

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 73

Article 34

2011

INTI Número 73-74 (Primavera-Otoño 2011)

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

Citas recomendadas

(Primavera-Otono 2011) "*INTI* Número 73-74 (Primavera-Otoño 2011)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 34.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/34>

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

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS ENTRE ORILLAS



TRIBUTO A SYLVIA MOLLOY

VOCES DE ECUADOR TRANSFRONTERIZO

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO 73-74

PRIMAVERA – OTOÑO 2011

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino

Providence College

COMITÉ EDITORIAL

Rebeca Barriga Villanueva, *El Colegio de México*

Steven Boldy, *University of Cambridge*

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

Odette Casamayor-Cisneros, *University of Connecticut, Storrs*

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*

Miguel Gomes, *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*

Vittoria Martinetto, *Università di Torino*

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*

Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*

Mario Toral, *Academia de Bellas Artes, Instituto de Chile*

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

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS ENTRE ORILLAS

TRIBUTO A SYLVIA MOLLOY

VOCES DE ECUADOR TRANSFRONTERIZO

EDITADO POR

JULIO ORTEGA
Brown University

ADÉLAÏDE DE CHATELLUS
Université de Paris, Sorbonne (Paris IV)

ROGER B. CARMOSINO
Providence College

PATROCINADO POR
PROVIDENCE COLLEGE
PHILLIPS MEMORIAL LIBRARY
DIGITAL PUBLISHING SERVICES
Providence, Rhode Island, USA

NÚMERO 73-74

PRIMAVERA-OTOÑO 2011

ÍNDICE

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS ENTRE ORILLAS

LIPI BISWAS SEN: La narrativa de José María Arguedas, Arundhati Roy y Geetanjali Shree a través del lente postcolonial.....	3
DORA SALES: José María Arguedas, aquí y ahora. Traducción y transculturación narrativa	17
RÓMULO MONTE ALTO: Arguedas y el problema del estilo en las reediciones de <i>Yawar Fiesta</i>	29

TRIBUTO A SYLVIA MOLLOY

ADÉLAÏDE DE CHATELLUS: Introducción	49
ANA GALLEGO CUIÑAS: La Argentina en la valija: la ficción de Sylvia Molloy	51
MARÍA DE ALVA LEVY: Escritura de silencio: Memoria y resistencia en la novela de Sylvia Molloy, <i>En breve cárcel</i>	65
MICHÈLE RAMOND: Las artes infinitas de Sylvia Molloy (Una reflexión sobre <i>El común olvido</i>)	75
ALICIA BORINSKY: ¿Dónde dejé el pasaporte?	85
MILAGROS EZQUERRO: Sylvia Molloy: teoría y ficción	89
MAR GÓMEZ GLEZ: La liminalidad de los recuerdos: lectura crítica de <i>Varia imaginación</i>	97
ARTURO ECHAVARRÍA: Sylvia Molloy, amiga y excepcional borgista	107

ESTUDIOS

HEIKE SCHARM: Octavio Paz y Julio Llamazares: encuentros bajo <i>El cielo de Madrid</i>	113
--	-----

ENRIQUE BRUCE MARTICORENA: Una mano blanca, un lirio y ríos de sangre: estética y poética de la crueldad en la narrativa modernista	135
DÁNISA BONACIC: Comunidades fracasadas en imaginarios no referenciales: una lectura de las imágenes sociales en <i>Salón de belleza</i> de Mario Bellatín.....	151
MARCELA CRESPO BUITURÓN: En busca de los orígenes: <i>Árbol de familia</i> de María Rosa Lojo. La utopía de la identidad personal y nacional.....	165
MALVA MARINA VÁZQUEZ: Juegos metateatrales y vanguardia pictórica en <i>Umbral</i> de Juan Emar.....	183

NOTAS

ALIRAASHVO MUÑOZ: Voz de África	207
PAULA MIRANDA HERRERA: Presentación del libro <i>Zurita por 60</i> . <i>Textos críticos sobre su obra y su ensayo “Los Poemas Muertos”</i>	219

VOCES DE ECUADOR TRANSFRONTERIZO

JULIO ORTEGA: Noticia	229
JULIO PAZOS: El yo acecha; Disección del cadáver de Pegaso; Se incluyen actos y cosas irremediables; Se trata de cambiar; El sentido	231
JORGE DÁVILA VÁZQUEZ: La bóveda de la Compañía en Arequipa; Andahuaylillas; La capilla del sagrario; El vuelo	237
GILDA HOLST: Voy; De brazos y almas; Los porteros; Los garuados; En las nubes.....	241
MARÍALUZ ALBUJA BAYAS: Fantasma que me acaricias la cara y te vas; Con nada más que los ojos; No me lleves lejos; Más allá del páramo; Entonces.....	245
LUIS ALBERTO BRAVO: Hershlag.....	249
AUGUSTO RODRÍGUEZ: Matar a la bestia I; XI; XVI; XVII.....	253

LUIS CARLOS MUSSÓ: ajedrez; rememoración; alzheimer	257
SIOMARA ESPAÑA MUÑOZ: La casa vacía; Mujeres	261
MIGUEL ANTONIO CHÁVEZ: Aventuras de un grupo de becarios en una universidad norteamericana.....	265

RESEÑAS

PILAR ALZAMORA DEL ROSARIO: Gladys Flores, Javier Morales y Marco Martos. Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1911-2011). Lima: Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011. 495 pp.....	273
HEIKE SCHARM: The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space. Joan Ramón Resina and William R. Viestenz eds. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.....	281
ALEXIS IPARRAGUIRRE: Fuera de lugar. Javier Brescia. Lima: Borrador, 2012.....	285
BRIAN COPE: Óscar González-Barreto and Ernesto Silva-Zolezzi: Voces y Cine en América Latina: El caso de Venezuela. Fondo Editorial Cultura Peruana, Lima, 2011.....	289
JULIA GARNER: Anderson, Mark D. Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011. 241 pp. ISBN: 978-0-8139-3196-8 (paper).....	295

COLABORADORES	301
---------------------	-----

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
ENTRE ORILLAS

LA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, ARUNDHATI ROY Y GEETANJALI SHREE A TRAVÉS DEL LENTE POSTCOLONIAL

Lipi Biswas Sen
Jawaharlal Nehru University
New Delhi, India.

La teoría postcolonial surgió en los años 80 para analizar las obras que emergieron de las anteriores colonias de los países europeos. Uno de los conceptos clave de dicha teoría es el de hibridez propuesto por Homi Bhabha. Este teórico lo vincula a la epistemología y también afirma que es una noción ambivalente. La idea que los teóricos emplean para contrarrestar este concepto es el nativismo. Según Bhabha la gente tiene sólo dos opciones, a saber, o pueden elegir “la hibridez” o volverse “nativistas”, es decir, los que sólo ven el carácter “pristino” de culturas. Para los críticos como Bill Ashcroft et al, el término nativismo se refiere a, “the desire to return to indigenous practices and cultural forms as they existed in pre-colonial society. The term is most frequently encountered to refer to the rhetoric of **decolonization** which argues that **colonization** needs to be replaced by the recovery and promotion of pre-colonial, indigenous ways” (1998, 159). Por su parte, el escritor marathi, Bhalachandra Nemade, inspirado por el antropólogo Ralph Linton, sostiene que “In ordinary contexts, both the terms *native* or *deshi* refer to something of indigenous origin, although the former emphasizes ‘birth’ while the latter emphasizes ‘locus’ or ‘space’. Both the terms underline what belongs to a person or a thing by nature in contrast with what is acquired. The term *native* or *deshi* signifies more passive, static and existential state of a thing; however, when we add *ism* or *-vad* to the terms, nativism or *deshivad* connotes a more assertive form of the native principle” (133). En este sentido, Makarand Paranjape explica que, “Nativism, then, is not necessarily a new theory or dogma, nor is it a set of clearly spelt out beliefs or principles. It is rather an attitude, movement, or outlook. It [...] helps situate a work of art in such a manner that its cultural affiliations are revealed. Thus, Nativism emphasizes

the locus of a work and enables a critic to place it vis a vis a particular society or country” (xii-xiii). Es en el contexto de estas definiciones que vamos a examinar las novelas de José María Arguedas, Arundhati Roy y Geetanjali Shree.

El mestizaje no es una idea nueva, especialmente en América Latina. Se observa su reflejo en casi todos los aspectos de la vida, la lengua, la cultura. José María Arguedas lo plasma vívidamente a lo largo de sus obras. Como se sabe, el castellano llegó a ser el lenguaje nacional del Perú después de su independencia tras muchos debates que tuvieron lugar en esa época. En el mundo que pinta Arguedas el quechua y el castellano entran en diálogo en el discurso de la nación que él construye.

En la India el inglés se convirtió en el lenguaje de poder y prestigio cuando la *East India Company* lo introdujo en 1813 después de renovar su contrato con la Corona británica. La formación de la nueva clase elite que siguiera los pasos de la clase colonial vino tras la declaración de Thomas Macaulay en su famoso discurso sobre la educación en la India “Minute on Indian Education”. En este discurso Macaulay reclama el mérito de inglés sobre todos los lenguajes vernáculos de la India. Además declara Macaulay que no iba a ser posible educar a toda la gente del subcontinente por eso sugería que la administración colonial formara, “a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern; a class of persons, Indian in blood and colour, but English in taste, in opinion, in morals, and in intellect. To that class we may leave it to refine the vernacular dialects of the country [...]” (430). Esta actitud entonces empezó a influir la relación entre los idiomas vernáculos y el inglés que incorporó sutilmente el desdén que se sentía de la autoridad colonial hacia las lenguas vernáculos, y que todavía forma una parte importante de la India contemporánea.

La visión colonial del lenguaje también influyó la evolución de las lenguas vernáculos. Estas ocupaban una posición importante en la sociedad siglos antes de la llegada de los ingleses al subcontinente y se habían desarrollado a lo largo de los años. Nos referimos específicamente al caso de hindi. La visión unitaria, la relación que atribuían los misioneros y la administración colonial al lenguaje e identidad, cambió el papel que desempeñaba el lenguaje en la India antes de su llegada. El multilingüismo y la “disglossia” fueron la regla en la India pre-colonial. Explica David Lelyveld que, “Languages were not so much associated with place as with function [...]. People didn’t have languages; they had linguistic repertoires that varied even within a single household, let alone the marketplace, school, temple, court or devotional circle [...]” (en Orsini 21).

Según los colonizadores la lengua que se hablara reflejaba la identidad religiosa y cultural del hablante. Esta perspectiva contrastaba bastante con la que existía en el subcontinente en aquella época. El ideario unitario de la metrópoli dejó una impresión honda en una sección de la sociedad india

a cuyos miembros se les fascinó la idea de una nación, una lengua y una identidad. Esta idea creció aún más después de la primera guerra fallida de la Independencia, acaecida en 1857. Desde entonces intelectuales y escritores como Madan Mohan Malviya, y Bharatendu Hariscandra, el padre de la literatura hindi moderna, querían que se reconocieran el hindi como un lenguaje distinto y separado del urdu. Según Francesca Orsini, este movimiento llevó al nacimiento del hindi moderno o “modern print Hindi”, creado por Mahavir Prasad Dwivedi que reflejaría la identidad del hindú. Dwivedi purgó las expresiones coloquiales, los regionalismos, y las palabras en urdu de la versión anterior del hindi. Los préstamos sánscritos llegaron a ocupar una posición elevada en este proceso. Afirma Orsini que, de este modo Dwivedi creó el hindi ‘estándar’ que se convirtió en el lenguaje oficial del gobierno indio y es el que se enseña en la escuela y la universidad. Es en este contexto y en el de las estrategias propuestas por los teóricos postcoloniales que se destaca la novela de Geetanjali Shree.

Pero antes de hablar de Shree, nos parece importante comentar someramente las estrategias lingüísticas empleadas por Arguedas y Arundhati Roy en el contexto de la hibridez y el nativismo definidos antes. Arguedas emplea “la fusión sintáctica” identificada por Bill Ashcroft et al, como una estrategia que los autores postcoloniales utilizan para responder al discurso de la metrópoli. Irónicamente Arguedas la usa para responder a la clase hegemónica del Perú que eligió el castellano como la lengua nacional para representar el carácter de la nueva nación. Según Ashcroft la fusión sintáctica es la, “adaptation of vernacular syntax to standard orthography [which] makes the rhythm and texture of vernacular speech more accessible” (1989, 70). Para crear este nuevo lenguaje Arguedas integra las estructuras gramáticas del quechua en el castellano. Para ellos, Arguedas lleva a cabo ciertos cambios ortográficos en el castellano, por ejemplo, emplea ‘i’ en lugar de ‘e’, ‘o’ en vez de ‘u’, y también omite el artículo etc. como podemos ver en el siguiente ejemplo de su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1990). Aquí se puede ver cómo habla don Esteban, uno de los personajes de la obra. Dice Esteban de su hermano:

Me’hermano menor, ahistá, lindo habla castellano, mochachito escapó Chimbote, ahora no quiere hablar quichua. Buen cocinero es, restaurante “Puerto Nuevo”, grandazo. Lindo castellano habla; a so hermano, enjuermo, ambolante de mercado, desprecia. ¡Caracho! Cocinero esclavo, mugriento en cocina. Lunes anda fuerte en barriada Aciro. ¿Quién será me’hermano? (137).

De este modo, el autor usa la fusión sintáctica para subvertir el lenguaje nacional ‘estándar’ desde dentro, al alterarlo sutilmente para transmitir el ritmo y la cadencia del quechua en el español que Esteban habla. Explica Josefina Ludmer que “Existe una zona de la literatura y de la cultura que trasciende muchas veces los enunciados: es la entonación de la voz, ciertas posturas enunciativas, un modo de construir ritmos y hacer resonar la lengua,

y de suturar esos ritmos, posturas y gestos con una serie de relaciones de los sujetos consigo mismos y con los otros” (186). Es posible argüir entonces que, el lenguaje que hablan los indígenas es híbrido, pero esta hibridez se produce en la cuna nativa.

En sus obras anteriores, Arguedas empleaba notas a pie de página para explicar el significado de las palabras y las frases en quechua que él introduce en el texto. No obstante, él también deja sin traducir varias frases que, generalmente, expresaban las emociones de los personajes indígenas. Por ejemplo vemos en *Yawar fiesta* cómo uno de los personajes de la comunidad Pichka'churi, Rojas, se identifica a sí mismo, “-¡Yo, *Pichk'achuri runakuna, k'alakuna!*” (34). Esta estrategia demuestra que no es posible expresar su identidad o emociones en un idioma ajeno. Dicha táctica también pone en tela de juicio la visión de Bhabha quien separa el lenguaje del contexto geopolítico y social. La tensión que existe entre la lengua nacional y el lenguaje vernáculo, especialmente en el caso del Perú, surge de los problemas muy reales con que las comunidades indígenas tienen que hacer frente en la nación hegemónica criolla. Por eso, nos gustaría afirmar que no es posible leer la narrativa de Arguedas en aislamiento, ya que sus obras destacan no sólo las condiciones sociales prevalentes en la nación postcolonial (aquí uso el término cronológicamente), sino también traza la relación entre la imagen de las comunidades indígenas durante la época colonial y el período contemporáneo. La inserción del *weltanschauung* autóctono fue una decisión política de parte del autor para informar a los lectores, que no conocían ese mundo, de las dificultades que encontraban las comunidades indígenas en su propio país.

Se puede deducir entonces que el texto cultural al que recurre el autor está arraigado profundamente en la tierra peruana que refleja la visión de Nemade en torno al nativismo. Para Nemade, el nativismo es un proceso que, “strengthens the rootedness of human works. Not only new elements are borrowed into but also new environmental conditions are accommodated to the basic structure of society” (45). Es posible conjeturar entonces, que para Arguedas, el lugar del indígena y el papel que desempeñan su lengua y su cultura en la construcción de la nueva nación representan el aspecto positivo de nativismo y se distancia de la definición dada por Ashcroft et al. Se puede reafirmar entonces que tanto para Arguedas como para Nemade, la cultura no es un concepto pasivo, sino un instrumento vital para negociar con los cambios sociopolíticos que se desarrollan rápidamente.

En la novela de Roy, *El dios de las pequeñas cosas* (1999), también vemos la manera en que evoluciona la relación entre el inglés y las lenguas vernáculas. Como mencionamos antes, el inglés llegó a ocupar una posición prestigiosa en la India desde que fuera institucionalizado en el año 1813. El objetivo de Macauley queda presente en el *zeitgeist* de la India contemporánea. Como dice Chacko, el tío de los jóvenes protagonistas gemelos, Estha y Rahel que, “aunque le molestaba mucho admitirlo, en Ayemenem todos eran

anglófilos. Eran una *familia* de anglófilos. Enfocada en dirección equivocada, atrapada fuera de su propia historia e incapaz de desandar el camino porque sus huellas habían sido borradas. Les explicó que la historia era como una casa vieja durante la noche. Con todas las lámparas encendidas. Y los antepasados susurrando dentro” (1999, 32). Pero la manera irreverente en que la madre de los protagonistas, Ammu, responde a Pappachi, el anglófila de la familia, revela el desdén que se sentía contra los que colaboraban con las autoridades coloniales:

Ammu dijo que Pappachi había sido un CCP de los británicos impenitente, y que eso significaba *chhi-chhi poach*, que en hindi quiere decir «lameculos» (1999, 32).

Al usar el término hindi, vemos que el idioma vernáculo se convierte en un instrumento poderoso para subvertir el estatus superior dado, generalmente, a los que manejaban muy bien el inglés. Asimismo, observamos que el hindi aparece como una entidad homogénea en el sentido de que no hay manera de incorporar las contradicciones y los sutiles matices que forman parte de este hindi basado en el sánscrito, que se ha convertido en la lengua oficial de la India. Esta estrategia indica claramente que los que están luchando contra el proceso asimilatorio, sea colonial, postcolonial, o neo-colonial, recurren al vernáculo, como una entidad homogénea para resistir dicho proceso. Observamos esto en la narrativa arguediana también cuando el autor utiliza el quechua como un lenguaje homogéneo en la nación textual que construye.

El malayalam es la lengua vernácula que Roy usa principalmente a lo largo de la novela. Roy lo translitera en la narrativa, como hizo antes con el hindi, pero a diferencia de Arguedas, Roy no usa notas a pie de la página para explicar el significado de las frases, etc, sino que prefiere tejerlo en el texto mismo junto con el original. Aquí voy a darles la cita en inglés, ya que contiene la palabra ‘mol’, que se puede traducir como chica o hija, pero los traductores del texto decidieron traducir esta palabra como chica. Analizaremos la importancia de la ambivalencia de este término más adelante:

‘*Aiyo*, Rahel Mol!’ , Comrade K.N.M. Pillai said, recognizing her instantly.

‘*Orkunilley?* Comrade Uncle?’ ‘*Oower*,’ Rahel said. Did she remember him? She did indeed. (1997, 128)

Roy emplea palabras como ‘Mol y ‘Mon’ que significan “chica” o “chico”, pero, también quieren decir “hija” o “hijo” (Brians), y que se usa a veces cuando la persona que habla se siente cerca de alguien, o bien cuando quiere insinuar una relación íntima, como hace el Camarada Pillai con Rahel, cuando la llama “Rahel Mol” (1997, 128). Ella también mantiene otras expresiones de cariño, como por ejemplo, a Shoshamma Ipe, la abuela de los niños protagonistas

se llama ‘Mammachi’, y a su abuelo Benaan John Ipe, se llama ‘Pappachi’ (Brians). De este modo, la autora regionaliza el inglés al utilizar los sufijos y otros indicadores lingüísticos de la lengua malayalam que rompe el carácter “universal” asociado con el lenguaje de los colonizadores. Roy también subvierte de esta forma el estatus de inglés en el subcontinente, que según Aijaz Ahmad se ha convertido en la lengua nacional “de facto”.

Queda muy claro que la historia se desenvuelve en la lengua de Kerala, una de las provincias sureñas de la India. Al utilizar este lenguaje regional, Roy no sólo establece un sentido de parentesco con los lectores de Kerala, sino también con los que pertenecen a esta región, pero que viven fuera de esta provincia o a veces incluso del país, para que pudieran ubicar la narrativa dentro del “metatexto” cultural y lingüístico, siguiendo la definición del término dada por Maria Tymoczko (21).

La autora también deja las palabras de cariño, así como los nombres de los platos típicos de la provincia etc., en su lengua original, para mostrar, otra vez, que es más fácil para el hablante expresarse en la lengua vernácula que en un idioma ajeno. Esta táctica de la novelista mantiene viva la lengua regional cuando emplea no sólo el malayalam sino el hindi y el urdu también, para demostrar que los lenguajes regionales coexisten en la India contemporánea, y sitúan la narrativa dentro de un entorno socio-cultural particular. Es posible reiterar entonces que Roy, como Arguedas, entra en diálogo con el centro hegemónico del nuevo estado-nación dado, que el inglés sigue manteniendo su posición de preeminencia. La novela de Roy también señala claramente que el mestizaje y el aspecto positivo del nativismo están vinculados inextricablemente. Como dice Vasant Palshikar, activista y poeta, que, “Defined in terms of rootedness we may say that the ‘nativity’ of a person is formed by place, people, and culture and that the soul ‘nativity’ is embodied in a distinctive sensibility and world view” (142).

En la novela hindi *Hamara Shahar Us Baras o Nuestra ciudad aquel año* el lenguaje que emplea Shree es coloquial. En efecto, la autora utiliza no sólo el inglés, sino el urdu, el bengalí y el punjabi también. La autora recalca el carácter sincrético e híbrido no sólo del lenguaje sino de la sociedad misma del norte de la India. La escritora inserta palabras híbridas que surgen de la mezcla del inglés y del hindi, o del urdu, como por ejemplo, “garantiwali” que combina la palabra inglés “guarantee” o garantía con un sufijo en hindi “wali” que, en este caso, denota el sentido de pertenecer a algo o alguien. En este contexto, esta palabra se refiere a una cosa que tiene garantía. Shree también inserta el inglés en los diálogos; esto se puede apreciar con claridad en el siguiente pasaje, en el cual el jefe del departamento, el Prof. Nandan, comenta sobre las condiciones que se estaban deteriorando debido a los motines entre las comunidades hindúes y musulmanes en la ciudad. Aquí el Prof. Nandan está compartiendo su opinión de la situación actual con sus colegas. He mantenido las partes en inglés y urdu, tal y como aparecen en el texto:

“We intellectuals have to do something [...] We intellectuals feel very pareshan. Debemos escribir, debemos decir lo que pensamos. ¿Vieron ustedes el periódico de hoy? Nos dicen que ¡solía haber un templo allí! [...] So what? Había un monasterio budista antes, y había algo más allí antes de éste [...] So what? We intellectuals are guilty for remaining quiet... (Mi traducción, 16)

Es posible observar que el Prof. Nandan usa el inglés frecuentemente para referirse a sí mismo y a sus colegas como intelectuales y de esta manera afirma su membresía con una clase particular de la sociedad. Nandan también cree aquí que los intelectuales ocupan una posición elevada en la sociedad. Indica además que los intelectuales eran la conciencia del pueblo, y por lo tanto debían protestar contra cualquier acto de injusticia que tuviera lugar en la sociedad. De este modo Shree revela la relación entre el inglés y el mundo académico, en donde este idioma todavía mantiene su posición privilegiada. También observamos que el personaje emplea tanto inglés como urdu en la misma frase, por ejemplo, cuando dice Nandan que “we intellectuals feel very *pareshan* o perturbado”. Es posible afirmar entonces que, a pesar del hecho de que Nandan se identifica con la clase elite del mundo académico cuyos miembros hablan bien el inglés, él no puede expresar sus emociones en dicha lengua, y recurre al urdu. Es notable aquí que Nandan elija la palabra en urdu para hablar de sus emociones, lo cual parecería apuntar a que para él es ésta la lengua que se encuentra más cerca de lo afectivo. En este pasaje, Shree quiere indicar que aunque el inglés se ha convertido en una de las lenguas de la India, en realidad no ha podido echar sus raíces en la tierra, puesto que los hablantes todavía emplean las lenguas indígenas para manifestar sus emociones, como dice Ngugi wa Thiongo, “Language was not a mere string of words. It had a suggestive power well beyond the immediate and lexical meaning” (287). Esta cita también demuestra que se puede instruir al intelecto, pero no a las emociones, porque Nandan todavía *elige* usar una palabra en urdu para transmitir lo que siente. Clarifica Mikhail Bakhtin que, “Consciousness finds itself inevitably facing the necessity of *having to choose a language*. With each literary-verbal performance, consciousness must actively orient itself amidst heteroglossia, it must move in and occupy a position for itself, within it, it chooses, in other words, a “language” ” (295). Observamos este fenómeno en la obra de Arguedas también cuando Rojas emplea el quechua para identificarse con su comunidad.

Por lo tanto, las palabras que combinaban el inglés y el hindi, y las frases que contenían tanto el inglés como el hindi forman una nueva lengua conocida como “Hinglish”. Estas combinaciones no son las creaciones de la autora, sino que existen en la India contemporánea. Al usar esta estrategia, la autora también revela que el ideario pre-colonial de las lenguas, mencionado antes, vive todavía; por eso no es sorprendente que Nandan opte por hablar inglés y urdu al mismo tiempo.

Shree, además, no sólo entretiene palabras en urdu sino las que se originan del árabe también. Irónicamente se ve su apariencia aún en el discurso de los que pertenecen al partido derechista en el pleno acto de construir a los hindúes como una comunidad homogénea y a los musulmanes como el homogéneo ‘otro’, como vemos en la siguiente cita. Aquí los protagonistas Shruti, la mujer hindú de Hanif y su amigo y colega Sharad van *al math*, es decir el lugar donde viven los monjes y realizan las prácticas religiosas. He mantenido esta palabra en hindi junto con ‘*mathwallah*’ que se refiere a la gente que pertenece *al math*:

Shruti, Sharad y Hanif salieron a la veranda de la misma puerta y quedaban de pie con los *mathwallahs*, y la multitud que les seguían. Esta gente quería convencer a la muchedumbre que ya era tiempo que despertase el hindú para salvar la nación. De otro modo aumentarán las injusticias que hemos sufrido [...], robarán nuestro *izzat* y nuestras posesiones (22).

La palabra que emplean para hablar de “honor” es *izzat*, una palabra derivada del árabe y el persa (Prasad 169; McGregor 104). La presencia en este momento tan crucial de esta palabra también señala la presencia del mismo ‘otro’ a quien se le consideraba un obstáculo en la construcción de una comunidad ‘pura’. Esclarece este fenómeno Bakhtin cuando dice que, “As a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else’s. It becomes one’s own only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention” (293). En este caso se puede argumentar que aunque los *mathwallahs* han apropiado la palabra *izzat*/honor, pero mantienen el significado y las connotaciones originales asociados con dicha palabra. La palabra en urdu, derivada del árabe y el persa, rompe la comunidad homogénea y ‘pura’ que el orador quería construir. Al aceptar esta palabra como parte de su vocabulario e impartiendo la el mismo significado semántico que los musulmanes, los abogados de *hindutva* o partidarios de un hinduismo extremo, no sólo hacen suya la palabra sino la misma comunidad que rechazaban en la construcción de su propia comunidad. Shree emplea esta estrategia también para hacer hincapié la dificultad de dividir las lenguas en distintos compartimientos, ya que están intercaladas en el mismo espacio compartido por los grupos que viven en el estado-nación. No obstante, nos gustaría recalcar aquí que tanto los conflictos entre las dos comunidades como las multitudes de tradiciones que comparten, forman una parte intrínseca de la sociedad y la cultura compuestas de la India.

Como mencionamos antes, la autora también inserta el bengalí y el punjabi en el texto. La presencia de estas lenguas regionales indica que el concepto del lenguaje no es una idea abstracta, como propone Bhabha, sino que está entrelazada intrincadamente en el tejido socio-cultural e histórico

de cada país. La novelista entonces representa la pluralidad de regiones y comunidades, subvirtiendo de este modo el hindi 'estándar' que se basa en el sánscrito.

La obra de Shree, como la de Arguedas y Roy, demuestra sin lugar a dudas que el mestizaje lingüístico está arraigado en las tradiciones nativas y sólo podían haber nacido en un locus geo-político particular. Afirman también que el mestizaje o la hibridez que emerge de cada país narra la historia de su sociedad. Las obras de nuestros autores también ponen en tela de juicio la definición que proponen Ashcroft et al, siguiendo los pasos de Wilson Harris, cuando postulan que, "hybridity in the present is constantly struggling to free itself from a past which stressed ancestry and which valued the 'pure' over its threatening opposite 'composite' "(1989, 36). La obra de Shree enfatiza que no se puede deshacerse de las tradiciones lingüísticas pre-coloniales de un país porque se mezclan entre sí. Las obras de las dos autoras de la India revelan además que el mestizaje era una parte integral del subcontinente, mucho antes de la llegada de los británicos, y es esta tradición que les ayuda a las lenguas vernáculos formar las nuevas variantes lingüísticas.

La tensión entre el hindi y el urdu refleja el aspecto negativo del nativismo defendido por los partidos derechistas. Es posible argüir también que una parte de la narrativa de Shree plasma el modelo negativo de nativismo propuesto por los derechistas hindúes quienes niegan la tradición compuesta del lenguaje y, rechazan así el mestizaje tanto lingüístico como cultural. La novelista también contrarresta esta visión negativa al representar las muchas tradiciones culturales y lingüísticas que contribuyen a la formación de la cultura y el lenguaje compuestos y sincréticos de la India. De este modo, la novela de Shree demuestra las contradicciones inherentes en los conceptos del nativismo y la hibridez, tal y como los definen los teóricos postcoloniales. Su texto señala la dificultad de aplicar definiciones de conceptos sin tener en cuenta el contexto sociopolítico e histórico del cual surgen y evolucionan las lenguas y las culturas.

Al emplear el quechua en los textos escritos en español, y el malayalam, hindi y urdu en la novela en inglés, tanto Arguedas como Roy, desafían el estatus hegemónico dado al lenguaje colonial que ahora ocupa una posición elevada en los nuevos estado-naciones. La hibridez interna y los conflictos que forman parte de este proceso no están representados ni en la narrativa de Arguedas ni en la de Roy, ya que emplean la lengua vernáculo como una entidad homogénea para subvertir los idiomas europeos que siguen ejerciendo tanto poder aún después de la independencia. Aunque los académicos han criticado las divisiones binarias, esta división adquiere gran importancia en la lucha contra la hegemonía lingüística y sus prácticas asimilatorias. Es muy importante clarificar aquí que esta estrategia no quiere decir que las lenguas vernáculos sean reproducciones prístinas de una cultura 'pura' pre-colonial, sino que son más bien la manifestación de una manera de pensar y

de un mundo marginalizado dentro del contexto postcolonial, (lo utilizamos cronológicamente). Concordamos entonces con Benita Parry quien dice que, “It is the appeal to the equal aspects of native traditions which furnishes the colonized with an alternative representation a combatant subjectivity or self” (en Ganguli 150). Las fusiones y las divisiones “intralinguas”, por así decirlo, se destacan más en las obras escritas en las lenguas nativas que en el corpus literario que aparece en español e inglés.

Se puede afirmar entonces que las novelas analizadas aquí revelan las fisuras en la interpretación del concepto de hibridez y el nativismo. Los autores demuestran claramente que aún las lenguas híbridas surgen de los espacios geopolíticos, socioculturales e históricos particulares y no se los puede separar de la tierra donde nacen. Esto es así por una simple razón: no son sólo conceptos abstractos contenidos en la epistemología. Afirma Susan Bassnett que, “A writer does not just write in a vacuum: he or she is the product of a particular culture, of a particular moment in time, and the writing does reflect those factors such as, race, gender, age, class and birthplace, as well as the stylistic, idiosyncratic features of an individual” (en Sales 123). Se puede concluir entonces que las obras de Arguedas sólo podían haber aparecido en el Perú, mientras que las narrativas de Roy y Shree sólo podía haber surgido en el sur y el norte de la India.

OBRAS CITADAS

Ahmad, Aijaz. *In Theory. Classes, Nations, Literatures*. Delhi: Oxford University Press, 1994. [Edición impresa].

Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. Lima: Editorial Juan Mejia Baca, 1958. [Edición impresa].

---. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Critical Edition. Coord. Eve-Marie Fell. France: UNESCO Colección Archivos, 1990. [Edición impresa].

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: theory and practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989. [Edición impresa].

---. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge, 1998. [Edición impresa].

Bakhtin, M.M. "Discourse in the Novel" in *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Trad. Michael Holquist. Ed. Caryl Emerson. Austin, University of Texas Press: 1981 (Ninth reprint, 1994). [Edición impresa].

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. [Edición impresa].

Brians, Paul. "Arundhati Roy: *The God of Small Things* Study Guide". [Edición digital].

Ganguli, Debjani. "G.N. Devy: The Nativist as Postcolonial Critic" en *Nativism: Essays in Criticism*. New Delhi: Sahitya Akademi, 1997. 129-152. [Edición impresa].

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil, S.A., 2000. [Edición impresa].

Macaulay, Thomas. "Minute on Indian Education" en *The Post-colonial Studies Reader*. Ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, y Helen Tiffin. New York: Routledge, 1995. 428-430. [Edición impresa].

McGregor, R.S. *The Oxford Hindi-English Dictionary*. New Delhi: Oxford University Press, 1993. [Edición impresa].

Nemade, Bhalchandra. "The Concept of Nativism" en *New Quest*, Jan-Feb 1984, no.43. 133-37. [Edición impresa].

Ngugi wa Thiong'o. *Decolonising the mind: the politics of language in African Literature*. London: J. Currey, 1986. [Edición impresa].

Orsini, Francesca, "Introduction" y "Language and the Literary Sphere" en *The Hindi Public Sphere 1920-1940. Language and Literature in the Age of Nationalism*. New Delhi: Oxford University Press, 2002. 1-124. [Edición impresa].

Palshikar, Vasant. "The Concept of Nativism" en *New Quest*, Jan-Feb 1984, no.43. 139-144. [Edición impresa].

Paranjape, Makarand. "Preface" y "Beyond Nativism : Towards a Contemporary

Indian Tradition Criticism” en *Nativism: Essays in Criticism*. New Delhi: Sahitya Akademi, 1997. ix-xvi; 153-176. [Edición impresa].

Prasad, Kalika. *Brhata HindiKosa*. Varanasi: Gyanmandal Limited, 1963. [Edición impresa].

Roy, Arundhati. *The God of Small Things*. New Delhi: India Ink, 1997. [Edición impresa].

---. *El dios de las pequeñas cosas*. Trad. Cecilia Ceriani y Txaro Santero. Barcelona: RBA Coleccionares, S. A, 1999. [Edición digital].

Sales Salvador, Dora. *Puentes sobre el mundo: cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Oxford: Peter Lang, 2004. [Edición impresa].

Shree, Geetanjali. *Hamara Shahar Us Baras* [Nuestra ciudad aquel año]. New Delhi: Rajkamal Prakashan, 1998. [Edición impresa].

Tymoczko, Maria. “Post-colonial writing and literary translation” en *Post-colonial Translation Theory and Practice*. Eds. Susan Bassnett y Harish Trivedi. London: Routledge, 1999. 19-40. [Edición impresa].

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, AQUÍ Y AHORA. TRADUCCIÓN Y TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA

Dora Sales
Universidad Jaume I, España

Cuando, a mediados del siglo XX, José María Arguedas escribió textos tan formidables como *Los ríos profundos* (1958) o *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma) resultaba complicado comprender la dimensión del logro de esa narrativa, ese lenguaje que es abrazo entre lenguas y culturas, libertad y sentimiento creador. A comienzos de los ochenta, Ángel Rama destacó ese logro que nos sigue fascinando: la obra de Arguedas era en ese momento el ejemplo más potente y destacable de transculturación narrativa en la literatura latinoamericana. Lo sigue siendo. Arguedas, entre la antropología y la literatura, rezumaba verdad del corazón, complejidad humana y valentía para seguir caminando. Buscó, sufrió, gozó, indagó en el fondo de sí mismo y en la realidad que le rodeaba, para crear un lenguaje narrativo que sirviera para contar sus historias. Su obra avanzaba hacia el futuro, hoy un presente en el que se le sigue leyendo con respeto, con emoción, con asombro agradecido por la sinceridad de un autor a pecho descubierto.

Arguedas hizo frente a las tensiones interculturales con la emocionalidad y el conocimiento hospitalario. Comprendió que no se trataba tanto de subsumir o neutralizar las diferencias en un todo coherente, sino de respetar y dar voz a la multiplicidad polifónica y encontrada, sin dejar de poner énfasis en la matriz cultural marginada por el desequilibrio de poder. Así, la narrativa transcultural de Arguedas, inestimable material etnoliterario, apuntó siempre al orden de la disidencia y la innovación. No apostaba por una simplificadora función sincrética, sino que creía que las alteridades podían coexistir y que la interacción podría ser una vía de enriquecimiento. Desde esa creencia, Arguedas trató de describir y representar la sociedad, en su caso el Perú, en toda su compleja diversidad y con todas sus contradicciones, sin marginalizar

o excluir a ningún grupo, sin simplificar lo humano.

Como apunta Mary Louise Pratt (1995), la concepción y el estudio de la literatura y la cultura están siendo transformados en la actualidad básicamente por el flujo de tres procesos: la globalización, la democratización (que lamentablemente aún no llega a todos los rincones y está en construcción permanente) y la descolonización (que no ha sido tal en muchos casos). En la era de la cultura de masas, surgen nuevos caminos para la transculturación en una coyuntura posmoderna de continuos desplazamientos. Especialmente desde la década de los ochenta, asistimos a la irrupción de lo masivo y lo transnacional como categorías vertebradoras en la teoría cultural. No obstante, en el trasiego interdisciplinario que se propone dar cuenta de las dinámicas globales, con la dificultad que supone articular una lectura plural, las alteridades reclaman su voz y surgen producciones artísticas que descentran la mirada totalizadora. Frente a posturas homogeneizantes y reductivistas, en la escritura transcultural se instala el deseo de articular la interacción entre modernidad y tradición, el diálogo entre lo uno y lo diverso, como reflejo de una sociedad multicultural plagada de matices. Este deseo se materializa en diversas propuestas textuales: narrativas que suponen una ruptura de la hegemonía discursiva, espacios intersticiales, discursos de fisura cruzados por diversos y contrapuestos vectores y pulsiones culturales que empapan los modos de representación y los usos del lenguaje.

Como ya apuntaba Calvet (1974: 80), una de las huellas lingüísticas de la colonización es la diglosia. El poder de las lenguas, o su carencia, es un factor inevitable. Hoy, optar por la lengua dominante, una lengua global, para la creación literaria, se convierte en una vía cada vez más transitada. De alguna manera, puede verse como una cesión ante el poder centralizador. Pero hay que recordar que es, también, un espacio privilegiado desde donde iniciar la resistencia y la integración transcultural; donde pluralizar, desde el interior, las lenguas de poder. Como resume Ngũgĩ (1993: 30-41), las lenguas son vehículos de cultura, pero también son agentes de comunicación. Optar por crear en una lengua global, entendida como agente comunicativo, para insertar en ella rasgos culturales de la tradición, lengua y cultura propias, para hacer que la lengua global sea el vehículo híbrido de esa otra lengua y cultura, puede ser una forma de preservarla y reivindicarla. Pues, ante todo, en lengua materna o en lengua global, las narrativas transculturales muestran, en carne viva, la pervivencia de una memoria cultural resistente, integradora, que lucha por su preservación, recreación y ficcionalización. Como dice Martín Lienhard, en el prólogo a una interesante compilación de trabajos en torno a la memoria popular y sus transformaciones en las culturas de América Latina y los países luso-africanos: “Hoy en día, el “eco” de las voces subalternas llega, en efecto, a resonar en cualquiera de los medios existentes. En rigor ausente, se hace “presente” bajo forma de una huella que señala, como todas las huellas, una presencia en otro lugar (y/o en otro tiempo)” (Lienhard, 2000: 22).

Siguiendo una dinámica de apropiación y resemantización, en ocasiones haciendo suyo el lenguaje del colonizador y sus sistemas narrativos, los narradores y narradoras bucean en las profundas aguas de la creación literaria, subvirtiendo los parámetros establecidos, regenerándolos, reelaborándolos y renegociándolos desde la perspectiva de su propia cultura. Aprenden a trabajar simultáneamente con las fuentes culturales puestas en contacto, creando desde el puente, desde la frontera, desde el intersticio.

Pero la frontera no es, nunca ha sido, una línea, sino un espacio, un territorio, una zona no tan estrecha como se nos quiere hacer creer en demasiadas ocasiones. Un lugar de intersticios. No es límite de partición sino área fértil.

En este sentido, las narrativas transculturales, ante todo, son un ejemplo de la posibilidad de la negociación intercultural, conforman una textura discursiva que muestra que el diálogo y la coexistencia, por complejos que sean, son factibles. Los textos se convierten en complejos espacios de interacción cultural que constantemente absorben y rearticulan los múltiples entrecruzamientos que tienen lugar en la sociedad, donde las identidades se construyen y desconstruyen de diversas formas, diariamente. El desafío del diálogo y la creación intercultural constituirán, ya están constituyendo, en gran medida, la poética de la literatura del siglo veintiuno.

Al tiempo, la traducción desempeña un papel fundacional en el proyecto narrativo de la creación transcultural. El proceso transcultural es, con mucho, un proceso traductor, siendo un fenómeno de transferencia o transitividad cultural, que tiene que ver con el traslado de contenidos y formas culturales de una cultura a otra, así como la creación de nuevas vías que permiten la comunicación entre esferas diferentes.

En el vasto crisol de la literatura transcultural, escrita en cualquier lengua europea-global, podrían mencionarse muchos casos: magrebíes que escriben en francés (e.g. Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar), turcos que escriben en alemán (e.g. Emine Sevgi Özdamar, Jakob Arjouni), iraníes que escriben en holandés (e.g. Kader Abdolah), africanos que escriben en español (e.g. Donato Ndongo, Mohamed El Gheryb), tunecinos que escriben en italiano (e.g. Salah Methnani), sin olvidar la cultura chicana, y tantos ejemplos más de creación transcultural.

Con todo, José María Arguedas sigue siendo un caso especialmente revelador. Arguedas es sin duda el mejor ejemplo de literatura transcultural en las letras latinoamericanas, y más allá de ellas.

Para Arguedas, que se sintió durante toda su vida en el quicio entre mundos, la transculturación vital y narrativa constituyó una forma de supervivencia. Desde un pensamiento transcultural y dinámico, como diría Frantz Fanon:

I do not have the duty to be this or that... One duty only: that of not renouncing my freedom through my choices. (...) There are in every part of the world men who search. I am not a prisoner of history. I should not seek there for the meaning

of my destiny. (...) In the world through which I travel, I am endlessly creating myself (Fanon, 1952: 229).

La perspectiva traductológica que adoptan los narradores transculturales, como Arguedas, está claramente comprometida con el respeto ético hacia la alteridad que aportan las culturas y lenguas autóctonas en el cuerpo de textos escritos en una lengua mayoritaria. Los autores-traductores cumplen una función de mediación intercultural y desarrollan la traducción como saber natural y auto-reflexivo en un entorno multilingüe y culturalmente heterogéneo.

Como venimos diciendo, la transculturación narrativa desplegada por la obra de Arguedas fue y sigue siendo excepcional, ante todo visible en su formidable logro transcultural con la lengua y con el género narrativo de la novela.

Arguedas expresó en numerosas ocasiones la posibilidad de aceptar los avances de la modernización e industrialización de la sociedad sin perder la originalidad y los rasgos culturales propios de la cultura quechua. En ese sentido afirmó:

Escribí mi primera tesis universitaria sobre el caso sobresaliente de las comunidades del valle del Mantaro que han logrado «civilizarse», no sólo habiendo conservado al mismo tiempo algunos rasgos muy característicos de lo que podríamos llamar cultura quechua: la música, las faenas comunales, las danzas, el dominio de los instrumentos europeos que han sido puestos al servicio de la interpretación de la música quechua, sino sintiendo un auténtico orgullo de llamarse «cholos» y de proclamarlo. En el valle de Mantaro comprobé con el más intenso regocijo que yo mismo era bastante como los comuneros de la región, donde los indios no fueron despojados de sus tierras: entiendo y he asimilado la cultura llamada occidental hasta un grado relativamente alto; admiro a Bach y a Prokofiev, a Shakesperare, Sófocles y Rimbaud, a Camus y Eliot, pero más plenamente gozo con las canciones tradicionales de mi pueblo; puedo cantar, con la pureza auténtica de un indio chanka, un *harawi* de cosecha. ¿Qué soy? Un hombre civilizado que no ha dejado de ser, en la médula, un «indígena» del Perú; indígena, no indio. Y así he caminado por las calles de París y de Roma, de Berlín y de Buenos Aires. Y quienes me oyeron cantar, han escuchado melodías absolutamente desconocidas, de gran belleza y con un mensaje original. La barbarie es una palabra que inventaron los europeos cuando estaban muy seguros de que ellos eran superiores a los hombres de otras razas y de otros continentes «recién descubiertos» (Arguedas en VV.AA, 1978: 26-27).

Es evidente que para Arguedas el regionalismo y el cosmopolitismo nunca fueron esferas irreconciliables, su coexistencia era factible, y necesaria. Los legados encontrados de la cultura andina, de una parte, y la cultura hispánica, de otra, podían emplearse con el objetivo común de narrar un mundo que surge precisamente de la interacción. Narrativas como la de Arguedas nos enseñan que desde el lugar que somos es preciso aceptar y celebrar la pluralidad que

nos envuelve, nos inquieta, nos alumbra, nos renueva y nos da sentido.

Pero, ¿cómo articula Arguedas su narrativa para dar voz al mundo andino? ¿Cómo lo transcultura? El propio Arguedas expuso sus reflexiones literarias, en textos tan esenciales como «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» (1950), donde explica cómo y por qué consideraba la novela como la culminación de una verdadera lucha que tuvo que librar como autor de lengua quechua para convertir el castellano en un medio de expresión libre y adecuado a sus intereses, en medio de profundas confluencias y conflictos entre lo europeo y la civilización andina. Arguedas expone que se había calificado sus textos *Agua y Yawar fiesta* de indigenistas, pero a él esta terminología no le convence, pues cree que en ellos el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indígena es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes. Personajes, aparte del indígena, como el terrateniente tradicional, el nuevo terrateniente, el mestizo, el estudiante provinciano, o el provinciano que migra a la capital. Arguedas revaloriza la potencialidad del estrato social mestizo, que no ve reflejado en la denominada literatura indigenista. En opinión de Arguedas, hasta ese momento la novela en el Perú se había enfocado más en torno a la descripción de pueblos que a individuos concretos, pertenecientes a clases sociales determinadas. Pero Arguedas cree —acertadamente— que las generalizaciones hacen flaco favor de cara a la comprensión cultural.

Ahí se sitúa Arguedas, en la asunción de la complejidad, en el trabajo desde los matices, no simplificando. Su obra destaca por estar pendiente de la heterogeneidad sociopolítica y cultural, no circunscribiéndose al indígena quechuahablante, sino a todo el contexto social en que éste se enmarca. La obra de Arguedas se autodefine contra el canon indigenista establecido por proyectos anteriores, porque lo amplía, lo trasciende. Así, y junto con lo afirmado por Arguedas, aunque algunos críticos (por ejemplo Escajadillo, 1994) postulan que la obra del autor evoluciona más allá del indigenismo a partir de *Los ríos profundos*, inaugurando desde esta novela lo que se conoce como «neoindigenismo», opinamos que la innovación arguediana (transcultural) con respecto a la veta indigenista se da ya desde *Yawar fiesta*, pues en ella el autor no se preocupa exclusivamente por la dignificación del indígena a partir de un enfrentamiento de clases, sino que ya se esfuerza por suscitar la solidaridad entre todos los habitantes de la sierra, indígenas, mestizos y blancos, para oponerse a la dominación de la costa. Dos espacios (sierra y costa, arriba y abajo) que Arguedas progresivamente tratará de hacer dialogar.

En su reto con la forma, el género por el que opta esencialmente, la novela, constituye el terreno crucial del desafío y del logro de Arguedas como escritor. No olvidamos, no obstante, que Arguedas también escribió relatos y poesía. Pero, como opina Rama (1976: 23), Arguedas comprendió que la novela era la opción a seguir por «una estimación de las posibilidades de mayor repercusión e incidencia sobre un determinado público lector». Por decirlo desde conceptos

teóricos contemporáneos: Arguedas vislumbró que con la novela podía llegar al centro del polisistema literario. De este modo, y por resumirlo junto a Martin Lienhard (en VV.AA, 1984: 16), diremos que «Arguedas, en efecto, trabaja dentro de la cultura dominante, pero les imprime a los productos o, mejor dicho, a los vehículos de la cultura dominante, como lo son la novela, por ejemplo, o el cuento literario, el sello de la cultura dominada o de una de las culturas dominadas, concretamente el de la cultura quechua».

Lo formidable es cómo Arguedas transforma las estructuras narrativas de sus cuentos y novelas, transculturándolas con ayuda de la oralidad de la cultura popular quechua y la cosmovisión andina. Como sabemos, la primera de sus novelas, *Yawar fiesta* (1941), narra el épico esfuerzo colectivo de los comuneros de Puquio, una pequeña ciudad serrana, que construyen en pocos días una carretera hasta Nasca, como ejemplar demostración de la tenaz voluntad indígena. Esta construcción va a suponer la llegada de la modernización y el fin de una etapa, pero para la comunidad constituye ante todo una prueba de su cohesión, perseverancia y apego a la tradición, su capacidad para trabajar juntos. La novela se asienta sobre la narración de costumbres andinas, incluso las que los señores han prohibido, y destaca la fraternidad que define internamente al estrato comunero. El verdadero protagonista de la trama es, de alguna manera, el personaje indígena colectivo, y el aliento que la articula es ese sentimiento grupal. Los indígenas asumen sus fiestas y costumbres, la práctica de las mismas, como un desafío ante los principales, una ocasión para demostrar su capacidad de sobrevivir a los cambios, sin rechazarlos, sin negar las oportunidades positivas que implica la modernización y la adaptación a ella.

La vertebración de *Los ríos profundos* (1958) está asentada, de manera fundacional, sobre una estructura musical quechua. El propio Arguedas sintió que con esta novela su búsqueda formal se encauzaba. Otro de los elementos indígenas articuladores de la novela, quizás el que late con más vigor, yace en el pensamiento de su protagonista, Ernesto, que refleja el imborrable influjo de la cosmovisión quechua, su dualidad complementaria. Ernesto posee un verdadero «pensamiento salvaje», en la formulación de Levi-Strauss (1962), quien reivindica el pensamiento no científico de los pueblos preindustriales, no en sentido peyorativo, con la connotación de algo inferior, sino como pensamiento distinto, tan fundamental y digno como el pensamiento positivista moderno. Ernesto revela de un modo extraordinario esta manera de pensar y ver el mundo, ante las piedras del muro incaico en Cuzco, en su relación afectiva con el río Pachachaca, en su querencia por el *zumbayllu*, las calandrias, los *huaynos*, las danzas... todos estos elementos se convierten en marcas culturales, símbolos andinos que transitan por la trama y sustentan el devenir de la misma. En esta novela, más que en ninguna otra, la canción popular proyecta una sensibilidad personal y de grupo, y un mundo afectivo y emocional que otorga sentido a las cosas. Con mucho, *Los ríos profundos*

es hermosamente lírica e intensamente épica, como revelan el pensamiento mágico-religioso y musical de Ernesto, el motín de las chicheras mestizas que reclaman la sal, la invasión de los colonos pidiendo una misa que mate a la peste, o la evolución de la conciencia social del muchacho.

El Sexto (1961) es una novela diferencial en el trayecto de la narrativa de Arguedas, pero no obstante hay elementos que la vertebran con el conjunto de la obra del autor. Este texto, que recoge el poso autobiográfico de la vivencia de Arguedas en la cárcel limeña de «El Sexto» entre 1937 y 1938, está narrado, como otras obras arguedianas, por un narrador-protagonista, Gabriel, con tintes autobiográficos. En la novela, la cárcel figura como microcosmos en el que los presos serranos, como Gabriel, Cámac y «Pascamayo», sienten una alienación más acusada, pues se hallan en el interior de una clausura más vasta si cabe: la ciudad, que para ellos es otra prisión. *El Sexto* es una denuncia contra el sistema carcelario nacional, pero también, alegóricamente, sobre la depravación política del país. Frente a la miseria y la degradación moral, la animalización de la vida en la cárcel, Gabriel se refugia en una cosmovisión que delata su querencia andina. Una escena en concreto impacta de manera especial en la lectura de la novela: Gabriel es insultado por otros presos, y él, en lugar de responder e introducirse así en el círculo vicioso de la agresión continua, evoca una imagen simbólica que le transporta a un recuerdo de su infancia, en pueblos de la sierra: «Yo volví a ver en esos instantes, en la memoria, la marcha de los cóndores cautivos por las calles de mi aldea nativa» (Arguedas, 1961: 57).¹ El recuerdo le permite sobrevivir y alejarse del presente, para trascenderlo. Las canciones quechuas, como en el resto de la producción arguediana, también aparecen como recodos emocionales en esta novela. La música es otra forma de superar el horror del encierro. En medio de la podredumbre, los serranos piensan que la música vencerá a la muerte, al odio, al mal.

Todas las sangres (1964) es el testimonio de la gestación de un mundo colectivo. La novela, profundamente coral, pivota sobre una intensa polifonía. En este crisol, late el pensamiento colectivo de la comunidad andina, su cosmovisión, frente a la individualidad propia del sistema occidental, que apela a la ambición personal, el lucro, la tecnificación, la racionalidad cartesiana, el capitalismo. De manera compleja, aquí Arguedas propone buscar las identidades contemporáneas no en la unidad monolítica, en la individualidad enajenada, sino en la acción grupal. En esta novela, Arguedas deja atrás, más que nunca, cualquier vislumbre de dualismo, y enfoca sus esfuerzos en explorar la pluralidad, desde la misma construcción y concepción del texto. En su novela socio-políticamente más comprometida, Arguedas defiende la posibilidad de una sociedad en la que el acervo de la tradición indígena forme parte de un proyecto nacional colectivo. Arguedas cree que una sociedad plural de todas las culturas, todas las sangres, es posible. Con todo, la perspectiva que domina en la novela es la popular, del pueblo andino. Las canciones quechuas –tan

esenciales para Arguedas— recorren la trama y aportan la densidad emocional que va jalonando la narración, hasta que ésta culmina con un final agri dulce en el que destaca la poderosa imagen quechua del río en crecida, el *yawar mayu*, imparable pese a todo, hacia el futuro.

Finalmente, ¿qué elementos son los que expresan la irrupción de la cultura andina en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma)? Por una parte, Arguedas retoma el hilo de un relato quechua del siglo XVI, de origen oral, que es lo que hoy se conoce como *Dioses y hombres de Huarochirí*, traducido por él mismo en 1966, como sabemos. De alguna manera, con su última novela Arguedas pretendía dar continuidad, desde la cultura quechua contemporánea, a ese texto, al diálogo entre los zorros míticos. Al tiempo, como en las novelas anteriores, Arguedas asienta la narrativa en símbolos de origen quechua, parte indelible de la cosmovisión andina, aportados por los campesinos quechuas que han migrado a Chimbote y en ese entorno hostil y extraño (sobre)viven y trabajan. Los rituales populares quechuas también se trasladan a la ficción, especialmente cuando en el tercer capítulo se produce un diálogo entre dos personajes (un visitante misterioso y el ejecutivo harinero don Ángel Rincón Jaramillo) que en realidad es una transposición literaria del diálogo entre los zorros, iniciado en el texto de Huarochirí, al tiempo que ficcionalización de la competencia de los danzantes de tijeras de la provincia de Lucanas,² como ha explicado Martín Lienhard (1981: 111-145) en su iluminadora tesis, que incide en demostrar cómo la imagen del ritual de los danzantes de tijeras subyace en la construcción de la narrativa de la última novela arguediana. Todos estos intertextos quechuas no se aclaran explícitamente, y requieren de parte del lector un conocimiento de la cultura quechua. Arguedas bucea en la tradición oral andina más mítica, en una novela escrita en castellano sobre un puerto pesquero e industrial de la era imperialista, en el que constituye su único texto autorreferencial, siendo una novela aparentemente inconclusa que convierte la (im)posibilidad de escribirla en uno de sus temas.

La novela propone una compleja cosmovisión en torno a la aparición de numerosos seres y objetos simbólicos, que resulta incomprensible si se separan sus dos componentes básicos: la tradición quechua y la experiencia de la modernidad. La tesis central del fundamental estudio de Lienhard (1981) es que la novela póstuma de Arguedas representa la audaz inversión de la dinámica de la narrativa indigenista, definida por el esfuerzo con que una conciencia no indígena trataba de revelar el mundo quechua. En la última novela de Arguedas es más bien la conciencia indígena la que busca dar cuenta de la modernidad, representada por Chimbote y lo que allí sucede. El resultado es una extraordinaria progresión en la construcción de la novela y una operación transcultural sin precedentes ni herederos, por ahora. El hombre «quechua moderno», como Arguedas se definió (Arguedas, 1968: 256), logró apropiarse con consistencia de los elementos de la contemporaneidad para, desde su perspectiva intersticial, interpretar el mundo que le rodeaba y del que formaba parte.

Esto es así en toda la producción arguediana, pero *El zorro de arriba y el zorro de abajo* presenta un proyecto narrativo más radical, con menos concesiones explicativas, pues Arguedas no «aclara» tanto los referentes. El mundo quechua se sumerge en todas sus novelas y sus relatos, pero hay una evolución formal progresiva, de lo más implícito a lo más explícito, de lo connotativo a lo denotativo. En otras palabras, la cosmovisión quechua desde la que funda toda su narrativa, la ideología que recorre mimosamente su obra con la intención de dialogar con las formas europeas, va exteriorizándose cada vez más.

Ante todo, Lienhard (1981, prólogo a la reedición mexicana 1998, p. 12) reivindica la vinculación demostrable de la literatura arguediana con una oralidad viva, de matriz andina y popular. La cultura oral sobre la que Arguedas se asienta no ha desaparecido; se ha transformado y se ha ido adaptando a los cambios de la sociedad y a las necesidades expresivas de la población quechua y mestiza (Lienhard, 2000).

Arguedas rechazó la idea de que el conocimiento procedente de la cultura quechua oral, su música, sus rituales, sus mitos, es inferior o menos valioso que el saber asociado a la escritura y la lectura académica, enciclopédica, en una línea educativa de raigambre más occidental. Para Arguedas la cultura popular era tan inestimable como la que se almacena en las estanterías. Como escritor, el objetivo principal de su narrativa era conseguir —en la medida de lo posible— una traducción castellana y escrita de ese lenguaje musical andino que él sentía tan adecuado para la expresión de la realidad, los pensamientos, los sentimientos. Desde esa perspectiva, el trabajo con la forma, es decir, el lenguaje, la estructura, es un trabajo con la ideología y las emociones. La transculturación a flor de piel.

En suma, desde una vigorosa apuesta por la traducibilidad, lingüística y cultural, que supone su acceso al universo literario, al centro del polisistema global, Arguedas basa su creación en el diálogo abierto, el encuentro, la hibridez, la visibilidad de la mediación, la ética, la trascendencia de las polarizaciones, la creación de nuevas formas. Sin duda, las narrativas de transculturación, como la suya, pueden ayudarnos a reflexionar desde los modernos estudios de traducción, al tiempo que retroalimentan la comprensión, teórica y crítica, de la literatura nacida del hervor entre culturas. Y nos enseñan, mejor que nadie, en qué consiste la necesaria traducción cultural que este diverso mundo nuestro precisa cada vez más.

Con todo, no quisiera finalizar estos apuntes abiertos, celebrando el legado y la vigencia de José María Arguedas, sin aprovechar para recordar que desde hace más de dos décadas está pendiente la publicación de la segunda parte de sus obras completas, la que corresponde a la labor ensayística del autor en los varios ámbitos que cubrió: etnología, antropología, folklore, arqueología, pedagogía... Ojalá y toda esta suma de eventos que se están organizando en torno al centenario sirva también para que, por fin, la publicación de estos volúmenes tome cuerpo. Los necesitamos.

Tampoco quisiera dejar la palabra sin antes hacer un apunte de tipo más emotivo.

A raíz de la conmemoración de la fecha precisa del centenario del nacimiento de Arguedas, el 18 de enero de 2011, el escritor chileno Ariel Dorfman publicaba en el periódico español *El País* un bellissimo y emocionante texto, que de inmediato circuló entre los contactos admiradores de Arguedas. Lo compartimos, lo disfrutamos. Lo agradecemos.

Dorfman, amigo de Arguedas, que habla desde el dolor por la pérdida física del amigo, a quien no ha perdido en realidad, en tanto que lo recuerda, termina positivizando y, ante todo, celebrando su vigencia:

¿Hay alguien más vivo que Arguedas hoy? ¿Hay alguien más relevante en este tiempo en que la especie se encamina hacia el apocalipsis? ¿Hay alguien que escribió con más lucimiento y grandeza sobre lo que significa vivir y morir y sobrevivir en nuestra encrucijada inacabable? (Dorfman, 2011: 28)

Comparto estas palabras de Dorfman, y opino que Arguedas, además de avivar reflexiones y dejarnos un legado literario excepcional, produce una corriente amistosa que trasciende tiempos, espacios. Que hace que personas que no nos conocemos sintamos que en el fondo estamos cerca. Como aquí, ahora.

Podemos aprender mucho de su aporte, que, cuanto más tiempo pasa, más se actualiza y coloca a Arguedas en un lugar excepcional. Pues Arguedas, su magnífica transculturación narrativa y su actitud traductora ante la vida y la creación, vivieron con el tiempo a favor. Aunque él no lo supiera.

NOTAS

- 1 Arguedas, José María (1961) *El Sexto*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- 2 Que también aparece ficcionalizada en su cuento «La agonía de Rasu-Ñiti».

OBRAS CITADAS

Arguedas, José María (1950) “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, en *Yawar fiesta*. Lima, Horizonte, 1980, pp. 7-17.

Arguedas, José María (1965) «El indigenismo en el Perú», en *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1985, pp. 11-27.

Arguedas, José María (1968) «No soy un aculturado», en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma). Edición Crítica. Eve-Marie Fell (coord.) Madrid: CSIC. Colección Archivos, 14, 1990, pp. 256-258.

Calvet, Louis-Jean (1974) *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia*. José Antonio Doval (trad.) Madrid: Júcar, 1981.

Dorfman, Ariel (2011) “Pagando una deuda imposible”. *El País*. 18 de enero de 2011, pp. 27-28.

Escajadillo, Tomás G. (1994) *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Mantaro.

Fanon, Frantz (1952) *Black skin, white masks*. Charles Lam Markmann (trad.) Homi K. Bhabha (prólogo). Londres: Pluto, 1986.

Lienhard, Martin (1981) *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte/Tarea, 1990, 2ª ed. ampliada. Crítica literaria, nº 8. (Véase la reciente reedición mexicana, con un actualizado prólogo del autor: *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. México: Taller Abierto, 1998).

Lienhard, Martin (coord.) (2000) *La memoria popular y sus transformaciones. América Latina y/e países luso-africanos*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

Lévi-Strauss, Claude (1962) *El pensamiento salvaje*. Francisco González Aramburo (trad.) México: Fondo de Cultura Económica, 1972, 2ª reimp.

Ngugi Wa Thiong’o (1993) *Moving the centre. The struggle for cultural freedoms*. Londres: James Currey/Heinemann.

Pratt, Mary Louise (1995) “Comparative literature and global citizenship”, en Bernheimer, Charles (ed.) *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, pp. 58-65.

Rama, Ángel (1976) «José María Arguedas transculturador». Prólogo a *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, José María Arguedas. Buenos Aires: Arca/Calicanto, pp. 7-38.

VV.AA. (1978) «Conversando con Arguedas», en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Juan Larco (comp.) La Habana: Casa de las Américas, pp. 21-30.

VV.AA. (1984) *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.

ARGUEDAS Y EL PROBLEMA DEL ESTILO EN LAS REEDICIONES DE *YAWAR FIESTA*

Rómulo Monte Alto

Universidade Federal de Minas Gerais
Brasil

*Y**awar Fiesta* se publica en su totalidad por primera vez el año 1941 y la obra será reeditada dos veces más en los años 1958 y 1968 bajo la supervisión de Arguedas, que realiza una serie de cambios en el texto. Dichos cambios son de naturaleza distinta y se pueden describir como operaciones del siguiente orden: *supresión* de términos o fragmentos de textos en quechua o en castellano; *cambio* de términos o fragmentos de textos del quechua al castellano, del castellano al quechua y de castellano a castellano, este último con un sentido modernizante; *incorporación* de notas al pie de página o de términos al interior del texto con fines de explicar o ampliar conceptos así como precisar el sujeto o agente del discurso; y por fin, *corrección* ya sea de orden gramatical ya sea de términos originarios de estructuras orales (véase el cuadro de los cambios en anejo al final).

Dichas alteraciones al producirse generan en 1968 un texto menos “bárbaro” que el de 1941, es decir, con menos zonas de sombras en lo que toca a la significación, con referentes discursivos más precisos y menos ambiguos, lo cual junto a la corrección gramatical que sufre el texto lo deja más normativo desde el ámbito de su organización sintáctica, y al final menos cargado de elementos localistas, sobre todo provenientes de la oralidad. Todos esos procesos serían propios de la actividad de un escritor si no fuera por un detalle especial en el caso de Arguedas: al parecer dichos cambios interrogan la búsqueda de un estilo de escribir más preciso para traducir el lenguaje del pueblo indio serrano por parte del autor, que había sido anunciada desde temprano en su escritura, como lo sugiere el ensayo introductorio a *Canto Kechwa* en 1938 y de forma más explícita se plantea en el artículo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, publicado en 1950 y revisado

para introducir la edición de 1968. Analizar dichos cambios textuales a la luz de las reflexiones sobre algunos hechos transcurridos a lo largo de los 27 años que separan la primera de la última edición es lo que se propone en este trabajo.

La lengua quechua y la expresión artística

En el ensayo que introduce *Canto Kechwa*, “*que se terminó de publicar el 26 de Noviembre del año de 1938 en los talleres de la Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián, sucesor en Lima, Perú*”, según las mismas palabras del colofón, el autor José María Arguedas discute los límites del arte indigenista desde una interrogante que vincula estética y vida. De manera directa resuenan en sus palabras las de Mariátegui, que diez años antes planteara en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* el problema indígena desde nuevos y definidores horizontes al interior de la sociedad peruana: “El día en que el mismo pueblo indígena sea ya dueño de su propio destino, y dueño entonces de medios de expresión superiores y suficientes, ese día, en el Perú, pleno de juventud, se desarrollará vigorosamente el arte, obra y expresión del mestizo y del indio, libre ya de los obstáculos que la inferioridad social le imponen ahora” (Arguedas 1938: 15). A lo largo del breve ensayo, cuyo objetivo reiterado tres veces en las partes iniciales de la obra era “demostrar la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo”, expresión que viene de encuentro a la vocación realista que Antonio Cornejo Polar encuentra en su obra (Cornejo Polar 1997: 72-75), José María reivindica la principal consigna de autoridad para la legítima creación artística en el intento de representar al indio, que consiste en haber vivido junto a ellos, haberlos conocido en la intimidad de su lengua y cultura, al criticar a los artistas que no los representaban de una manera justa:

Estos artistas han logrado exaltar el paisaje, la muestra, el modelo indio, pero el modo de sentir e interpretar el tema, no es todavía auténtico. Y es porque casi todos esos artistas no han tenido la oportunidad de convivir íntimamente con el pueblo cuya vida tratan de interpretar, ni han sentido muy hondo el propio paisaje andino. [...] Por eso tales artistas no pueden ser intérpretes auténticos del mundo que hoy les sirve de tema [...]. Reproducen el motivo – paisaje o pueblo – con fidelidad y muchas veces con gran vigor, pero no existiendo esa íntima convivencia e identificación con el paisaje, identificación indispensable para realizar la obra plena, como arte y como interpretación; mucho de la obra de nuestros pintores se queda casi siempre en lo brillante y decorativo; no logra la hondura, la fluidez y la plenitud estética de la obra que expresa lo vivido, lo sentido en lo más íntimo de la propia carne. (Arguedas 1938: 13, 14)

A todas luces queda claro que el trasfondo desde el cual se enmarca dicha afirmación es la realidad cultural encontrada por Arguedas en su llegada a

Lima, cuyas representaciones indigenistas reducen al indio a estereotipos negativos que lo atrapan en sus procesos de afirmación social e impiden su integración a la nacionalidad peruana. De ahí nace su permanente recriminación en contra de tales representaciones, cuyo resumen se puede leer en las partes I y II de este ensayo introductorio a *Canto Kechwa*, y su deseo de ocupar el lugar de puente entre los dos mundos, que concretamente la traducción de los cuentos quechuas le ofrecerá inicialmente. Pero se verá que los argumentos que esgrime con este objetivo brotan de dos direcciones y nos pueden brindar algunos indicios de las razones de los cambios que años más tarde aparecerán en las reediciones de *Yawar Fiesta*.

En una carta a Ángel Flores, en el año 1955, el escritor y etnógrafo reivindica explícitamente no solo este lugar de un “yo” privilegiado, que conoce la sierra desde adentro, sino que también se ha preparado para conocer el otro mundo al que debe transportar las imágenes y canciones: “no creo que ninguna persona surgida de la cultura india peruana, o mejor dicho formado por la influencia directa de los valores de esta cultura, haya [ido] tan lejos dentro de la cultura occidental como yo” (Pinilla: 170, 171). Desde el año 1951 Arguedas trabajaba incansablemente en búsqueda de apoyo financiero para una serie de proyectos de carácter memorialista, en especial uno que tenía como objetivo “dejar memoria suficientemente completa de nuestras danzas y canciones” (Pinilla: 156); interesa resaltar su recomendación en el párrafo final del texto, sobre la necesidad de que un profesional se encargara del trabajo: “Por este mismo hecho y, aunque parezca ocioso, insistimos en que el plan solo puede ser realizado si lo dirigen especialistas con formación superior y experiencia suficiente” (Pinilla: 158). Así, al parecer la reivindicación de 1955 parece ir de encuentro a las exigencias planteadas en 1951, y reitera su lugar como un mediador cultural que avanzó más allá de la orilla de las dos culturas en juego: “Me olvidaba decir que las tragedias de Sófocles y Eurípides y Shakespeare y la música, oída después de los veinticuatro años, especialmente Mozart y Bach, me causaron el primer desconcierto que luego se convirtieron en un intento creo que no concluido aún de integrarse por entero en otro mundo, distinto del de mi infancia” (Pinilla 170). Este deseo de integrarse a otro mundo parece ser lo que va a mover la escritura arguediana a abrirse a una serie de temáticas más amplias, luego de la edición de *Yawar Fiesta* en 1941, dejando atrás incluso la perspectiva indigenista tradicional según Tomas Escajadilo (1994) en su estudio sobre esta corriente literaria, además de darle la forma literaria definitiva a sus textos posteriores.

Sin embargo, la labor traductora de Arguedas arranca de la certeza de que el quechua es una lengua superior a la castellana para lograr la plena expresión del arte indio serrano: “los que hablamos este idioma sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena”, o “el kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano” (Arguedas

1938: 16). El escritor evoca la historia y abrangencia de ese idioma autóctono para afirmarlo a servicio de la expresión estética de todos los grupos sociales, incluso de los mismos sujetos principales de los pequeños pueblos, gamonales opresores por lo general, en razón de su vitalidad y las mezclas a que ha sido expuesto:

A pesar de los 400 años de persecución, a que ha hecho frente, el Kechwa no ha perdido su vitalidad. En el Perú la mayor parte del pueblo habla kechwa; y si bien el idioma ha perdido su pureza, a tal punto que el kechwa primitivo resulta ya difícil para los que hablamos el actual, en cambio se ha enriquecido con palabras castellanas, que ha incorporado reduciéndolas a la morfología kechwa. El kechwa es un idioma suficientemente rico para la expresión del hombre superior. (Arguedas 1938: 16)

Vale resaltar que este planteamiento, que invoca el mestizaje como proceso inherente al desarrollo integral (e ideal para Arguedas, añadiríamos) de la sociedad se debe leer junto a la innovadora tesis de que el encuentro con el español le ha brindado al indio la oportunidad de ensanchar su universo cultural, como se puede acotar en esta referencia: “porque está demás decir que la proximidad del principal – el misti – semioccidentalizado, y las relaciones de éstos con los indios, significan para el indio nuevos elementos de expresión, por un lado, y nuevas solicitaciones emotivas por otro, y por tanto influyen en la producción indígena” (Arguedas 1938: 10). José María se anticipa al antropólogo brasileño Viveiros de Castro que afirmará muchos años después en el ensayo “*A inconstância da alma selvagem*” (2002) lo mismo relativo al encuentro entre portugueses y tupinambás en la costa brasileña, es decir, que el encuentro entre los grupos étnicos distintos que se da desde 1492 resultó provechoso también a los nativos americanos en la dimensión de su alteridad.

Finalmente, en la *Nota Preliminar* que introduce la reedición de 1968 de *Yawar Fiesta*, Arguedas evoca en dicha obra la culminación de la búsqueda de “un estilo en que el milenarismo idioma quechua lograra transir el castellano y convertirse en un instrumento de expresión suficiente y libre para reflejar las hazanas, e, pensamiento, los amores y odios del pueblo andino de ascendencia hispanoindia” (Arguedas 1985: 193). Entre los dos textos mencionados median 30 años, el primero sale en 1938 y el segundo en 1968, tiempo en que Arguedas ha efectivamente publicado casi toda su obra en vida, con excepción de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* que se encontraba en marcha, y equivale al proceso de madurez que el escritor experimentó. Hacemos hincapié en el lugar de la lengua quechua como elemento rector en su relación con el castellano, dentro del proyecto de mestizaje ideado por el autor y reiterado en otros textos, incluso de su correspondencia. Para rematar dicha afirmación, se menciona un fragmento del parecer que el escritor redacta en agosto de 1951 a la Asociación de Escritores de Cochabamba, promotora de un concurso internacional de literatura quechua, con el fallo del certamen: “El autor [...]

escribe el quechua con el dominio de quien usa su lengua materna. Toda la materia de sus poesías es quechua; el paisaje y la expresión del sentimiento humano; la belleza [...] todo está impregnado de la lengua quechua que lleva en sí misma la poderosa comunión estética que existe entre el hombre nativo de los Andes y el paisaje terreno y celeste que lo alimenta y lo forma” (Pinilla 153). La expresión “comunión estética” parece contar del vínculo ineludible entre vida y arte.

La búsqueda por el estilo y la lucha con el castellano

El artículo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” se publica por primera vez en la revista *Mar del Sur*, en 1950, y se reproducirá posteriormente, encabezando las reediciones de 1968 de *Yawar Fiesta*, por la Editorial Universitaria de Santiago de Chile, y también en las *Obras Completas* que publica la Editorial Horizonte en 1985, además de aparecer en la recopilación de textos que organiza Juan Larco para Casa de las Américas (La Habana 1976). En este texto, Arguedas se plantea el tema del estilo como algo al parecer insoluble: “¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos; en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua?” (Arguedas 1985: 195). A continuación cuenta del sentimiento de fracaso que sintió en su primer intento de escribir de forma literaria un cuento y entra al debate en torno al binomio regionalismo versus universalidad. Luego afirma que su búsqueda por el estilo fue “larga y angustiosa”, entendido el estilo en especial por la lengua literaria que usaría en la narración de los hechos y que tendría por finalidad transmitir “a los demás ese mundo” [serrano], así como “las extremas pasiones de los seres humanos que lo habitaban”. Sus dudas giraban en torno al castellano en que escribía, pues sabía que no encontraría lectores para sus textos en quechua, una lengua predominantemente oral.

Si en el ensayo que abría *Canto kechwa* el énfasis recaía sobre el quechua como lengua más que suficiente para la expresión estética del hombre andino, reafirmado en la experiencia del mismo autor, en el artículo que sigue a la *Nota preliminar* de *Yawar Fiesta* (1968), Arguedas apuesta por desvelar la lucha que libró en la búsqueda de la lengua literaria con que describir aquellas realidades serranas, dejando claro su apuesta lingüística: “he fundamentado en un ensayo mi voto a favor del castellano” (Arguedas 1985: 197). Toda “La lucha por el estilo”, subtítulo del segundo apartado del artículo (seguido de las palabras “Lo regional y lo universal”) se resume al repaso del exhaustivo proceso de escribir y reescribir los cuentos de *Agua*, desde los cuales se enfrenta a la pelea con el castellano. Tras redactar los primeros cuentos, se entera de no ser esa la lengua que necesitaba para revelar en las ciudades de abajo los mundos de arriba: “comprendí definitivamente que el castellano que sabía

no me serviría si seguía empleándolo en la forma tradicionalmente literaria” (Arguedas 1985: 196). La única posibilidad que quedaba era tomar esta lengua y cambiarla: “Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado” (Arguedas 1985: 196). El tiempo que tardó su lucha: “Cinco años luché por desgarrar los quechuismos y convertir al castellano literario en el instrumento único”; el precio que pagó: “Yo sé que algo se pierde a cambio de lo que se gana” (Arguedas 1985: 197).

Sin embargo, sobre este trabajo a realizarse Arguedas plantea una ventaja al artista, que es “la posibilidad, la necesidad de un acto de creación más absoluta” (Arguedas 1985: 196). Al igual que Guimarães Rosa, quien conocerá años más tarde en Venecia, Italia, en el Congreso Internacional de Escritores Latinoamericanos, y aseguraba la necesidad de que el escritor, para hacer frente a la “Babel espiritual de valores” del mundo moderno, crease su mismo léxico ya que no le restaba otra opción pues de lo contrario no tendría como llevar a cabo su misión (Lorenz 1994: 53), el escritor peruano relata feliz el hallazgo estético que le llegó como los sueños, de “manera imprecisa”. Su afirmación conclusiva al final del artículo no deja duda de que su lucha culminaba exitosa:

Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser el fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como que forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego. (Arguedas 1985: 197)

Pero para lograr esa lengua tan deseada, el escritor tuvo que pagar un precio alto: necesitó alejarse simbólicamente del mundo de donde venía, cuya cercanía no le permitía encontrar el estilo deseado. La expresión “cinco años luché por desgarrar los quechuismos” echa luz sobre parte de su estrategia en la labor de llegar a la lengua que buscaba. De igual modo, parece buscar otro lector, menos localizado e identificado con la temática serrana, siguiendo el rumbo de su misma narrativa, que al parecer deja atrás el indigenismo como referente principal y migra, como las poblaciones serranas que se dirigen hacia Lima, camino de un mercado mayor de intercambios simbólicos.

Los cambios en las reediciones de Yawar Fiesta

La afirmación “Yo sé que algo se pierde a cambio de lo que se gana”, suena como una consigna a señalar el blanco que esta lectura persigue. Al entrar en el examen de los cambios que realiza Arguedas en las reediciones de la obra, la pregunta que no descansa mientras procura la respuesta (¿y qué se perdió, al final?) se plantea al lector más astuto. Pero pasemos al análisis de dichos

cambios aunque hace falta antes revelar el origen de ese estudio. Al leer *Yawar Fiesta* en la colección *José María Arguedas Obras completas*, publicada por Editorial Horizonte en 1985, junto a un grupo de alumnos de posgrado, nos enteramos de una serie de notas que acompañaban al texto. Una curiosidad inicial nos llevó a chequear la naturaleza de aquellas notas, que contaban de las alteraciones realizadas desde la primera redacción de 1937 hasta la última reedición de 1968, y cual fue la sorpresa al darnos cuenta de que había allí un rico material a ser estudiado. Paso siguiente, pasamos a catalogar y estudiar dichas notas y tal trabajo nos llevó a este texto que ora se redacta.

El primero de los cambios es la *supresión* que se presenta de dos modos: sea de términos o fragmento de texto en quechua o corruptela de castellano, sea la supresión de términos o fragmento de texto en castellano. La primera situación ocurre con más frecuencia en los capítulos 2 y 4. Los ejemplos de las notas 83 y 85 del capítulo 2, “El despojo”, son claras muestras de ello: el fragmento “los punaruna sentían, seguro, que el ayarachi gritaba en su alma: “Imatak kausayniy, mayatatak’ ripusak” ” (nota 83) deja de existir en las reediciones posteriores; en la nota 85, el fragmento “Entonces punakumunkuna hablaban” pasa a las reediciones como “los hombres hablaban”. La segunda situación se ve con más frecuencia en los capítulos 1, 2, 4, 6, 7, 8, 10 y 11, con especial énfasis en los capítulos 2, 7 y 10. La naturaleza de esa segunda alteración no se ha logrado desprender del análisis realizado, sin embargo parece tener el objetivo sencillo de acortar el texto. Si la supresión de términos o fragmentos en quechua se explica por el desgarramiento de los quechuismos, en principio lo mismo no se puede decir de la segunda supresión, la de términos o fragmentos de textos en castellano.

La segunda alteración que Arguedas produce es el *cambio* de término o fragmento de texto en tres direcciones: del quechua al castellano, seguido de unos pocos casos en que se da lo contrario, o sea, del castellano al quechua, y al final de quechua a quechua y principalmente de castellano a castellano. Según el cuadro de alteraciones, el cambio de estructuras quechua al castellano ocurre con más frecuencia en los capítulos 2, 3, 4, 5, 7, 8 y 9. Dos ejemplos: en el capítulo 3, “Wakawak’ras, trompetas de la tierra”, se ve el cambio de “tawantin varayok” a “varayok’ alcaldes” (nota 7) y de “el pukllay” a “corrida” (nota 14). Los cambios de castellano al quechua, aunque pocos, se pueden precisar en estos ejemplos: “cosecha” pasa a “K’adihua” (o k’achua en la edición de Horizontes de 1985) en la nota 74 y en otras dos notas ocurre el cambio de instrumentos: de “charango” a “huayno” (116) y “guitarra” a “quenas” (117). Estos últimos cambios predominan en el capítulo 7, “Los serranos”, y su explicación nos viene de las demandas del carácter etnográfico del relato que aparece en este capítulo, distinto a los demás. El tercer grupo de cambios, especialmente de castellano a castellano, se da en los capítulos 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11, con más fuerza en los 6 últimos capítulos, y es donde se presenta una mayor variación de sentidos. En el capítulo 10,

“El Auki”, hay cambios relativos a la corrección tipográfica, como los de “en inlesia” para “sea en iglesia” (nota 30) o “compagre” a “compadre” (nota 165); hay cambios de significado, como de “ocho” a “cuatro” (nota 97) o de “en su adentro” a “sin que le oyeran” (nota 134); hay cambios que encierran un sentido modernizante, como de “mando” por “orden” (nota 67) o “tinkó su trago” por “ofrendó aguardiente” (nota 98).

El tercer tipo de alteración es la *incorporación* al texto sea de notas explicativas al pie de página, con el objetivo de explicar o ampliar conceptos, sea de estructuras cuya función principal es precisar el agente u objeto del discurso. El primer tipo ocurre especialmente en los dos capítulos iniciales y se puede acotar en la nota 9 del capítulo 1, “Pueblo Indio”, en que se añade una explicación para “ayllu” y en la nota 17, donde aparece una nota explicativa para “saywas”; otro ejemplo claro se da en el título del segundo capítulo, que recibe una nota explicativa que no había en la edición de 1941, “trompetas de la tierra”. El segundo tipo de alteración se da en los capítulos restantes, del 3 al 11 y nos parece ser una de las alteraciones más relevantes desde el punto de vista sintáctico y semántico que el texto recibe, ya que su función es apagar las ambigüedades que por si acaso puedan quedar sobre los sujetos y objetos de los enunciados. Dos ejemplos en el capítulo V, “La circular”: en la nota 3 se añade la expresión “y empezó a hablar”, con la finalidad de precisar que el agente del habla es el mismo Subprefecto que se levanta y se dirige al grupo de principales que le fueron a visitar; a lo largo de este capítulo de puede percibir la recurrencia de esta estrategia a través de la presencia de verbos como “dijo”, “contestó”, “ordenó”, “hablaban” y otros verbos siempre en tercera persona de singular o plural. También ocurre el caso de traducción al interior del texto, como en la nota 56, en que la expresión “Habrá corrida” se añade para explicar la expresión en quechua “¡Kank’am pukllay!”. Estas traducciones internas no serán muchas a lo largo del texto.

Y finalmente el último tipo de cambio, presente en la *corrección* que será o gramatical o de estructuras de la oralidad. La corrección gramatical es una estrategia largamente utilizada y se reviste de gran importancia por reformular el texto desde adentro, de su entramado morfo-sintáctico, otorgándole un carácter más normativo. Ejemplos a partir del capítulo 5, “K’ayau”: la frase “saludaron los concertados de los varayok’s” pasa a “saludaron los concertados a los varayok’s”, con la corrección de la preposición utilizada (nota 2); la frase “¿No ve cómo la carretera a Nazca lo hicieron en 28 días?” pasa a “¿No ve cómo la carretera a Nazca la hicieron en 28 días?”, con corrección del pronombre complemento (nota 27); se corrige el verbo gustar en la frase “Veo que les gusta esas corridas” a “Veo que les gustan esas corridas”. La corrección gramatical está presente en todos los capítulos, excepto el primero, y aparece en torno a 130 veces. La segunda corrección, de estructuras de la oralidad, se hace más presente en los capítulos 2, 3, 4 y 10. Su finalidad quizás estaría relacionada con el dilema que Arguedas se plantea entre ser universal pero sin

perder la esencia de lo regional. Ejemplos: en el capítulo 3, “Wakawak’ras, trompetas de la tierra”, “palabrao” pasa a “juramentado” (nota 6), “cuándu” pasa a “cuándo” (nota 12) y “su coquita” a “coca” (nota 50).

Esas fueron las principales alteraciones que realizó Arguedas en las reediciones de *Yawar Fiesta*, entre la edición de 1941 y la reedición de 1968. El cuadro merece un repaso y mejor análisis, pero de todo modo nos brinda una muestra de su trabajo revisor. Dos conclusiones antes de cerrar este texto. La primera, cuenta de la ya mencionada normalización del texto de 1968, dejándolo con una sintaxis menos “bárbara” que la del texto de 1941: éste presenta al final menos zonas opacas en lo que respeta a la significación, así como sostiene referentes discursivos más precisos y menos ambiguos; además recibe una corrección gramatical normativa desde el ámbito de su organización morfosintáctica y aparece con menos elementos orales, propios de una escritura excesivamente regional. Este trabajo, a nosso ver, parecería atender al proceso de profesionalización del intelectual que se entería de los límites que el campo literario ubicado en una zona en desarrollo, así como de la materia que proviene de una cultura subalterna cuya lengua ha luchado por sobrevivir, le plantean y busca escribir de ese modo la salida en el idioma “ajeno” y en la universalidad del hombre, como se desprende de sus mismas palabras:

Existía y existe frente a la solución de estos especialísimos transe de la expresión literaria, el problema de la universalidad, el peligro del regionalismo que contamina la obra y la cerca. ¡El peligro que contiene siempre la inclusión novísima de materias extrañas en un instrumento ya perfecto y límpido! Pero en tales casos la angustia primaria ya no es por la universalidad sino por la simple realización. Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura, la difícil cuestión. La universalidad de este raro equilibrio de contenido y forma, equilibrio alcanzado tras intensas noches de increíble trabajo, es cosa que vendrá en función de la perfección humana lograda en el transcurso de tan extraño esfuerzo. (Arguedas 1985: 196)

Es evidente que en determinados momentos, este trabajo que llamamos de “ampliación” de los horizontes del escritor, se choca con afirmaciones como las que sostuvo en el I Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa, en el año de 1965. Allí el escritor afirmaba no solo su vocación natural, innata para la escritura, como asumía cierta distancia frente al tema de la influencia que sobre los escritores ejercían otros escritores, evocando, sin mencionarlo, el genio de la creación al servicio de una ética que subordinaba la ficción a la realidad, en el proceso de narración de los hechos y paisajes de una parte del país. Está más que registrado el hecho de que Arguedas leyó a muchos clásicos, sus mismas palabras lo confirman en su extensa correspondencia (ver en especial *Apuntes inéditos*, editada por Carmen Pinilla, a la página 170); sin embargo,

también es necesario señalar que la obra arguediana efectivamente encuentra su punto de inflexión en la obra siguiente a *Yawar Fiesta*, que será aclamada por la crítica como el momento culminante de la literatura indigenista. Vale la pena releer el fragmento del mismo autor citado anteriormente: “Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser el fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes.” Así fue.

La segunda conclusión tiene que ver con una operación más sutil que la autoría realiza al interior del texto y viene desde el ámbito de las teorías comunicativas de enseñanza de lengua extranjera. Según el gramático Francisco Matte Bon, se estima que durante el proceso de aprendizaje el aprendiz atraviesa una fase inicial de comunicación en que hay una menor intervención del enunciador, hay menos subjetividad en circulación y se brindan informaciones nuevas, con predominancia de elementos extralingüísticos; todo eso junto da la sensación de mayor seguridad y objetividad por parte del sujeto que enuncia. La sensación es solo un efecto expresivo. Luego de eso, se pasa a un segundo nivel en que hay más información compartida que nueva, el enunciador se presenta de forma más explícita, se responsabiliza de lo que dice, hay más subjetividad circulante y una menor referencia al nivel extralingüístico, siendo que todo eso da la sensación de mayor relatividad y subjetividad. Así, al parecer en las reediciones de *Yawar Fiesta* Arguedas parece recorrer el camino inverso de la enunciación desde la perspectiva comunicativa, una vez que el texto de 1968, más estandarizado desde el ámbito lexical y gramatical, se vuelve menos permeable al reconocimiento del sujeto enunciador y el énfasis recae sobre las informaciones a ser transmitidas, lo que determina preferentemente una mayor referencia al ámbito extralingüístico. De ahí que el autor necesite *suprimir* del texto elementos ininteligibles, *cambiar* estructuras del quechua al castellano o de castellano arcaicas, *incorporar* estructuras explicativas o las que dejan el enunciado más preciso y menos ambiguo, *corregir* estructuras gramaticales o de la difusa oralidad: todo eso con la finalidad de dejar el texto más claro, más informativo y menos subjetivo, todo lo contrario del texto de 1941.

Así terminamos este texto, con la esperanza de seguir buscando no las razones y los porqués Arguedas hizo tal o cual cosa, sino pensar que esos movimientos son la medida precisa del trabajo de un escritor que libró una lucha personal contra su destino y logró, más que nadie, alcanzar un lugar de relevancia única en la producción literaria peruana.

OBRAS CITADAS

Arguedas José María. *Canto Kechwa*. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. Lima: Ediciones “Club del Libro Peruano”, 1938.

Arguedas, José María. *Yawar Fiesta*. In: _____. *Obras completas*. Tomo II. Lima: Editorial Horizonte, 1985. p. 69-227.

Castro, Eduardo Viveiros de. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: _____. *A inconstância da alma selvagem*. E outros ensaios de Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 183-264.

Escajadillo, Tomas G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Editorial Mantaro, 1994.

Larco, Juan (Comp.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.

Lorenz, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Pinilla, Carmen María. Ed. *Apuntes inéditos*. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

Polar, Antonio Cornejo. *Yawar Fiesta*. Lo único y lo múltiple. In: *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1997. p. 53-85.

ARGUEDAS, José María. *Yavar Fiesta*. (1941) In: _____. *Obras completas*. Tomo II. Lima: Editorial Horizonte, 1983. p. 69-227.

CAPÍTULOS & NOTAS	Supresión de término o fragmento de texto en quechua o corruptela de C	Supresión de término o fragmento de texto en castellano (todavía...)	Cambio de término o fragmento de texto Q ⇒ C	Cambio de término o fragmento de texto C ⇒ Q	Cambio de término o fragmento de texto C ⇒ Q	Incorporación de notas al pie de página	Incorporación de estructuras en las reediciones	Corrección gramatical	Corrección de estructuras orales
I. Pueblo indio		10, 25, 44, 49, 51, 52, 56, 73, 77, 87,	6, 33, 50, 59			9, 17, 21, 22, 67, 72, 80, 81, 82, 88			24,
II. El despojo	52, 78, 83, 85, 131	49, 65, 69, 75, 78, 83, 84, 85, 88, 99, 119, 120, 127, 128, 130, 131, 132, 144, 151	4, 8, 52, 59, 64, 82, 89, 102, 136,	26, 35, 40, 74, 79, 98, 117, 126, 137, 47,		7, 13, 14, 22, 43, 3,	2 estructuras	12, 57, 67, 68, 71, 103, 139, 140, 141,	24, 30, 31, 37, 124,
III. Wakwak'ras	48	33, 52	3, 7, 14, 16, 21, 22, 32, 49, 54	13, 54, 56, 58		2, 10, 27	1 estructura 13 estructuras	4, 11, 15, 18, 19, 35, 36, 40, 42, 61	09 6, 12, 24, 25, 30, 41, 50, 56, 60
IV. K'ayau	13, 19, 25,	4, 33, 40, 46, 52, 54, 60, 64,	37, 61, 65, 68, 71, 76,	1, 15, 18, 35, 57, 59, 66, 81, 84,		9, 12,	14 estructuras	2, 5, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 34, 41, 55, 60, 64, 78, 79, 80, 51, 70, 82,	10 6, 8, 21, 22, 39, 48,
V. La circular		10, 27, 43, 45,	14, 15, 17, 28, 34, 32	9, 21, 36, 47, 58, 60,			23 estructuras	4, 5, 8, 20, 22, 37, 40, 48, 50, 59, 62,	15 24, 35,
VI. La autoridad	5,	4, 9, 23, 36, 37, 40, 41, 5, 42,	7, 10, 20, 24, 26, 27, 30, 33, 35, 38				10 estructuras	2, 3, 14, 16, 21, 22, 31, 34, 43, 44, 45	17,
VII. Los serranos	14	11, 17, 26, 31, 37, 38, 39, 69, 76, 79, 80, 82, 94, 96, 97, 102, 112, 115, 137, 141, 142,	24, 74, 116, 117,	2, 4, 9, 10, 16, 18, 19, 21, 27, 28, 33, 34, 41, 47, 48, 54, 55, 59, 61, 67, 70, 72, 75, 81, 84, 85, 86, 89, 90, 93, 97, 101, 107, 112, 113, 115, 118, 119, 120, 123, 126, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 143,			52 estructuras	6, 7, 13, 15, 20, 23, 30, 33, 39, 51, 52, 55, 58, 25, 35, 50, 53, 60, 65, 69, 62, 103, 106, 68, 78, 83, 87, 88, 106, 109, 110, 114, 121, 136, 139,	21 37, 50,
VIII. El Misitu		5, 16, 21, 39, 45, 53	3, 18, 23, 32, 35, 38, 44, 48,	1, 6, 7, 8, 10, 36, 42, 47, 49, 51, 52,		30, 31, 40,	11 estructuras	4, 11, 12, 15, 20, 22, 34, 17, 19,	09 39,
XIX. La vispera		3, 6, 16, 46		1, 3, 7, 10, 13, 14, 15, 17, 21, 27, 30, 32, 40		36,	13 estructuras	9, 13, 18, 23, 34, 35, 44, 45,	
X. El auki	34, 64,	1, 37, 48, 54, 58, 59, 81, 110, 112, 125, 129, 133, 149, 154, 156, 157, 160, 168, 170, 171, 173, 174, 176, 177, 178, 184, 188,	5, 27, 43, 57, 63, 104, 113, 127, 128, 159, 199,	2, 3, 8, 12, 14, 15, 26, 30, 35, 44, 46, 47, 49, 50, 51, 56, 60, 61, 63, 67, 70, 73, 74, 77, 79, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 99, 100, 103, 106, 107, 111, 119, 121, 124, 130, 131, 132, 134, 137, 143, 146, 147, 148, 152, 155, 162, 163, 165, 167, 169, 175, 180, 181, 182, 186, 190, 191, 194, 195, 197,			38 estructuras	3, 4, 6, 11, 16, 17, 21, 29, 33, 40, 41, 71, 83, 84, 95, 96, 102, 105, 123, 124, 136, 138, 142, 164, 172, 185, 189, 196,	08 20, 36, 39, 42, 161, 192, 193,
XI. Yawar Fiesta	33,	15, 23, 36, 40, 51, 56, 71, 3, 12, 19, 66, 70, 74, 82,	24, 35, 37, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 55, 59, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 72, 73, 75, 76,	1, 2, 4, 8, 9, 13, 23, 25, 26, 28, 31, 34, 35, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500,	4, 11, 14, 24, 29, 32, 53, 62, 81,	09			

Aceréscimos de estructuras en las reediciones corresponden a acciones con los siguientes objetivos: a) explicar o ampliar conceptos; b) precisar el agente u objeto del discurso; c) indicar; cambio de sentido; cambio de carácter modernizante de la lengua; corrección tipográfica; reavivar el texto

TRIBUTO A SYLVIA MOLLOY

Sylvia Molloy es novelista y crítica. Nació en Buenos Aires, donde permaneció hasta los veinte años, y entre 1958 y 1962 hizo estudios universitarios en Francia. Ha publicado los libros *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France* (ensayo; 1973); *Las letras de Borges* (ensayo; 1979 y 1999); *En breve cárcel* (novela; 1981); *Acto de presencia. La literatura autobiográfica en América Latina* (ensayo; 1991 y 1995); *Women's Writing in Latin America* (1991; en colaboración con Beatriz Sarlo y Sara Castro Klaren); *Hispanisms and Homosexualities* (1998; en colaboración con Robert Irwin); *El común olvido* (novela; 2002 y 2011); *Varia imaginación* (relatos; 2003); *Poéticas de la distancia* (2006; en colaboración con Mariano Siskind); *Desarticulaciones* (relatos; 2010); *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad* (ensayo; 2012); *Escribir París* (2012; en colaboración con Enrique Vilas Mata); la mayoría con versiones en inglés, portugués y castellano.

Ha sido becaria de la Fundación Guggenheim, del National Endowment for the Humanities, del Social Science Research Council, y de la Fundación Civitella Ranieri. Fue catedrática de las Universidades de Yale y de Princeton y presidente de la Modern Language Association of America y del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Se desempeñó durante años como catedrática de literatura latinoamericana y comparada en la New York University donde también fundó el programa de escritura creativa. Una vez por año viaja a la Argentina.



Sylvia Molloy

INTRODUCCIÓN

Adélaïde de Chatellus

Université de Paris, Sorbonne (Paris IV)

A principios de abril de 2012, el sexto congreso trasatlántico tuvo lugar en la Universidad de Brown, bajo la dirección de Julio Ortega. Reunió a escritores e investigadores en torno al tema “Towards a cross cultural syntax” y dio lugar a un homenaje a Silvia Molloy. Trilingüe, con una vida entre Argentina, Estados Unidos y Francia, Molloy es la ilustración perfecta de la erosión de fronteras. Una dilución que afecta sus escritos, donde se mezclan géneros literarios y sexuales, con una puesta en crisis de las normas y de la noción misma de identidad. Entre idiomas, entre países, en el cruce de géneros, la obra de Molloy parece condensar las redefiniciones de fronteras que propone nuestra era.

La amistad se leía ese día en el tono del homenaje. El agradecimiento a la maestra, a una vida de pasión por transmitir, no exenta de cierto humor. El dossier que sigue reúne los textos que se leyeron en la primavera de Providence. Las ponencias siguen el orden de las obras: *En breve cárcel* (1981) abre el dossier, con textos brillantes de Ana Gallego (Universidad de Granada) y María de Alva Levy (Tecnológico de Monterrey); *El común olvido* (2002) -con la mirada aguda de Michèle Ramond (Universidad de Paris VIII) y Alicia Borinsky (Boston University)- deja paso a *Varia imaginación* (2003) con lecturas de Milagros Ezquerro (Université de Paris Sorbonne) y Mar Gómez Glez. Por fin, el testimonio de Arturo Echavarría clausura el conjunto, con palabras de amistad venidas de Puerto Rico. Entre idiomas, entre países, en el cruce de géneros, la obra de Molloy así recibe un merecido homenaje de las dos orillas.

LA ARGENTINA EN LA VALIJA: LA FICCIÓN DE SYLVIA MOLLOY

Ana Gallego Cuiñas
Universidad de Granada

*“En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del amor cerrado.”*

Francisco de Quevedo

*“Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares,
que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte
y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo
y mañana el olvido, el común olvido.”*

Jorge Luis Borges

*“Varia imaginación, que en mil intentos,
a pesar, gastas, de tu triste dueño,
la dulce munición del blando sueño,
alimentando vanos pensamientos”*

Luis de Góngora

El secreto

Acaba de reeditarse *En breve cárcel*¹ de Sylvia Molloy con prólogo de Ricardo Piglia. Excelente noticia, porque la primera novela de la argentina salió a la luz en 1981 y era prácticamente imposible conseguirla: no se podía

comprar (agotada hace lustros en las librerías) ni prestar (todos la habían leído pero nadie la tenía) ni siquiera robar (tampoco aparecía en los catálogos de las bibliotecas públicas). Era el secreto mejor guardado por los argentinos y ahora justo se desvela. Rauda y emocionada, compré el libro en Buenos Aires, un día antes de volver a España: sólo puedo decir que lo he leído de una sola vez, durante el trayecto transatlántico del avión. Ya en el aeropuerto de Ezeiza, cuando abrí la primera página, entendí que se trataba de uno de esos textos que sabemos que vamos a releer en más de una ocasión, al que se vuelve cada cierto tiempo, al que irremediabilmente se pertenece. La ficción de Molloy, otra vez, apareció dentro, no delante. Es curioso: la primera obra que cayó en mis manos de ella -literalmente: el volumen se precipitó sobre mí desde un anaquel de la librería El Salón del Libro de París- fue *Desarticulaciones* (2010), la última publicada hasta la fecha. La segunda fue *Varia imaginación* (2003), que leí en Nueva York. Continué con *El común olvido* (2002),² la tercera, que devoré en Buenos Aires. Y justo estas tres ciudades tienen una significación coagular en la literatura y la vida de Sylvia Molloy.³ Tampoco me parece casual que la lectura de *En breve cárcel*, su estreno como novelista, haya sido mi última incursión en su narrativa, y, que lo haya hecho mientras volaba: tal vez necesitaba llegar tarde en el (mi) tiempo, y recorrer (sus) distintos espacios -por tierra y aire- para situar a Molloy en la tradición argentina -desde su condición de exiliada⁴ - y entender en todas sus dimensiones y modulaciones los usos que -desde la ficción- hace de la memoria personal y colectiva. Entonces, la estructura de este ensayo responde a un itinerario personal que habría de recalcar en la ubicación del secreto de su poética; la revelación del enigma que encierran sus textos; la indicación del misterio inefable que liga autobiografía y ficción.

Hoy día afirmar que el espacio literario argentino, como cualquier otro, no coincide con las fronteras territoriales del país es una obviedad: la “argentinidad”⁵ está repartida, dispersa, por un sinfín de rincones planetarios. Pero no lo es tanto preguntarse por la definición de ese espacio: ¿qué es la literatura argentina? Si partimos del hecho de que ““lo literario” designa mejor una manera de leer que de escribir, y varía con el tiempo y las geografías” (Gamerro 20), y que se construye hacia atrás, del presente al pasado; tenemos que pensar en cómo ha leído durante más de un siglo la tradición argentina para intentar adivinar cómo podría hacerlo ahora. Borges asimilaba esta tradición literaria con la cultura occidental y el manejo irreverente -la “mala” lectura- de temas europeos. Para Piglia la tradición también se define por ese desplazamiento y marginalidad de la Argentina con respecto a las tradiciones centrales, que se ha cristalizado en la práctica de ciertos gestos, espacios y hábitos, que a su vez han logrado armar “resistencias parciales” más allá de las fronteras, la patria y la propiedad. Así, la tradición también es la memoria que se asocia al recuerdo del sueño, hecha de “palabras muertas” que apuntan a un lenguaje futuro, “ajeno”⁶, que se ha venido construyendo con fórmulas estereotipadas de la cultura popular y con los restos de un pasado incierto

e impersonal (1995: 58-59). De otra parte, Juan José Saer manifestó que la tradición literaria es el lugar *desde* el que se escribe, no *en* que se escribe; esto es: la infancia. Molloy por su parte, tanto en sus ensayos como en su ficción, parece entender la tradición argentina actual como un cruce de estas tres posiciones mencionadas (el desplazamiento de Borges, el extrañamiento de Piglia, el ensimismamiento de Saer) a la que habría de añadirse una más: la multiplicidad.

Para nuestra autora la tradición es traducción: leer es traducir y “Si traducir es leer *con diferencia*, la traducción que perpetra, por así decirlo, el lector, no copia los contornos del original sino que, necesariamente, se desvía de ellos” (Molloy, 1996: 38). Molloy de esta manera apela a la “mala” lectura⁷ borgeana, a la que traduce produciendo un “simulacro” del original, la que reescribe y se desvía de la norma -del centro-, es causa de errores y germen de ficción. Pero es que además tenemos que tener en cuenta que Sylvia Molloy piensa, lee y escribe en tres idiomas. Este es el motivo, en mi opinión, por el cual su lenguaje produce una suerte de extrañamiento: se expresa en un español “raro” que se distancia del habla actual argentina -utiliza esas “palabras muertas”⁸ de las que habla Piglia- al mismo tiempo que se inscribe en su tradición literaria:

“El sujeto bilingüe o trilingüe siempre se siente levemente desviado cuando escribe, tiene la sensación de que lo que dice está siempre siendo dicho en otro lado, en muchos lados, como un eco desasosegante. Si toda comunicación es inherentemente rara, los cambios de lengua acrecientan esa rareza. Paradójicamente, el que habla/escribe en más de un idioma, es decir, el que tiene más de una casa de la lengua, escribe siempre a la intemperie” (Frieria)

Si para Borges y Piglia la patria sería el habla argentina -el español con acento-, y para Saer los recuerdos del infante; para Molloy la patria es el balbuceo de palabras y estructuras en varios idiomas de una niña argentina.⁹ Así lo que no se dice o se dice múltiple es el secreto de su poética: escribir desde una infancia que ilumina de forma extraña el relato, un no lugar situado en un Buenos Aires desplazado (Ezeiza, un avión en el aire), con la convicción narrativa de que, como sugiere Piglia en el prólogo de *En breve cárcel* “citando”¹⁰ a Proust: “sólo se recuerda lo que se ha perdido”. Aunque ya nos advirtió Borges, que no Arlt: “sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido”. ¿Qué recuerda entonces la ficción Sylvia Molloy?

El enigma

Toda ficción narra metafóricamente las relaciones más profundas con la tradición (el espacio), la memoria (el tiempo), la identidad (el yo) cultural. La literatura de Molloy cuenta su relación con múltiples prácticas narrativas que se van modificando, desde Poe, Sarmiento o Kafka, a las más vanguardistas de

Proust, Beckett, Borges, Rulfo o Nabokov; toda vez que fragua sus reflexiones críticas al albur de las premisas teóricas que más le interesan de Benjamin, Barthes y Derridá entre otros. Pero su ficción también está asentada sobre lo autobiográfico –memoria e identidad- así como sobre una poética que se define igualmente por la mezcla géneros, la predilección por las formas breves, el uso de las convenciones genéricas del epistolario y el diario íntimo, la fragmentación, el desplazamiento, la teoría sobre el punto de vista, los finales abiertos, la exactitud y claridad en el lenguaje, la narrativa como investigación, la visibilidad y la multiplicidad. Por todo ello reconozco la excelencia estética de su obra, que siento -soy capaz de desgajarla en estas descripciones- pero es difícil de argumentar. Como diría Susan Sontag, es “cuestión de énfasis”, o mejor, como explica Ricardo Piglia:

“hay un tono que define el modo en que la historia se mueve y fluye. No se trata del estilo, -de la elegancia en la disposición de las palabras que es un sello de la autora-, sino de la cadencia y de los sentimientos del relato. En definitiva el tono define la relación emocional que el narrador mantiene con la historia que está contando” (Molloy, 2012: 7).

Los adjetivos, la retórica, la puntuación, el ritmo de su prosa son notables, pero lo que sobresale son las imágenes, la emoción sin tregua que desatan párrafos como el que reza:

“Una clave, un orden para este relato. Sólo atina a ver capas, estratos, como en los segmentos de la corteza terrestre que proponen los manuales ilustrados. No: como las diversas capas de piel que cubren músculos y huesos, imbricadas, en desapacible contacto. Estremecimiento, erizamiento de la superficie: ¿quién no ha observado, de chico, la superficie interior de una costra arrancada y la correspondiente llaga rosada sin temblar? En este desgarramiento inquisidor se encuentran clase y orden de esta historia” (Molloy, 1981: 23).

En efecto, la ficción de Sylvia Molloy se articula en la práctica de la descomposición por capas, en la repetición (para que la identidad, la piel, se restituya o se termine de romper) que evidencia la falsedad de la escritura: porque toda narración es recuerdo. Y claro está, “La memoria es inventiva. La memoria es una puesta en escena” (Sontag 44) por eso ha sido uno de los dispositivos más recurrentes en la literatura hispanoamericana para poner en marcha la ficción: en Rulfo se recuerda para morir, en Borges la práctica llevada al extremo deviene en barbarie, en García Márquez es creación, en Onetti es apropiación de los recuerdos del otro (véase Molloy 1996: 185), en Piglia es la ausencia y en Molloy es fragmentación: a la hora de recordar, tanto vale lo que se recupera -a partir de restos- como lo que se borra o se traduce (Deffis 61). La memoria entonces, como mecanismo infiel de reproducción, se aviene a la fabulación y se forma en tensión con el olvido. Tal y como expresa Calvino: “La memoria está cubierta por capas de fragmentos de imágenes,

como un depósito de desperdicios donde cada vez es más difícil que una figura entre tantas logre adquirir relieve” (98).

La noción de memoria, como en Borges, decide la forma de los relatos de Molloy, que logra aprovechar el recuerdo personal (el amor, la familia, la infancia) y poner de relieve la memoria colectiva (la herencia cultural argentina y el pasado histórico)¹¹ para hacer una ficción perforada (con vacíos, huecos, olvidos) elaborada de citas, préstamos, “papeles rotos”, fragmentos y tonos “de otras escrituras que vuelven como recuerdos personales” (Piglia 1995: 55); hasta el punto de que los mismos títulos de tres novelas son citas¹² -*En breve cárcel*, *El común olvido* y *Varia Imaginación*- extraídas de Quevedo, Borges y Góngora respectivamente.¹³ Además en todos los textos se mencionan lecturas¹⁴ que aparecen como estrategias autorreflexivas que indican “que detrás de todo hay siempre un libro” (Molloy, 1996: 32).¹⁵ Y es que toda lectura es siempre escritura de sí mismo o del otro:

“Se mira en lo que escribe, en lo que acaba de escribir. Así leía: para distanciar, no para vivir mundos; la lectura era tan cerrada como su vida. En los libros veía representaciones, actitudes que luego imitaba con plena conciencia de la duplicación” (Molloy, 1981: 29, 30).

Aunque lo que más me interesa de *En breve cárcel* es su producción intencional de significado con respecto a su obra anterior. Narrada en presente, por una voz femenina sin nombre, en tercera persona que anota de modo intermitente recuerdos, sueños, hechos, reflexiones, desarrolla lo que será una constante en el resto de sus novelas: la identidad es dada por la escritura. Molloy arma un doble movimiento simultáneo de lectura y de escritura: “El texto se escribe a la vez que se lee y se lee a la vez que es (re) escrito (por) (ante) el lector” (Martínez 523). El acto de escritura representa por tanto la composición textual y simultáneamente el proceso mismo de constitución del sujeto que escribe (Ferreira-Pinto 156). Pero también se narra para leerse a sí misma¹⁶ -y por ello reflexiona sobre el hecho escritural- para fijar(se)¹⁷ y reparar la pérdida del otro,¹⁸ porque la memoria es insalvable y los personajes de Molloy olvidan más que recuerdan.¹⁹ En *En breve cárcel* la escritura desplaza el sentido del relato y de la vida de la protagonista para suplir la pérdida, para dar una ilusión de continuidad. El único movimiento en el texto es el de la pluma (de ahí la sensación claustrofóbica de la circularidad del texto): la narradora está quieta en una habitación y de ella sale solo a través de la escritura, el recuerdo o el sueño. A la sazón, otro de los recursos narrativos más usados en esta novela, que conecta con la sensación de encierro, es la continua repetición de personajes, lugares, situaciones, relaciones y palabras como máscara, cuerpo y espejo.

De otro lado, la memoria se asocia a un espacio físico donde se condensa la experiencia: una habitación en París en *En breve cárcel*, la ciudad de Buenos Aires en *El común olvido*. En su segunda novela el narrador es Daniel, que

regresa a Buenos Aires tras la muerte de la madre para cumplir su última voluntad: arrojar sus cenizas al Río de la Plata. Ahí comienza una investigación en aras de reconstruir su historia personal (entender los motivos de la ruptura de sus padres y de su precipitada salida del país con la madre a los 12 años) a través de recuerdos propios y ajenos que no se ordenan cronológicamente sino por elipsis. Pero toda memoria es falsa, no es pura, porque se mezcla con la de los otros, se entrecruza, se confunde. En este texto el mecanismo recurrente es el desplazamiento, la distancia de la palabra propia, la imposibilidad de decir la verdad autobiográfica. Daniel tiene que resolver un enigma familiar, pero pronto se da cuenta de que es imposible porque todo relato es parcial. Se trata entonces del mismo tipo de ficción de los ochenta pero “esta vez la abre multiplicándola al someterla la contacto con la memoria histórica del fracaso, o sea, la del triunfo de la amnesia o, lo que es peor, de la memoria que no interpreta” (Deffis 71). Lo personal se imbrica en esta ocasión nítidamente con lo colectivo, pues el telón de fondo de la novela es el período de la dictadura militar argentina. De este modo, el sujeto aparece fragmentado (varias nacionalidades, culturas, géneros), como también la Argentina aparece atravesada por la violencia institucional.

Otra cuestión importante en esta novela es la condición de exiliado de Daniel: su vida transcurre entre dos lenguas (español e inglés), dos culturas (estadounidense y argentina) que lo convierten en un sujeto que cambia, muta, se desplaza, se vuelve *otro* hasta sentirse extranjero en su Buenos Aires natal:

“Pienso que no sé usar la primera persona del plural para decir que soy argentino pero que cada vez que oigo hablar castellano en Nueva York con acento de Buenos Aires todavía me doy vuelta creyendo que me están hablando a mí” (Molloy, 2011: 141).

La errancia²⁰ de la vida de la propia Molloy se revierte en su obra, la cual problematiza la voz de un sujeto desterritorializado, indefinido genérica y culturalmente. La identidad es provisoria²¹ y tanto el cuerpo físico como el textual devienen en “el principal facto de *resistencia* a los valores patriarcales [...] en términos de una ideología de género dominante; en su intento por adoptar una *práctica diferente*” (Solorza). Esta marca del tratamiento de la homosexualidad en su narrativa ha favorecido que desde la publicación de su primera novela *En breve cárcel* hasta *Desarticulaciones* buena parte de la crítica bibliográfica sobre la ficción de Sylvia Molloy se haya centrado en la práctica literaria lésbica²² o en el enfoque *queer*²³; en cómo la escritura de Molloy pone en crisis la heteronormatividad, la estabilidad de las normas y la noción de una identidad fija en aras de construir identidades alternativas a la normatizada. (Véase Kaminsky). Molloy ha resaltado el interés de la nación en mantener su heteronormatividad: el sujeto *queer* (gay, lesbiana, bisexual o transexual) cuestiona esta norma y la desestabiliza, produce una inquietud cultural: salir de la cárcel de una identidad establecida. Como formula Stephenson:

“Molloy’s narrative continually destabilizes the notion of a fixed or Essentials identity through the strategical use of imitation or repetition and fragmentation or decomposition. This destabilizing process has an important bearing on the textual construction of the coming-to-being of lesbian subjectivity because it continually disputes its ontological status” (253).

El género, como el lenguaje, es una forma más de ideología.²⁴ Molloy por eso ensaya desde el texto una estrategia de resistencia al poder patriarcal hegemónico: “Cuerpo y escritura se funden configurando una materia desplazada de la norma²⁵, un lugar intermedio, de tránsito, ambiguo y múltiple” (Solorza), un enigma que solo un lector avezado puede desentrañar.

El misterio

La ficción de Molloy presenta una continuidad de percepción, de registro formal, conceptual, temático y emocional sorprendentes, aunque poco a poco su prosa se va haciendo más aforística, con mayor tendencia a la comprensión, la simetría, la concisión estructural. Pareciera que con cada nueva publicación se hiciera más evidente la poética de una escritura “Para inventar. Para saltar. Para volar. Para caer. Para encontrar la manera peculiar de narrar e insistir; es decir, para encontrar la libertad interior” (Sontag 294), pero por encima de todo para recordar.

Cada época tiene su manera de hacer memoria, su propia concepción de la escritura autobiográfica: hoy día asistimos a un retorno sin precedentes de la primera persona -el triunfo de lo insignificante y la banalidad- y de la idea de testimonio: todo se documenta y la ficción pone al sujeto en escena que narra con cierta estructura de “verdad”. Se hace necesario entonces repensar el género autobiográfico y plantearse, a la luz de esta nueva realidad, algunos interrogantes que quizás sean irresolubles: ¿cómo se cuenta una vida? ¿cómo se le da forma? Este misterio fue objeto de estudio para Molloy en los años noventa en relación a la autobiografía hispanoamericana. En el siglo XXI, ciertamente, la problemática se ha acuciado, aunque esta sigue apuntando hacia la lectura y a un determinado modo de narrar que la propia Molloy pone en práctica en su ficción. El motivo autobiográfico surge ya en *En breve cárcel* donde la narradora piensa en el “placer de seguir a un yo, atender a sus mínimos meandros, detenerse en el pequeño detalle que, una y otra vez, lo constituye [...] Estas líneas no componen, y nunca quisieron componer, una autobiografía: componen –querrían componer– una serie de violencias salteadas, que le tocaron a ella, que también a han tocado a otros” (Molloy, 1981: 68). Y es que para Molloy la autobiografía es “una manera de leer tanto como una manera de escribir” (1996: 12). Por esta razón, en su caso no se trata de un género que debe inscribirse en una ontología lineal sino en un modo de contar los recuerdos:

“La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización [...] El lenguaje es la única forma de que dispongo para “ver” mi existencia. En cierta forma, ya he sido “relatado” por la misma historia que estoy narrando” (Molloy, 1996: 16).

En la práctica autobiográfica hispanoamericana,²⁶ según la propia Molloy consigna en su ensayo sobre el tema, no se considera la reflexión sobre la memoria en sí ni el mecanismo falible del acto de recordar: “El presente de la escritura sin duda condiciona el rescate del pasado; no cuenta tanto lo recordado como cuándo se recuerda y a partir de dónde” (1996: 186). Así, la ficción autobiográfica -la autoficción- de Sylvia Molloy viene a remedar esta carencia, pues integra en la forma del texto el contenido poroso del recuerdo. Esto se cristaliza sobre todo en sus dos últimas novelas. *Varia imaginación* está dividida en cuatro bloques: familia, viaje, citas, disrupción. Aquí la memoria se cuarteja totalmente en anécdotas, fotos y postales amén de convertirse en materia de la identidad, asimilando los mecanismos del recuerdo al engranaje de la ficción: una mezcla de “Sueños (o recuerdos) de tonos de voz, de expresiones enterradas en mi memoria, de imágenes sueltas, desconectadas, en general felices, a pesar del ruido de helicópteros que también contribuía a que se mezclaran las dos ciudades”²⁷ (2003: 104). También se vuelve a recrear el tema de la cita literaria, la infancia, la familia, la hermana, el adulterio y la homosexualidad de la madre: “Pienso ahora que tanta extranjería, por contradictoria no menos reprehensible -lo judío, lo nazi, el adulterio-, configuraban para mi madre una zona oscura, a la vez atractiva y repelente” (Molloy, 2003: 26). Y se repite la alusión²⁸ en el fragmento que da título al libro, donde narra el modo en que le comunicó a su madre que era homosexual.

Desarticulaciones también está signado por lo autobiográfico: se trata de una compilación de testimonios que escribe Sylvia Molloy mientras aún vive una amiga suya, M.L., acusada de Alzheimer. De nuevo escribe para fijar la memoria, para “tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos” (Molloy, 2010: 9), y restituir entonces mediante la narración, de alguna manera, la identidad de su amiga. Pero la escritura también funciona como catarsis, y como vehículo para comprender los entresijos que unen identidad, lengua y memoria. Molloy indaga así en la problemática de decir *yo* cuando no se recuerda, se pregunta por el lugar de la enunciación cuando la memoria se ha destejido: “para decir que uno ha olvidado hay que tener una mínima capacidad de recuerdo, palabra que, para ella, ya no tiene sentido” (Molloy, 2010: 66). Ahora bien: la identidad de la narradora, que también sabe que depende de la memoria del otro para ser -yo es otro-, se convulsiona cuando ese otro al que pertenece, al que quiere, se va desvaneciendo, borrando. Por esta razón escribe para no perderse a sí misma

ni perder al otro, para “atestiguar incoherencias, hiatos, silencios” (2010: 38) que habrían de olvidarse:

“No quedan testigos de un parte de mi vida, la que su memoria se ha llevado consigo. Esa pérdida que podría angustiarme curiosamente me libera: no hay nadie que me corrija si me decido a inventar [...] Acaso esté inventando esto que escribo. Nadie, después de todo, me podría contradecir” (Molloy, 2010: 22).

Y no cabe duda de que Sylvia Molloy inventa relatos que se cuenta a sí misma y escribe -con un tono bello e intenso- para nosotros. La vida es narración, y la estructura de esta depende del lugar desde el que se elabora:

“No es lo mismo elaborar una “patria” fantasmática desde París (caso de *En breve cárcel*) que elaborarla desde Nueva York, como en *El común olvido*. Lo cotidiano siempre deja su marca, también cuando se está “afuera”: establece costumbres, condiciona la memoria, se entreteje con el recuerdo [...] Es así como en distintos momentos, desde distintas latitudes -y desde luego desde distintas bibliotecas- uno echa mano del país que necesita, y se país está compuesto por recuerdos varios, de fabulaciones de recuerdos, de lecturas que uno convoca del archivo, pero también y sobre todo de deseos y de traumas presentes” (Molloy, 2006: 20).

El deseo de regresar al hogar, de volar de vuelta a casa, llegar pronto al aeropuerto de Ezeiza para salir antes, recoger la tarjeta de embarque, facturar el pesado equipaje: seguro -“esas cosas siempre se saben”- que uno lleva más de lo que trajo, la valija tendrá sobrepeso y hay que pagar la *diferencia*. Pero imagino que Molloy *cuenta* con ello: nunca olvida que la Argentina es un país portátil.

NOTAS

- 1 En Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- 2 Leí la edición de 2011 que publicó en Buenos Aires Eterna Cadencia.
- 3 Además del hecho de que Sylvia Molloy sea trilingüe (español, inglés y francés), *En breve cárcel* fue escrita en París, y los hechos referidos en el texto apuntan a su estancia en esta ciudad. Pero las tres publicaciones siguientes han sido compuestas en Nueva York: la trama de *El común olvido* se sitúa en Buenos Aires, que también es el espacio al que más alude *Varia Imaginación. Desarticulaciones*, en cambio, tiene puesta la mirada en Argentina, pero su centro de irradiación es Nueva York.
- 4 Molloy en “Poéticas de la ditancia” se pregunta de qué forma participa en la literatura nacional el escritor desplazado, cómo afecta a la escritura la experiencia de la

diáspora, del exilio, la transhumancia, el desplazamiento lingüístico y cultural.

5 Recordemos que para Borges la argentinidad era una fatalidad o una máscara.

6 Piglia sostiene que la metáfora de la “memoria ajena” está en el centro de la narrativa contemporánea.

7 Leer mal es leer de formar salteada, con huecos (a la manera de Sarmiento, Macedonio, Borges, Piglia), que se avienen a los ejercicios de la imaginación: “Leer, traducir, citar y citar con desvíos, pedir prestado y adaptar, en suma, canibalizar textos ajenos” (Molloy, 1996: 47). Por el contrario, la buena lectura, la convencional, sólo habría de producir “parálisis”, “redundancia”.

8 En *Desarticulaciones* Molloy cuenta que habla con su amiga M. L. En una lengua, un español, que no habla con nadie: hecho con palabras que ya no se usan, plagado de citas.

9 La misma Molloy cuenta: la escritura surge precisamente del desplazamiento y de la pérdida: pérdida de un punto de partida, de un lugar de origen, en suma de una casa irrecuperable [...] Para mí es la casa donde me crié, más o menos reiventada por el olvido y el recuerdo, vuelta matriz de relatos” (2006: 18).

10 Probablemente la cita sea apócrifa.

11 Susana Rotker sostiene que “la memoria no es sólo el gesto de recuperar relatos o representaciones, sino una acción con profundas implicaciones políticas y culturales” (véase Deffis 61). Por eso hay que tener en cuenta que la memoria histórica argentina está horadada por las ausencias, las desapariciones, exilios: vacíos.

12 Para Molloy la cita es el germen de la escritura.

13 Véanse las citas que preceden este ensayo.

14 Samuel promete prestarle a Daniel, el protagonista de *El común olvido*, una biografía sobre Djuna Barnes, escritora estadounidense, controvertida, trasgresora, lesbiana, que se asocia con su madre, también lesbiana. Lo mismo ocurre en *En breve cárcel*, donde la homosexualidad de la madre de la protagonista viene planteada a través de *La prisonnière* de Edouard Bourdet, cuyo tema también es la homosexualidad de una mujer.

15 Los personajes principales de su obra son escritores, traductores bibliotecarios: unidos al mundo de la literatura, de los libros. Daniel, el protagonista de *El común olvido*, es bibliotecario y traductor. A este respecto tendríamos que tener en consideración una de las afirmaciones de Molloy en Acto de presencia: “Si la biblioteca es metáfora organizadora de la literatura hispanoamericana, entonces el autobiógrafo es uno de sus numerosos bibliotecarios, que vive en el libro que escribe y see refiere incansablemente a otros libros. Leyendo antes de ser y siendo lo que lee (o lo que lee de modo desviado), el autobiógrafo también se deja llevar por el libro” (Molloy, 1996: 27).

16 El final de *En breve cárcel* ilustra esto a la perfección: “Desamparada, se aferra a las páginas que ha escrito para no perderlas, para poder releerse y vivir en la espera de una mujer que quería y que, un día, faltó a un cita. Está sola: tiene mucho miedo”

(1981: 158).

17 Esta novela “a la manera de las cajas chicas” contiene “dentro de sí la vertiente viva de un triple exilio -el de la casa, el del cuerpo y el de la escritura- puestos al servicio [...] de un extrañamiento íntimo cuyo motor es un afecto que ya no está” (Varderí 308).

18 Renata falta a una cita con la narradora y eso desencadena la escritura de *En breve cárcel*; así como en *El común olvido* es la muerte de la madre la que precipita la narración. El pasado y la Argentina ausente es rememorada en *Varia imaginación* a partir de la pérdida de la torres gemelas; y, en *Desarticulaciones* la progresiva ausencia de memoria de una amiga es el motor de la narración. Es claro: Molloy narra porque pierde.

19 Verbigracia: la madre del protagonista de *El común olvido* con su pérdida de memoria paulatina, la tía Ana con una enfermedad degenerativa; el Alzheimer de M. L., en *Desarticulaciones*.

20 En *En breve cárcel* leemos: el destierro no es un lugar es “una falta de reposo”.

21 Los enigmas de *El común olvido* están relacionados con ese motivo, ya que “ponen en evidencia al menos tres cuestiones de la definición identitaria de Daniel: la homosexualidad, la represión dictatorial y el problema de la nacionalidad. En ellas se mezclan lo sexual y lo político, lo privado y lo público, lo decible y lo indecible” (Deffis 69).

22 One of Spanish America’s most prominent explorations of lesbian sexuality published to date” (Stepherson 253). Véase también la monografía de Inmaculada Pertusa Seva.

23 La teoría *queer* pone en tela de juicio y desestabiliza el binarismo “lesbiana-gay”, que sigue entendiendo de forma esencialista la identidad, para aludir a “un proceso, un modo, una actitud” que apunta a una identidad sexual mutable –transgénero-. (Kaminsky 883).

24 “De acuerdo con ello, la ideología dominante promueve imágenes o representaciones de género postuladas en términos de un deber ser femenino y un deber ser masculino” (Solorza).

25 Por ejemplo: “tachadas, zurcidas: las palabras y ella. Hoy ha caído, junto con su letra, pero hoy también –como en el mar- hace pie. Ve que las palabras se levantan una vez más, como se levanta ella, agradece la letra ondulante que la enlaza, reconoce las cicatrices de un cuerpo que acaricia. Vuelven a romperse cuerpo y frase, pero no en la misma cicatriz: se abren de manera distinta, le ofrecen una nueva fisura que esta tarde acepta, en la que no ve una violencia mala, en la que sospecha un orden” (Molloy, 1981: 67).

26 Molloy concluye que una de las especificidades del autobiógrafo hispanoamericano es poner de relieve el acto mismo de leer (al modo de Sarmiento), el encuentro del yo con la lectura: “los libros *son* la vida real” (1996: 28).

27 Molloy asegura que cuando atacaron las torres gemelas empezaron a asaltarle muchos recuerdos de Buenos Aires, y que a partir de ese momento comenzó a escribir

Varia imaginación. En “Pasajes de memoria”, dentro de Desarticulaciones, también repite esta idea de que desde el ataque a las torres gemelas le visitan con regularidad “recuerdos lejanos” que no puede manejar, que la invaden y se precipitan en un derroche de memoria.

28 En “Ruín” se narra una anécdota que muy similar a la que contiene uno de los enigmas de *El común olvido*: cartas encontradas cuando un hombre muere y que deja a su amante, aunque no iban dirigidas a ella. Las lee más tarde el hijo, pero no comprende las alusiones y se confunde. En *El común olvido* Daniel tiene acceso -aunque dicen leerlas todas- a un paquete de cartas del padre, que tenía su tía Ana, y que estaban dirigidas a su madre, que tuvo una relación paralela con una mujer, Charlotte.

OBRAS CITADAS

Badano, Valeria (2005). “Arquetipos rotos. Sobre *Varia imaginación* de Sylvia Molloy” en Juana Arancibia. *La mujer en la literatura del mundo hispánico* Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 251-261.

Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición” en *Obras completas I*, Barcelona: Emecé, 2004, 267-274.

Boling, Beckly (1998). “The Gaze, the Body and the Text in Sylvia Molloy’s *En breve cárcel*” en *Hispanófila*, 123, 73-89.

Calvino, Ítalo (2005). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2005

Deffis, Emilia I. (2005). “‘Algo que no tiene nombre’: *El común olvido*, de Sylvia Molloy” en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30, 61-74.

Ferreira-Pinto, Cristina (1996). “El rescate de la figura materna en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy” en *Romance Notes*, 36, 155-162.

Gamerro, Carlos (2006). *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Norma: Buenos Aires.

Friera, Silvina (2011). “La memoria trabaja con todos los géneros”. Entrevista a Sylvia Molly en *Página 12*, 15 de febrero de 2011.

García Pinto, Magdalena (1985). “La escritura de la pasión y la pasión de la escritura: *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy” en *Revista Iberoamericana*, 51, 687-696.

Josiowicz, Alejandra (2007). “*El común olvido*, de Sylvia Molloy. Un viaje de reconstrucción de la memoria herida” en *Espéculo*, 35, 2007, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/memoheri.html>.

Martínez, Elena M. (1990). “*En Breve cárcel*: la escritura/lectura del (de lo) Otro en los textos de Onetti y Molloy” en *Revista Iberoamericana*, 151, 523-532.

Molloy, Sylvia (1981). *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral.

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en*

Hispanoamérica. México: Fondo de Cultura Económica.

Molloy, Sylvia (2003). *Varia Imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Molloy, Sylvia y Marino Siskind (eds.). (2006). *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma.

Molloy, Sylvia (2010). *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Molloy, Sylvia (2011). *El común olvido*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Molloy, Sylvia (2012). *En Breve cárcel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica [prólogo de Ricardo Piglia].

Montiel, Mauricio (2003). "Entrevista con Ricardo Piglia. Por una lectura infinita" en *Letras Libres*, 52-55.

Navajas, Gonzalo (1988). "Erotismo y modernidad en *En breve cárcel* de Sylvia Molloy" en *Revista de Estudios Hispánicos*, 22, 95-105.

Norat, Gisela (1995). "Textual / Sexual Inscription of Lesbian Identity in Sylvia Molloy's *En breve cárcel*" en *Monographic Review / Revista Monográfica*, 11, 291-301.

Pertusa Seva, Inmaculada (2005). *La salida del armario. Lecturas desde la otra acera*. Gijón: Libros del Pexe.

Piglia, Ricardo (1995). "Memoria y tradición" en *Ana Pizarro. Modernidad, posmodernidad y vanguardias. Situando a Huidobro*. Chile: Fundación Vicente Huidobro, 55-60.

Piglia, Ricardo (2001). "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)" en *Casa de las Américas*, 22, 11-21.

Saer, Juan José (2010). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Solorza, Paola Susana (2008). "Género, cuerpo y escritura: la contingencia de las prácticas" en *Especúlo*, 39, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/gencuer.html>

Sontag, Susan (2007). *Cuestión de énfasis*. Buenos Aires: Alfaguara.

Stephenson, Marcia (1997). "Lesbian Trajectories in Sylvia Molloy's *En breve cárcel*" en *MLN*, 112, 253-268.

Varderi, Alejandro (1982). "Sylvia Molloy, *En breve cárcel* (Barcelona: Seix Barral, 1981) en *Revista Iberoamericana*, 158, 308-311.

ESCRITURA DE SILENCIO: MEMORIA Y RESISTENCIA EN LA NOVELA DE SYLVIA MOLLOY, *EN BREVE CÁRCEL*

María de Alva Levy

Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

México

La novela de Sylvia Molloy, *En breve cárcel*, tiene como protagonista una mujer que escribe en medio de una habitación cerrada mientras espera el arribo frustrado de otra mujer que casi desde el inicio se sabe que no va a llegar, a partir de ello se contempla a sí misma como a través de un análisis clínico, bordeando el asunto sin nombrarlo. De este punto en adelante, el texto se mueve entre el desgaste de unas relaciones que no han funcionado, el deseo fracasado del narrador quien es el mismo personaje que escribe y el pasado reconstruido de lo que fueron las vidas de los personajes a partir de escenas engarzadas mediante el acto de escritura ejercido en soledad como si fueran ventanas entre los intersticios tanto de la memoria como de la escritura que las confiere para formar imágenes.

El narrador se aleja por medio de una sintaxis pulcra y sobria, sin adornos, para no involucrarse y contarlo todo con indiferencia absoluta, casi como un reporte de laboratorio, evadiendo cualquier intento de intimidad. El lenguaje es tan austero como la habitación misma o las memorias escamoteadas y apenas reveladas que dejan ver sólo atisbos de vida. La novela así, se llena de silencios y espacios en blanco, de lo que no se dice. En esto constituye la resistencia del “yo” de la narradora siempre como a punto de derrumbarse sin dejar que ocurra, aferrada a la escritura como tabla de salvación ante la futilidad de la no-espera. La escritura le permite el control para manejar los sentimientos y recuperar el tiempo pasado a partir de esa distancia falsa, una “labor de manos” cualquiera para ocuparse. La espera se convierte así en un estado incompleto en el que falta aquello que aún no llega desquiciando a quien aguarda, y en este caso, es aún más dolorosa porque no se cumplirá arribo alguno. Así, la narradora resuelve la exaltación empuñando la pluma de

por medio como arma para mostrar por medio de la economía del lenguaje, el cronotopo bajtiniano de la vigilia que puede traducirse sin cortapisa en el relato épico del tejido de Penélope o bien, la narración nocturna de Scherezada o las *chansons d'aube* medievales; todo con el afán de sobrevivir sin negociación alguna y con elegancia, sin dramas, ni revelaciones o epifanías.

El narrador escondido

La novela tiene un tono oscuro, pero intenta no tener un dejo personal y así, usa la tercera persona que actúa como testigo de lo que ocurre. La habitación cerrada donde arranca el texto es descrita con minuciosidad por medio de oraciones cortas, directas y con verbos en presente. El narrador hace un análisis clínico tanto del lugar como de la mujer que escribe, ésta que observa con escrupulosidad científica. “Comienza a escribir una historia que no la deja: querría olvidarla, querría fijarla. Quiere fijar la historia para vengarse, quiere vengar la historia para conjurarla tal como fue, para evocarla tal como la añora. El cuarto donde escribe es pequeño, oscuro” (Molloy 11). El discurso que se presenta desde el inicio se mueve en la ambigüedad. El narrador, al parecer, no sabe a ciencia cierta qué quiere esta mujer que escribe. Es como si no la conociera y la viera de lejos intentando analizarla lo más clínicamente posible, pero sin éxito. Así, ni el narrador, ni el lector saben si el propósito que mueve a la mujer es olvidar o recordar o quizás, inventar la historia que quisiera tener.

Así, el narrador parece merodear al personaje, separado de éste apenas, es una especie de espía como en *La jalousie* de Alain Robbe-Grillet, escatima en información sobre lo que hace y piensa la escritora encerrada en la habitación aparentemente vacía, pero donde parecen converger narrador y personaje a la vez. Es este elemento lo que lleva a señalar que narrador y personaje son el mismo, aunque no se use la primera persona. Hay un yo escindido que narra, como dice Ricoeur. La novela parece sólo jugar con la idea del narrador en tercera persona. La soledad de la habitación no parece indicar que haya alguien más, entonces ¿son el mismo a pesar de la falta de evidencia? Quizás se contempla a sí mismo como señala Ricoeur en *Sí mismo como otro*, pero sin indicios en primera persona, como si se retara a hacer un análisis clínico de lo que ocurre y le pasara todo a otro. “Sin embargo, se escribirá, una y otra vez, sin punto fijo, sin personaje fijo, sin saber a dónde va” (Molloy 20). Sí, ambas son la misma, la frase “se escribirá” lo revela, se habla a sí misma. El juego que se establece es el del extrañamiento, el narrador que es la misma mujer que escribe se aleja para no implicarse, para mirarse sin poner el dedo en la llaga, para no sentir y contarlo todo con indiferencia, como una crónica científica registra lo que le ocurre con detalle, pero apenas roza cualquier intento de intimidad.

En *Escrituras de sobrevivencia*, Sandra Lorenzano indica sobre esta novela que el “yo” se esconde en la narradora. “Y es a través de esa escritura como va tomando cuerpo la propia protagonista, narradora oculta tras la utilización de una tercera persona por cuyos quiebres asoma el yo” (Lorenzano 93). El escribir y observar en tercera persona le permite el control, una especie de punto de vista superior con el que puede manejar los sentimientos y recuperar el tiempo pasado, el tiempo del amor y el desamor de un triángulo amoroso. Lorenzano afirma que al utilizar la tercera persona, disfrazando a la primera escondida en ella, Molloy logra un mecanismo de auto control que sirve para exacerbar o bien, invertir, el relato. “Hay un juego, entonces, de encubrimiento/ descubrimiento, de desnudar pero también de disfrazar para esconder y proteger: “realidad” y simulacro” (Lorenzano 105). La tercera persona impone una distancia falsa, ya que no se puede separar del personaje que describe, aunque no aparezca el yo, la problemática parece identificarlas como tal en la misma, es decir, son ella misma.

Algo de este fingimiento puede leerse cuando en la novela Molloy dice que, “Un texto le propone inmediatamente la fisura, la duplicación, la promesa de un espacio intermedio, limbo donde la vaguedad persiste suspendida, sitio abismado por lo que lo rodea” (Molloy 12). Así, este juego pronominal manifiesta la imposibilidad de la protagonista para articular su propio yo. Pero dentro de las propias señas del texto, en el espacio incierto de la escritura, se muestra que hay cabida para preguntarse si no será esa voz misteriosa el propio personaje escondido en el narrador.

La espera fútil

La búsqueda del narrador por ser la no-persona, una persona que no existe y que sólo escribe mecánicamente, parece ser parte del mismo conflicto de la historia: una mujer que escribe sobre otra mujer a quien amó y que se llama Vera, quien a su vez amó a Renata. Ahora la narradora desea a Renata, a quien aguarda inútilmente aunque ésta ya no la quiera y en efecto, no vaya a llegar, aclaración que se hace casi desde el inicio de la novela, al término de apenas el segundo apartado. “Le gustaría pensar que fue un gesto definitivo, que nunca más comió con Vera, pero sabe que no fue así. Volvió a verla y una noche conoció a su nueva amante, de quien más tarde se enamoraría. Era Renata, la persona a quien ha esperado toda esta tarde y que llamó para decirle que hoy ya no podrá venir” (Molloy 16). Así pues, la espera real acaba aquí, pero en ese momento comienza la segunda espera, la espera de la narradora quien se aferra a escribir pese a que en apariencia ha acabado el propósito inicial de escribir una historia sobre encuentros (y desencuentros) con amores perdidos. Sin la espera, se abre un tiempo para la escritura y la reflexión. “[...] ahora escribe porque no sabe qué hacer, se exaspera porque no sabe a dónde irá a parar este relato, de pronto informe” (Molloy 18).

De esta manera, *En breve cárcel* es la historia de una mujer que no espera nada y se abre al recuerdo, que se encuentra confinada por ella misma entre cuatro paredes, intentando descifrar su vida mediante el recurso de la tercera persona narrativa, abriendo y cerrando episodios, como si fueran válvulas de escape en la insalvable soledad de la habitación, en ese sitio donde se concertaría una cita fallida y que la ha mantenido y la mantiene, en vilo, a pesar de todo, porque el recuerdo la conserva en dicha tensión. “Mientras espera escribe; acaso fuera más exacto decir que escribe porque espera: lo que anota prepara, apaña más bien un encuentro, una cita que acaso no se dé. Empieza a hacerse tarde” (Molloy 13). La espera desquicia a quien aguarda, le pone los nervios de punta. Así, la narradora resuelve la exaltación tomando la pluma de por medio. Es a partir de ese paréntesis que se puede construir el pasado, el puente para recorrer el camino que la ha llevado a este momento.

De tal forma que se cumple el cronotopo de la espera¹, de la vigilia. Hay una reinención del tema medieval donde los amantes se esperaban para encontrarse en el cobijo y secreto de la noche, antes del alba. Y también se podría decir que la narradora aguarda como Penélope al marido, resistiendo mediante el tejido. Texto y tejido u entramado son finalmente la misma cosa; los hilos que se juntan y separan para hacer ya sea un bordado o una historia. Es la Scherezade de su propia historia que narra para lograr transitar de un momento a otro. La espera es lo que se hace para dominar el sentimiento que aprisiona, y aguantar hasta el encuentro, en este caso, uno trunco.

La memoria efímera

Además, la narradora tiene una memoria selectiva que se fija en detalles, en pequeñas iluminaciones de lo que fue y que nombra sobre todo, a partir de objetos que se conectan entre sí para dar cierto momento. Son como sombras que se dispersan de pronto para mostrar los objetos o el acomodo de una habitación cuando ocurrió algo importante que se rememora. “The true picture of the past flits by. The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again. [...] For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably” (Benjamin 255)². Así, la memoria de esta mujer parece bordear el asunto sin realmente nombrarlo, y así no narra sobre otras personas, sino sobre el sitio de tal encuentro, lo que estaba en derredor para así no tener que nombrar aquello que la hiere. “De esa cita con Renata le han quedado sobre todo los detalles. La terraza del café ya casi desierta, la madera curva de las sillas, los vasos a medio vaciar, como si no los hubiera visto antes, como si nunca hubiera de verlos después” (Molloy 60). Nuevamente aquí se ven las huellas, los vestigios de lo que fue, y más que a Renata misma, la narradora recupera el espacio, la habitación

del encuentro, los rastros del barco a pique. Pareciera que el duelo no se da, que se detiene congelado antes de hablar de ello, porque hacerlo significa el abismo, así la narradora casi no se detiene en Renata. Se sabe poco de ella, es como una sombra que está en el cuarto, apenas una presencia, más cercana a un sofá que a un ser vivo. El recuerdo se construye en derredor. “Pero el nervio del argumento es que la actividad sintética de la imaginación debe aplicarse al *espacio* [...] Al construir un espacio determinado soy consciente del carácter sucesivo de mi actividad de entendimiento” (Ricoeur, *Tiempo III* 711). El espacio en torno a Renata es lo que le da realidad, lo que comprueba que ha sucedido el encuentro fugaz entre ambas: un sillón desacomodado, un cenicero lleno, una botella casi vacía son vestigios del encuentro. El recuerdo del encuentro físico entre ellas es fugaz, como explica Benjamin, apenas una conversación que no se describe, de la que se dice poco y un efímero encuentro sexual “Nunca tocó una piel, la piel de otro, como esa noche. Nunca se sintió hasta tal punto, entera y ella misma cuando se vio agotada junto a Renata, ya dormida, mientras entraba de pleno la luz del día. Se despertó sola [...]” (Molloy 63). ¿Qué es lo que ha ocurrido después? No se sabe. La narradora no quiere contarlo. Lo que da son sólo pistas en la forma de objetos que aluden el encuentro. El texto entero está lleno de silencios, de vacíos que contiene la narradora, de recuerdos omitidos que no fluyen como en los textos anteriores. No hay descarga alguna. Y tras el episodio que no narra, quedan aún más objetos. “Renata la llamó al día siguiente. Del llamado conserva lo que veía cuando sonó el teléfono: la mesa en que escribe, marcada por un tajo profundo que parece una avispa con una sola antena, los vidrios empañados, un ramo de fresas que acaba de comprar y el alto de libros que apenas toca” (Molloy 63). Paul Ricoeur se cuestiona en *La memoria, la historia, el olvido* sobre el funcionamiento de la memoria a partir de imágenes que se materializan. A esto añade que dicha imagen es, para usar el término en inglés que parece ser más claro, *an impression*³ (29). Así, lo recordado está “pintado” o bien, puesto en relieve, queda como huella y marca de lo que ha sido. La narradora se aferra a las *huellas*, a los remanentes del barco que se hunde. Los conserva, los saca a la vista y parece decirle al lector: esto es lo que hay, ha ocurrido, porque tengo estas pruebas. Asimismo, estos testigos de la presencia de la otra son como extensiones de ella, una parte de su imagen, algo que tocó, así evocan su imagen y son las prendas del amor tal como en la literatura más clásica lo eran un mechón de cabello, un peine, un abanico, un pañuelo.

Sylvia Molloy afirma en su investigación sobre la autobiografía en Hispanoamérica, *Acto de presencia*, que “El vincular recuerdos es, en buena parte, una estrategia interesada, una manera de poner a la persona autobiográfica en relieve: como testigo privilegiado, el autor está en contacto con un pasado ya perdido para el lector y puede devolver a ese pasado el aura de la experiencia vivida” (Molloy, *Acto de presencia...* 214). La memoria de esta particular narradora parece parpadear, el pasado no aparece o lo hace momentáneamente

y no dura, está contenido. Intenta detenerlo, fijarlo de algún modo mientras realiza alguna labor física utilizando las manos, que le permita concentrarse en algo fuera de sí misma y el dolor que le produce la no llegada de su amiga. Es así, como logra salirse del cuarto, de la espera frustrada, de sus propios fantasmas y realizar una “labor de manos”, como dice Margo Glantz, que si bien es la escritura, podría ser otra. “Su primer recuerdo de infancia es de una comida semejante pero menos violenta. Lo repasa una vez más, mientras se prepara un té [...] La llamaban a almorzar y en ese momento –como ahora- se partía su día en dos: nada recuerda de lo que hacía por la tarde. [...] Alguien, quizás su madre, intenta hacerla comer, la imagen se le borra” (Molloy 122). El silencio ronda a la narradora, apenas puede con la carga del pasado y se mueve entre dejarlo, abrirlo, quizás asirlo, para de inmediato darle el portazo. La narradora no admite el dolor, el silencio rodea su escritura y no la deja salir y encontrarse a medio camino. “(...) contamos nuestra historia desde una óptica personal que la acerca a la ficción. En este sentido, toda novela es autobiográfica porque la escritura autobiográfica deforma los datos reales” (Kohan 25). Los recuerdos de esta narradora apenas surgen a la superficie y ya son abatidos. Parecen globos que se inflan por la imagen evocada para luego ser despedazados de inmediato. Es la novela del no decir, se mueve apenas entre intuiciones.

Y al final escribir

La escritura en Molloy es un acto de resistencia, pero que nunca se acaba por fijar. La escritura le permite estirar el tiempo, hacerlo pasar mientras toma alguna decisión, mientras se hace a la idea de salir de ahí, de retirarse de la habitación. Porque la necesidad es escribir y el único reloj contra el que corre es el interno, el propio que la va marcando. Como dice Helene Cixous: “¡Escribe!” Aunque yo no era más que un flaco ratón anónimo, conocía sin duda la terrorífica sacudida que galvaniza al profeta, despertado en plena vida por una orden de arriba. Por algo nos obligan a cruzar los océanos” (*La llegada* 21). Y la narradora obedece, escribiendo como tabla de salvación, contra el propio sentimiento que la apura. Incluso cuando deja de hacerlo para comprar víveres y se sobrepasa de tiempo, entra en una etapa de zozobra. En realidad, el abismo no es el mundo exterior, sino el propio que peligra en abrirse y caer a borbotones si no lo detiene con la escritura. La escritura le permite mantenerse a raya.

Lorenzano explica que para la narradora de Molloy la escritura es como las capas de la cebolla que van revelando una a una el mundo interior. “Como en los despellejamientos que con tanta frecuencia aparecen en sus sueños, la narradora se irá quitando –a veces con violencia, siempre dolorosamente- las capas que la cubren, a la vez, las hojas escritas le darán forma como si fueran (son) su piel” (Lorenzano 95). La narradora se abre, se daña, se lastima a sí

misma en una imagen tan grotesca como conmovedora, que provoca tristeza y desesperación. ¿Cuál es ese dolor que le causa tanto daño? “Dominated by overpowering forces, including a variety of brutal techniques and extreme emphasis on visualization, the body fragments, abdicated responsibility for itself –in a word, disappropriates itself” (Lefebvre 166)⁴. La narradora, sin nombre, es decir, sin identidad, se hiere porque su cuerpo no le pertenece, como explica Lefebvre, se lo ha desapropiado, como si pudiera desprenderse de él. La pérdida y la decepción le han robado la esperanza de recuperarlo, ni siquiera tiene espejo para verlo. No es ella, el cuerpo es ajeno. “Cuerpo: lo aprendió de su hermana, en ese hato que era su hermana. El cuerpo –su cuerpo- es de otro. Desconocimiento del cuerpo, contacto con el cuerpo, placer o violencia, el cuerpo es de otro” (Molloy 33). Los prejuicios sociales, la falta de solidaridad familiar que se percibe, la decepción amorosa tanto de Renata como de Vera la han dejado en este desamparo absoluto. “Se mira las manos: comprueba la verdad del lugar común al ver los dedos despellejados, mordidos hasta la sangre” (Molloy 14). Al verse como otro es fácil lastimarse. No es ella, y de hecho no parece existir, ni surgir, ni siquiera de la escritura que va hilando. No hay nada salvo la escritura, pero no escribe con esperanza, ni para sobrevivir, ni siquiera para tener un legado, sino sólo para pasar de un día a otro.

Hacia el final de la novela, la narradora por fin se va del cuarto, al parecer debe regresar a algún sitio, aunque no está muy segura de sus deseos, y más bien actúa por inercia. Recoge sus cosas para marcharse sin más remedio, ahora sí que ya no escribirá, por lo menos en lo que se va de ahí. “Desgarra papeles anotados, cartas: lo escrito viaja tan mal” (Molloy 187). Pero no lo ha roto todo. No puede. Necesita sus escritos y esa historia no ocurrida. “Desamparada, se aferra a las páginas que ha escrito para no perderlas, para poder releerse y vivir en la espera de una mujer que quería y que, un día, faltó a una cita. Está sola: tiene mucho miedo” (Molloy 190). A pesar del miedo abraza sus hojas, las sujeta con fuerza, son suyas, nadie puede quitárselas. Lo único que puede librarla del miedo es la escritura. No hubo proyecto, ni acto heroico, ni herencia alguna, sólo escribir y aferrarse a la silla, a la pluma, a la habitación, a la palabra. Eso es todo y ante la pérdida: abrazar lo que queda, en palabras de Cixous “donde eres trama despedazada” (63).

Por último, en *Escritura y secreto*, Luisa Valenzuela afirma que en realidad no hay literatura sin secreto. El texto se anda entre los entresijos del mundo personal, entre los cajones cerrados y los baúles con llave. Valenzuela señala que son las mujeres siempre quienes más celan el secreto porque son ellas las que habitan el mundo de lo privado de forma tradicional. “El Secreto con mayúscula se encuentra del otro lado de la frontera del lenguaje” (Valenzuela 69). Así, la narradora de Molloy se impone el silencio, y al hacerlo, echa el cerrojo a su vida que sólo de forma muy breve se podrá intuir.

NOTAS

1 Este cronotopo, formulado por Bajtín, es entendido como una condensación de elementos temporales y espaciales que se intensifican para crear una metáfora y que son reconocibles en distintas literaturas a través del tiempo. En este caso, por una tradición que se remonta hasta los griegos con Penélope en *La Odisea* o bien, los textos medievales con las *chansons d'aube*.

2 “La verdadera imagen del pasado es fugaz. El pasado sólo puede asirse como imagen que centellea en el último instante en que puede ser reconocida, y luego desaparece para siempre. [...] Toda imagen del pasado no reconocida por el presente como algo que le incumbe corre el riesgo de desaparecer irremediablemente” (Benjamin, 255).

3 El término en inglés parece tener no sólo la connotación de huella o vestigio como en español o francés, sino también la de impresión como algo que se imprime en papel y queda como prueba o testimonio.

4 “Dominado por fuerzas avasalladoras, incluyendo una variedad de técnicas brutales y un extremo énfasis en la visualización, el cuerpo se fragmenta, abdica su responsabilidad, en una palabra: se desapropia” (Lefebvre 166).

OBRAS CITADAS

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: F.C.E., 2002.

Aristizabal Montes, Patricia. *La figura simbólica de Sheherezade en la literatura femenina latinoamericana contemporánea*. Montreal, Canadá: Université de Montréal, 2009. ProQuest. Sat. 20 Nov. 2010.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Editorial Taurus, 1989.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York : Schocken Books, 1985.

Bergson, Henri. “Materia y memoria” En *Obras completas. Traducción de José Antonio Miguez*. México: Aguilar, 1959.

Cabanillas Núñez, Carlos M. “El tópico del alba y la invectiva contra aurora.” *Revista de Estudios extremeños*. ISSN 0210-2854, Vol. 59, No. 2, 2003.

Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Editorial Lumen, 1991.

Cixous, Helene. *La llegada a la escritura*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

Glantz, Margo. *Borrones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (Ensayos de Literatura colonial de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*. México: UNAM, 1992.

Gregory, Elizabeth. "Unravelling Penelope: The Construction of the Faithful Wife in Homer's Heroines". *Helios*. (Vol 23. No. 1), 1996.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale Nota Bene, 2000.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. U.S.A.: Blackwell Publishing, 1991.

Lorenzano, Sandra. *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2001.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia*. Trad. José Esteban Calderón. México: El Colegio de México / F.C.E., 1996.

---. *En breve cárcel*. México: Alfaguara, 2005.

Ricoeur, Paul. *La memoria, el tiempo, el olvido*. Trad. Agustín Neira. México: F.C.E., 2010.

---. *Tiempo y narración II*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1995.

---. *Tiempo y narración III*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 1996.

---. *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira. México: Siglo XXI, 2006.

Valenzuela, Luisa. *Escritura y secreto*. México: Cátedra Alfonso Reyes del ITESM y F.C.E., 2003.

LAS ARTES INFINITAS DE SYLVIA MOLLOY (UNA REFLEXIÓN SOBRE *EL COMÚN OLVIDO*)

Michèle Ramond
Université de Paris VIII

Las zonas borradas de la memoria son en su mayoría, en *El común olvido*¹, enigmas sin resolver : uno de ellos (no el mayor, por cierto) es literario, ¿ cuál sería el secreto de la adicción literaria de Julia, la madre del narrador Daniel, al dramaturgo francés Édouard Bourdet y a *La prisonnière*? Otro es sí, en definitiva, Simón, el compañero de Daniel, lo habrá o no esperado en Nueva York ; otro enigma sin solución es el paradero de la cajita de madera con los restos incinerados de la madre de Daniel ; otro enigma es el padre de Daniel, la vivencia sexual del padre, ya que no se puede averiguar si Charlie (Boy), tuvo amores gays con Juan García Vélez y con Vicente Gerbi; pero mayor enigma, el mayor por cierto de todos los que atormentan a Daniel, inspirando su relato, es la sexualidad de la madre. También hay otros, muchos otros, resulta imposible hacer un repaso exhaustivo de todas las zonas de misterio de la novela, tal vez porque el común olvido las multiplica.

Queda un enigma cifrado sin embargo que conviene mencionar porque el libro se abre sobre su fórmula matemática que queda sin solución y es anónima (no se sabe quién la escribió), es una fecha - 15-V-1938 A.D. - que suena a fecha de defunción (en una lápida, por ejemplo) o de nacimiento o a fecha sencillamente simbólica ; la fecha doblemente misteriosa ha sido escrita, con dos otros datos que en cambio son de la letra y puño de la madre de Daniel y que se elucidarán más adelante, sobre un billete de un peso que Daniel encontró entre los papeles de su madre. La fecha enigmática sin autor reconocible marca el inicio de la novela y parece repercutir como a través de un espejo en la fecha que concluye el libro: 15 de septiembre, 2001. Se supone que la mano (o la mente) que dispuso esta última fecha a modo de colofón o de envío no es anónima, que pertenece a la madre del libro, a la autora que lo terminó

de escribir en este mismo momento, cuando en el otro caso sólo llegamos a entender que la mano no es la de la madre del narrador, pero ¿de quién será? y ¿qué mano inscribió este dato perentorio?

La fecha primera y liminar, misteriosa, sin motivo conocido ni identidad, 15-V-1938 A.D., acompaña un viaje y una larga pesquisa en la que se le va la vida al personaje-narrador : Daniel padece dos accidentes de salud durante su estancia en Buenos Aires mientras hace sus indagaciones en busca del tiempo perdido. No se trata exactamente de una busca del tiempo perdido afín con el modelo proustiano, lo que a Daniel le importa no es tanto su propio pasado (su 'ego' le tiene relativamente sin cuidado) como el de su madre, o mejor dicho el pasado amoroso de su madre, el protagonismo amoroso materno imposible de reconstituir en su pureza sentimental y en su intimidad erótica. Principio y fin: principio del libro marcado, como por un hierro al rojo, por la fecha algorítmica inscrita sobre el billete materno, sin elucidar ; y final del libro o fecha de nacimiento de la novela de Sylvia Molloy, 15 de septiembre, 2001. Por cierto la fecha inscrita por una mano anónima en el billete de un peso, testigo de un acontecimiento no identificable y pertenencia-reliquia de la madre del narrador, tiene que ver con el inicio del libro en formación como la otra fecha tiene que ver con su culminación y nacimiento. La una es el punto de partida de la novela, o de la confesión, señala un lejano origen materno que queda en sombra, la otra es el instante final de la novela, la fecha de un nacimiento literario. La última fecha que corresponde con la autoría de la novela es hija de la primera rodeada por un misterio opaco, arropado en el recuerdo de la madre.

De la madre de Daniel es el billete de un peso que lleva un enigmático sello y que constituye una herencia incitadora por misteriosa, sin embargo nos confunde constantemente la voz personal que hace que todo el relato suene a confesión autobiográfica y que una madre oculte a otra. Una fecha de nacimiento inscrita en un billete pertenencia de la madre es la fecha intrigante que abre el relato; le confiere a la novela su densidad al mismo tiempo que convierte en hermeneuta a Daniel, y... al imprudente lector, su obligado doble. Esta fecha liminar enigmática es el origen oscuro de todo el edificio novelesco que de ahí nace, impulsado por una fuerza vital que termina confundiendo el nacimiento (del relato) con la muerte (de la madre). El billete de un peso, legato simbólico de la madre de Daniel, ahueca con su fecha misteriosa el misterio materno. Sirve para inscribir la muerte de la madre tanto en el argumento de la novela (el viaje de Daniel a Buenos Aires con la cajita de los restos incinerados de su madre) como en su materia textual señalada por el "ostinato" de la madre incognoscible y perdida, doblemente perdida. El misterio erótico de la madre muerta es la frase musical insistente del texto y la causa determinante del viaje del hijo. Llegar de Nueva York a Buenos Aires con la cajita de las cenizas de la madre bajo el brazo supone un viaje a las semillas que se aparenta con un viaje mortuorio. Nacimiento y muerte se confunden, principio y fin, los dos momentos resultan tan incognoscibles y sagrados el uno como el otro.

También tienden a confundirse los sexos y las sexualidades. Madre e hijo o madre e hija, a estas alturas ¿qué más da hijo o hija, varón o hembra ? Si lo que importa es el tiempo del desasosiego, la brusca caída en la trampa de la vida donde uno no puede ni conocer ni eludir el momento de su propia muerte, la muerte sin socorro, sin remedio, como no puede eludir el instante de sus enamoramientos. La muerte propia como el amor son el mayor enigma que de antemano repercute en los mil y un enigmas del relato.

Todos los enigmas, si bien se mira, son enigmas sexuales, vitales y mortales, de sello materno, el propio nacimiento y la propia muerte juegan a través de Daniel con dos fechas, la enigmática fecha que abre el relato, inscrita en el billete de la madre, y la fecha que cierra el relato, inscrita en su última página, fe de nacimiento del libro. *El común olvido* ondea entre estas dos fechas como si dos madres se miraran de parte y otra de la zona de contacto que es el libro. Mientras tanto, en las aguas reflectantes del relato inquieto e inseguro, un hijo de indecisa identidad va y viene. En estas zonas oscuras y espejeantes zigzaguea un sujeto mil veces indeterminado y sentimental, tan prendido de la madre que no vacila en perderse de vista a sí mismo.

Por mucho que indague Daniel en la vida sexual y sentimental de su madre o, con menos frecuencia y ahinco, en la de su padre que forma parte del enigma materno, no llega a conocer lo incognoscible de ellos, solamente puede imaginar lo que habrán sido aquellas misteriosas vidas que en ningún momento reciben una aclaración definitiva porque lo que intenta descubrir Daniel es la zona de la máxima desazón, la vida sexual, el Eros de los padres, y sus sutiles pesquisas jamás podrán llegar a la verdad sexual de la madre ni a la del padre. A cada paso Daniel, en busca de la verdad amorosa de Julia, y con menos urgencia de Charlie, choca contra esta zona prohibida donde se cifra un enamoramiento, una pasión, una inclinación, una seducción, una fascinación o una revelación. Estas experiencias de no alcanzar a saber la verdad amorosa de la madre, este constante muro de cemento o cortinaje espeso sobre la sexualidad de la madre, son el renovado enigma que lo mantiene ansioso y enfermo, a punto de morir, a Daniel.

Lo que se ha perdido para siempre a pesar de la anamnesis y de las constantes y sucesivas inquisiciones no son tanto las sutilezas genealógicas, las marcas de los parentescos, las referencias de las personas que fueron parientes próximos o lejanos o amigos de la parentela, sino la naturaleza particular de la relación que unió a la madre con todos los seres que poblaron su vida y que constituyen el telón de foro medio olvidado de la infancia de Daniel. Fecundo ejemplo de tal desazón es el capítulo XXI cuando Daniel recuerda una fiesta de Año Nuevo : de vuelta de Times Square, con unos amigos, al taller donde vivía por el momento su madre en Hell's Kitchen, en Nueva York, sube él hasta el taller, encuentra dormidos a los invitados que quedan y al abrir la puerta del dormitorio encuentra, también dormidos, a su amante de aquel entonces, David, y a su madre, sobre la cama : su amante David con la cabeza sobre el

pecho de Julia, vestidos los dos, posición equívoca que inaugura una nueva etapa de vida para Daniel sin que jamás haya podido él elucidar lo que fuera la relación de David con su madre. Aquel agujero negro de lo probable y de lo improbable, ambos inaveriguables, absorbe toda la materia viva de Daniel que padece un lento morir al encontrarse permanentemente confrontado con esos misterios de la vivencia amorosa invisible de la madre.

Y tanto son de Eros estos misterios que terminan siendo de Tánatos. Si Daniel consigue sobrevivir a los desconciertos y a los tormentos que le inflige la sexualidad enigmática de su madre es por su furor investigador, su viejo curioso de niño mirón que escarba en la vida secreta de la madre con la ansiedad de quien no se resigna a ser huérfano, engañado o abandonado. La causa del desasosiego, la curiosidad de Daniel (imposible de satisfacer) por el misterio sexual de la madre, es también el resorte de su vitalidad. Mientras busca a informantes sobre su madre (y por vía de consecuencia sobre su padre) se le van la pluma y la imaginación; todo el relato, a modo de diario que acompaña la pesquisa febril, es tiempo ganado sobre la soledad, la desazón y la muerte.

Aquel viaje de Daniel a Buenos Aires con la cajita de las cenizas de la madre muerta me conmueve hasta los tuétanos porque me sugiere una odisea muy parecida a mi propia fantasmagoría y porque es probable que todas las hijas, en alguna época de sus vidas, viajen con el cuerpo de la madre muerta, su cadáver o sus cenizas a cuestas; aquel cuerpo materno para siempre ausente, para siempre ignorado, difícilmente se puede depositar y jamás se libra una (uno) del misterio metafísico o sentimental (da lo mismo) que contiene; en esta cajita obsesivamente presente desde el principio de la confesión, en esta cajita que equivale a toda la madre y que es también una metáfora del relato donde la madre está depositada, en esta cajita motivo del viaje a Buenos Aires cuya desaparición inexplicable es el enigma mayor, el más cruel, el más ligado con todos los personajes entrevistados y con toda la parentela femenina de Daniel, en esta cajita es muy probable que se forje la vacilante identidad de Daniel, el andrógino secreto del narrador, masculino-femenino por movimientos internos indefinibles que no conciernen solamente su inclinación homosexual.

Por algo será si la confesión se inaugura con un enigma cifrado, la misteriosa fecha del 15-V-1938 que bien podría aludir a la fuente autoral de un relato perfectamente anfibio cuya fecha última, la que señala el final del libro, es amorosa respuesta a una fecha inaugural que queda para Daniel y para el lector en sombra. Como se responden también, a través de un amoroso juego de espejos, la primera parte y la segunda parte del relato de Daniel. La primera parte con sus 36 capítulos numerados como las casillas de un juego de la Oca, corresponde con el primer alojamiento del narrador, el City Hotel, un paradero en Buenos Aires que es uno de los tres datos enigmáticos brindados por el billete de un peso, legato humilde pero germinativo de la madre. La segunda parte, algo más corta con sus 27 capítulos también numerados,

redondea el laberíntico conjunto de 63 capítulos como si el juego total de **63** casillas repercutiera, a través de un espejo que invierte la posición de los números, las **36** casillas que tienen como marco el City Hotel. Otra delicadeza especularia y numérica (seguramente cifrada por mano invisible, inconsciente) es la suma teogónica de los capítulos que resulta ser la cifra “nueve” tanto en la primera parte ($36=9$) como en la segunda ($27=9$) y como en la totalidad de la novela ($63=9$). Y bien sabemos que el “nueve” equivale al “cero” que es el alfa y el omega, el principio y el fin, el huevo de los orígenes y el signo de la desaparición de la materia, vuelta cero o nada. La segunda parte de la novela coincide con un cambio de lugar que acentúa la feminización del espacio. El City Hotel por haber sido, así parece, un misterioso lugar de elección de la madre de Daniel forma desde el principio en torno a Daniel un capullo uterino más inquietante que protector a partir del cual se inicia la exploración del pasado familiar. Aparecen poco a poco los personajes que han jalonado la vida de la madre: Samuel Valverde, Jorge, Juan García Vélez y Eduardo García Vélez que también formaron parte de la trama paterna, pero conforme progresamos en la lectura, surgen personajes femeninos como Ana, la hermana superviviente y desmemoriada de la madre, y Beatriz su hija, prima carnal de Daniel. Esta invasión por lo femenino conjuntamente familiar e inquietante se confirma con el súbito cambio de lugar ya que Daniel en la segunda parte se ha mudado a un departamento sin usar de su prima carnal Beatriz, segundo capullo femenino y endogámico. El City Hotel de signo materno bruscamente ha sido sustituido por otro asilo incestuoso que lleva a nuestro Daniel (vuelto Daniel lesbiano) a indagar más precisamente du côté des femmes, des Atalantes et des jeunes filles.

Pero antes de aclararse el tema de Beatriz y la razón del nuevo paradero de Daniel, pasamos por el capítulo XLI donde suena por vez primera la voz de otra mujer, Charlotte, antigua y misteriosa amante de la madre. Poco a poco el capullo u ovllo materno tan familiar como inquietante se vuelve más espeso, más cautivador, más peligroso, más erótico también en la medida en que por él circula un múltiple, indefinible deseo que concierne tanto el pasado de la madre como el presente inseguro y amenazado de Daniel. En realidad el relato se escinde en dos partes desiguales con ocasión del paseo en lancha de Daniel y Beatriz por el Tigre, y a partir de este momento entramos a otro mundo: el anterior mundo (la primera parte de la novela) de averiguaciones y estrategias memorativas se difumina, se convierte más y más en un mundo (la segunda parte de la novela) de hipótesis y dudas, mundo de una mente que ha perdido sus jalones y sus neuronas informantes o mundo del sueño.

En la segunda parte de la novela otra lógica se impone, se pierde la noción del tiempo, también la noción de lo que importa, de la realidad urgente, de las obligaciones usuales, incluso de los deberes sentimentales como la necesidad para Daniel de llamar a Simón, su compañero, como la urgencia para Daniel de volver por fin a Nueva York donde Simón se ha quedado solo tanto tiempo

esperando (tal vez no esperando ya) su regreso. Domina la lógica de lo vacilante, de lo incierto, de lo borroso, hasta pierde Daniel las ganas o la posibilidad de averiguar ; lo que fluctúa al fin satisface como si nada más cierto importara, como si no se concibiera una verdad posiblemente alcanzable. Abundan los ejemplos de este estilo delicado, nebuloso y flotante, nos acostumbramos ya a no encontrar soluciones, a no ver claro, se debe admitir que no existe una realidad genealógica, que no existe una realidad del pasado familiar que se pueda reconstituir, las personas se superponen, las caras no se pueden descifrar, las palabras no se entienden bien, las identidades se confunden, en particular la madre de Daniel se superpone con Ana, las cenizas supuestamente extraviadas de la madre se superponen con las cenizas de Ana, no sabe Daniel si lo que le entrega Beatriz es la cajita de Ana o la de su madre, qué cuerpo difunto materno tiene entre sus manos, si desparrama las cenizas de Ana o las de su madre... ¿No consideraba Ana a Daniel como su propio hijo? ¿No lo es acaso? No sabe Daniel cómo ha sido la relación de su madre con Charlotte, no consigue imaginar a las dos mujeres en amorosa unión, tampoco puede hacerse una idea clara de la relación de Charlotte con Beatriz, ni de la relación de su padre con su madre, ni de la de su padre con Gerbi. El cuadro doble pintado por la madre de Daniel lo representa a él de niño mirón ante la puerta del sagrado recinto de la habitación materna, de espalda primero y luego, más extraño, vuelto hacia el espectador con los ojos vacíos, como borrados tal vez por lo que viera, y que lo cegó, dejándolo a solas con la insoportable visión, en el acto olvidada, de una madre sexual. Tampoco se sabe si el padre de Daniel fue novio de Ana, si Julia se lo quitó a su hermana, como no se sabe el por qué de la ruptura entre las dos hermanas, ni el verdadero motivo de la ruptura entre Samuel y la madre de Daniel, ni si Samuel fue amante de Julia, ni el verdadero motivo de la partida de Julia con Daniel niño a Estados Unidos, ni cómo los dejó irse el padre, Charlie, después de haberse opuesto con tanta violencia a la separación, ni las circunstancias de la ruptura entre Charlotte y Julia, ni si la elección y luego la venta del nicho funerario en el cementerio de la Recoleta han sido o no ideadas por Beatriz con el fin de llevarse las cenizas de Julia y de entregar, tal vez, la preciosa cajita a Charlotte, robándole a Daniel los restos de su madre como antes le robara Charlotte a Daniel los cuadros de Julia de los que él perdió hasta la memoria.

El relato de Daniel se vuelve obsesivo por esta imposibilidad de conservar en la memoria los restos de una firme realidad : “Mi madre decía que yo le había dado un disgusto a mi abuela ; Cirilo, y por lo visto mi padre quien le contó la historia, consideraban en cambio que le había dado un gusto”. Se acrecienta la tensión al no poder Daniel identificar con certeza a los seres familiares: “Entonces empezó (Ana) a gemir y le dije no llores, mamá, aunque no era mi madre [...] No llores, mamá, volví a decir, aunque no era mi madre”. Pero bien sabemos que semejante aseveración (“aunque no era mi madre”) implica una denegación, que nada en la mente resulta cierto, que tal vez sea

Ana la madre de Daniel, que de alguna forma ella lo es, que en realidad todo es uno para quien vive tan extraviado, para quien se ha aproximado a la zona del saber imposible, a la zona de la sexualidad incognoscible o inconcebible de la madre, zona por excelencia del no saber, o del saber que se convierte inmediatamente en ceguera, tan absolutamente vedado como el momento de la propia concepción o como el instante fulminante de la propia muerte.

El secreto de la habitación de la madre es el argumento de los dos únicos cuadros de Julia que Daniel alcance a recordar. No vemos nada por supuesto, o no hay nada que ver, o lo que tal vez haya en el cuadro no se puede ver, esto último es lo que parecen decirnos, en el cuadro, los ojos vacíos del niño Daniel vuelto hacia el espectador, cegado por el misterio sexual de la madre, por *mater erotica*, aquel argumento mayor del viaje, del relato, del diario o de la confesión de un sujeto a la vez derrotado, disperso e insistente, tenaz hasta el olvido de sí mismo y de sus intereses, de un sujeto sin 'ego' que parece hablarnos de sus borraduras, ansiedades, desazones, de sus vanas tentativas para reconstruir la memoria y para construir su vida. Esta confesión púdica o amnésica hace caso omiso de lo que pudo haber visto Daniel en la habitación de su madre que causara la ceguera de la memoria, una ceguera sin duda deleitable que, de chico, repitió en el secreto del cuarto de baño, masturbándose entre los dos espejos enfrentados de un armario, y viéndose en aquella posición de cuerpo entero, pero con el pene erecto invisible a su mirada. La ceremonia del sexo invisible casualmente se repite durante la estancia en Buenos Aires después de ver Daniel en una librería una reproducción de un cuadro de Vermeer. En este contexto el nombre de Vermeer nos sugiere que en la ceremonia infantil se repite la escena invisible en la habitación de la madre donde VER MÈRE (*ver madre*) desencadenara todo el proceso de olvido o de saber imposible que la confesión bonaerense paso a paso describe. Y es precisamente en este momento del relato cuando se produce un maravilloso colapso sintáctico (p. 272) que confunde la una con la otra a Ana y a la madre:

Iba contento, tarareando casi, recordando cómo de chico solía sentir la misma ligereza, el mismo entusiasmo, cuando, concluida mi ceremonia solitaria, bajaba corriendo las escaleras para tomar el té con mi madre. Iba contento, preguntándome qué relato me tendría preparado hoy Ana y qué papel me tocaría desempeñar en él.

Superposición, bien sabemos, que se mantiene activa hasta en la muerte cuando Daniel desparrama las cenizas de Ana en las aguas de la reserva ecológica. El Eros de Daniel y la escritura de Daniel están para siempre cautivos en la telaraña de *la mater erotica*, y producen este maravilloso tapiz novelesco donde se encuentran unidos la habitación materna invisible, cegadora, la ceremonia erótica del hijo, el cuadro de Vermeer de una mujer leyendo una carta en un interior flamenco medio velado por un espeso cortinaje, los cuadros invisibles de Julia (robados u olvidados) de los que solamente queda la visión de un niño mirón parado, de espalda, ante la habitación de su madre, vuelto

luego hacia nosotros, con las órbitas vacías

Escribir es colmar con melodías obsesivas y enigmas sin resolver el terrible vacío del tormento amoroso que la madre, viva y muerta, le inflige a Daniel, sujeto anfibio o polisexuado de la escritura. Con más ahinco todavía le inflige la madre muerta aquel tormento como si el Eros materno se volviera, con la muerte, más torturador y más inspirador, como si la muerte de la madre le revelara al hijo la fuerza de su Eros creador, lejano recuerdo de un famoso héroe de Alfred Jarry, André Marcueil (*Le Surmâle*), que sólo descubre la fuerza de su amor a Hélène (otra figura de madre) después de muerta aquella, ante el hielo de su cadáver.

Motivo amoroso central del tapiz que teje poco a poco la escritura del hijo enamorado, la madre vuelta cenizas eróticas, la madre solo presente en la cajita de madera y finalmente desaparecida con la cajita, es la figura absoluta del objeto del deseo para siempre invisible e inapropiable. Sustraída a la mirada, la madre de Daniel es el interior flamenco invisible que amorosamente recubre el relato a modo de tapiz o de mortaja finamente bordada como el tapiz que tejía, día tras día, Penélope sin ponerle fin a su labor. Terminado este libro otro lo seguirá de la misma forma que otros lo precedieron, velar al cuerpo erótico ausente de la madre tal vez sea uno de los íntimos secretos de las artes infinitas de Sylvia Molloy.

NOTAS

- 1 Sylvia Molloy, *El común olvido*, Buenos Aires, NORMA, colección *La otra orilla*, 2002. Todas las citas se refieren a esta edición.

¿DÓNDE DEJÉ EL PASAPORTE?

Alicia Borinsky
Boston University

No puedo explicar la desazón que me causa volver a Buenos Aires, esa sensación de estar abriendo puertas que dan siempre a cuartos vacíos, de leer páginas que están siempre en blanco, de asir recuerdos que se me ahuecan en cuanto procuro darles sentido” (*El común olvido*, p.13). Escribo esto citando *El común olvido* de Sylvia Molloy; la computadora corrige *procuro* y pone *procure*. Como lo hace automáticamente, tengo que estar alerta con esta y otras palabras para que el idioma no se contamine del viaje de una lengua a otra. No debo permitir que la correctora fantasma que subraya con rojo estas páginas triunfe sobre la realidad del viaje. Podría evitar todo esto con una mera sustitución de la elección idiomática pero mejor dejarlo así para pensar lo que se agita en la desazón de la llegada al Buenos Aires.

La novela se interroga sobre el deslizamiento del español al inglés y viceversa. Su percepción lingüística no se refugia en la nostalgia de una supuesta lengua materna. Al contrario, parece optar por el distanciamiento que implica el estilo. El inglés se cuela en distintos niveles. Está el de la madre, y el del hijo, mucho más actualizado, con una inflexión que le da calle, lo vuelve *streetwise* y lo expulsa, de este modo, del cuarto vacío., echándole a ese *afuera* que articulará con el pasaje del código del inglés al del español. Pero antes de que el cuarto primario – el de la casa que comparte con la madre--se vacíe por la distancia, hay dos figuras en el recuerdo. Con ecos del narrador que desautoriza los testimonios de la propia mirada que encontramos en Felisberto Hernández, el hijo la novela se refiere a sí mismo como el espía de la madre: “Mi madre en el living que hacía las veces de taller, y yo, en un rincón haciendo como si leyera, espiándola.” (p.138)¹. Espía porque no la entiende del todo. El escamoteo de la plenitud que los lugares comunes otorgan a la relación madre-

hijo son ya un anuncio del destierro porque el espiar a la madre implica que hay que hacer un esfuerzo subrepticio para pertenecerle. El vínculo entre madre e hijo deja de ser natural para devenir un *como si*. Se han mudado juntos, sin el padre. El hijo es feliz pero aún así es turista en su propia vida. Espía a la madre como si tratara de entenderse entendiéndola. Ahí están, en ese cuarto donde nada es natural; los muebles son demasiados grandes, los espejos reflejan un ambiente que adquiere el prestigio de una representación de segundo grado: es el mundo del estilo.

La desazón de la llegada a Buenos Aires es experiencia de un agujero negro en el cual el Buenos Aires de la memoria que pertenece siempre a quien lo recuerda se evade con una inminencia de vacío. Al llegar ahí, las historias que lo conforman son ajenas.² El narrador que arriba cree que hablan de él cuando oye español en New York pero experimenta la soledad cuando pone pie en su ciudad natal. “Esta noche en Buenos Aires/quien de mí se acordará”, dice el tango resumiendo tan bien la sensación de que si uno no es parte de una historia para otro, es nadie.

El común olvido está poblado de voces. Algunas, en una lectura amistosa, son de una novela en clave donde hay quienes que reconocerán a este o a aquel pero más accesibles en una lectura desgajada del círculo de Sylvia Molloy, son los numerosos autores citados para matizar, dar cuerpo, formar vínculos. Esa comunidad interpretativa sabe quién es Batlle y entiende por eso el imaginario de la madre, acaso cercano al de Pizarnik quien también lo tuvo de maestro, reconoce a Mansilla, entiende que hay algo misterioso en el modo en que Lugones planeó su suicidio y así con muchos otros. La novela es literaria sin ser literatosa porque las menciones de autores son indicios de la mirada del personaje cuya errancia lo trae a Buenos Aires. A él lo vemos y creemos no espiarlo. Sin embargo, la necesidad de esconderse, de no ser visto permea la obra.

Como el personaje es homosexual, la novela presenta momentos en que hay otros personajes cuya sexualidad corre el riesgo de ser *espiada* por una sociedad chismosa lista para condenar desviaciones de la norma. Abundan en la novela comentarios que contrastan tanto el uso de los idiomas como las prácticas sexuales en Estados Unidos y Argentina. Los velos, tapujos con los cuales un personaje masculino puede tener relaciones con otro y decir que no es “puto”, tomándolo como otro indicio de su masculinidad son parte de un continuo de evocación íntima e histórica a la vez.

Desfilan en este museo de la voz tanto los escritores como los objetos de la vida cotidiana porteña de cierta época.³ Se habla de “la Quintrala”, se huele, pasea en fin, se vive, una Argentina diferente de la actual donde la voz propia surge de libros y la homosexualidad debe esconderse de la mirada pública. Espiar a la madre es también espiar al país que nos espía y los celos del protagonista cuando piensa a la madre con una vida independiente de la suya acaso desconocida, es también parte de la desazón de la distancia. Vacío

pero al mismo tiempo, resquemor de que haya presencias extrañas, nuevas, que lo confirmen como extranjero. La novela está hecha de arrebatos ocultos, intimidades y triunfos secretos.

El común olvido saca a Sylvia Molloy de su breve cárcel, la representa en un personaje que al regresar a Buenos Aires recupera un pasaporte perdido que nos asegura que la ansiedad del viaje ha sido superada. Y nosotros, con alivio, esperamos la próxima entrega de una escritura sobre el país que en la novela es, como nos dice, “un país portátil”.

Final feliz.

NOTAS

1 Sylvia Molloy, *El común olvido* (Buenos Aires: Norma, 2002) La paginación de las citas corresponde a esta edición.

2 Como Felisberto Hernández, Molloy presenta objetos en su materialidad extrema a través de un vocabulario que a veces sobresalta por el aura que evocan. Los objetos tanto en Felisberto como en Molloy evocan historias trucas, son parte de una exposición cuya lógica parece a menudo vedada. De ahí, la sensación de no entender del todo, estar fuera del juego.

3 Cortázar arma en *Rayuela* el museo del deambulador cuya appartenencia es, sobre todo, la del itinerario que lo lleva de un sitio a otro. Los objetos devienen dinámicos y se redefinen a medida que son vistos porque pasan a formar la identidad de quien los mira. El “aquí” y el “allá” de *Rayuela* son claves para entender la poética de la distancia que ya estaba implícita en el inicio de la relación París-Buenos Aires en el tango, como por ejemplo en “Anclao en París”. Un desarrollo detallado del tema se encuentra en mi libro *One Way Tickets: Writers and the Culture of Exile* (Texas: Trinity University Press, 2011).

SYLVIA MOLLOY: TEORÍA Y FICCIÓN

Milagros Ezquerro

Université de Paris-Sorbonne Paris IV

Yo trabajo mucho con lo autobiográfico porque soy perezosa y me cuesta inventar, o porque acaso sea incapaz de hacerlo. Prefiero recurrir a cosas que me han ocurrido o que han ocurrido a otros. Tengo bastante buena memoria y archivo no sólo recuerdos, sino pedacitos de relatos que leo o que oigo contar y luego los uso en mi ficción.

Sylvia Molloy

*E*sta declaración de Sylvia Molloy resume admirablemente dos características esenciales de su prosa narrativa: el recurso autobiográfico, por una parte, y el papel de la memoria personal como almacén de materiales ficcionales, por otra. Lo que llama la atención es que la escritora siente la necesidad de justificar esas características, que no le aparecen como virtudes, sino más bien como defectos. El recurso autobiográfico es resultado de la pereza, o, todavía peor, de la incapacidad de inventar, presuponiendo que la capacidad de inventar historias es superior a la de narrar sucesos reales que le han ocurrido a uno mismo o a algún conocido. Este recurso requiere una buena memoria, cualidad menos aristocrática, desde luego, que la imaginación, pero que a la escritora le permite almacenar no sólo recuerdos propios, “sino pedacitos de relatos que leo o que oigo contar y luego los uso en mi ficción.” He aquí la confesión de un modo de escribir ficción que se parece mucho a un “bricolage” poco glorioso, que, desde luego, a ningún escritor, o por lo menos a muy pocos, se le ocurriría confesar. Y sin embargo, esta “confesión” describe con precisión una modalidad de funcionamiento de la escritura, que

es la de Sylvia Molloy, pero que es también la de muchos escritores (y no los menores!) que elaboran sus ficciones a partir de sus propias vivencias, y gracias al dinamismo de la memoria, que es un archivo, pero también una máquina de producir relatos, imágenes, o como diría Cervantes, patrañas.

Es interesante detenernos en el título del libro, publicado en 2003, que reúne textos breves cuya filiación genérica es dudosa ya que no son cuentos, sino relatos o retazos claramente autobiográficos, pero que a menudo desembocan en una reflexión o bien, digamos, filosófica, o bien meta-literaria, o bien ambas cosas a la vez. *Varia imaginación*¹ parece anunciar sucesos imaginarios, fantasiosos o fantásticos, cuando en realidad narra recuerdos personales y ajenos, viajes o escenas de la infancia, y habla fundamentalmente de la memoria, con lo cual pone de manifiesto, de modo sesgado, que memoria e imaginación no son incompatibles, ni mucho menos, veremos de qué modo.

El relato que abre el libro ostenta un título muy especial: “Casa tomada”. Tratándose del título de uno de los cuentos más conocidos de la literatura argentina, el supuesto plagio se transforma en re-apropiación de un segmento verbal que ha adquirido el estatuto de un verdadero mito literario. El carácter misterioso, enigmático, simbólico, inagotable del cuento cortazariano ha dado lugar a una multitud de lecturas y de interpretaciones, que bien podríamos calificar de “varia imaginación”, y que explican la fama del texto, y en particular del título. De entrada, con el título, el relato se vincula con la literatura, y más precisamente con la literatura fantástica, mientras que la primera frase sitúa la anécdota en el campo de los recuerdos personales, a la vez actuales (o al menos actualizados por el uso del tiempo presente): la narradora está “en vísperas de partir para Buenos Aires”, y pasados: todo lo relacionado con “la casa de mis padres”. Se instaura pues una serie de tensiones: entre lo fantástico y lo vivido, entre el presente y el pasado, entre Buenos Aires y un “aquí” impreciso, lugar de la residencia habitual de la narradora y de Pablo, entre Pablo y la narradora, cuyas percepciones de la misma realidad difieren definitivamente. Todos los elementos del relato se reparten entre ambos polos de esta serie de tensiones en cuyo centro está la casa, que es a la vez la casa del pasado (la casa de mis padres) y la casa de hoy (la que pertenece a otros dueños y que ha sido modificada). El nudo del drama es precisamente saber si la casa de hoy es o no es la casa del pasado: Pablo piensa que no, que está totalmente cambiada, y la narradora piensa que sí, que es la misma con cambios mínimos. Conflicto de las memorias que, comparando los mismos datos, sacan conclusiones opuestas: “Acaso los dos tengamos razón” concluye la narradora, acatando así la subjetividad de la memoria, que en vez de archivar, inventa, a partir de las vivencias de cada uno. Que el motivo del conflicto sea “la casa de mis padres” no es de extrañar, primero porque el título lo anuncia: en el cuento de Cortázar se trata también de la casa de los padres, que asimismo sufre una transformación inquietante. La casa, naturalmente, trae el recuerdo del pasado: cuando la narradora vivía en ella con sus padres, y sobre todo el recuerdo de la

madre defendiéndose de la invasión de las pelotas de los niños del colegio de al lado. Lo que la narradora silencia totalmente es la ausencia de continuidad entre generaciones: la casa de los padres no pasó a manos de las hijas, pues -lo sabemos en otro de los relatos, titulado “Levantar la casa”- al morir el padre, la madre vendió la casa diciendo que “le quedaba grande”. Como en “Casa tomada”, aunque por otros motivos, los hijos no pueden seguir viviendo en la casa de los padres que pasa a ser propiedad de otros dueños y sufre transformaciones. Esta ruptura generacional puede interpretarse de muchas maneras, pero sin duda está relacionada con la expatriación de la hija y su necesidad de volver al país de origen y de convencerse de que la casa de los padres “está igual que la última vez que la vi.”

Este relato breve puede considerarse como una re-escritura del cuento de Cortázar, una re-escritura que pasa por el filtro del recuerdo personal y no por una glosa o un análisis del texto, sino que, usando el título mítico, interpreta una anécdota autobiográfica a la luz sesgada y enigmática del cuento y de sus múltiples y virtuales lecturas. Sutil y fecunda hibridación del discurso crítico y del lenguaje narrativo.

Volvamos al relato epónimo, que narra retazos de recuerdos en torno a la madre y a las complejas relaciones madre-hija. Esta vez, la narración está en pasado y mezcla diversas épocas, en discontinuidad temporal. La figura de la madre, presente en la mayoría de los relatos, se caracteriza de entrada por dos rasgos que mucho tienen que ver con el libro que nos ocupa: la importancia de los recuerdos, y la manía de elaborar “conjeturas, invariablemente catastróficas”, o sea memoria e imaginación. Como suele ocurrir en las relaciones madre-hija, ésta le cuenta poco de su vida que se desarrolla en otro país, según lo dejan entrever algunas alusiones. Entonces “ella suplía lo no contado con la imaginación; y se preocupaba”. Está claro que lo que más le preocupa a la madre es la vida afectiva y sexual de su hija: los amigos o amigas que la llaman por teléfono tienen la voz de género indeterminado, o por lo menos de un género que ella no sabe determinar, lo cual la pone molesta. Hasta que un día se decide a hacerle una pregunta extraña, que suena a novela rosa o a serie televisiva: “decime ¿vos tenés un hijo en París?”. La madre pues, intrigada por la frecuencia de los viajes de su hija a París, se inventa el patético cliché decimonónico de la madre soltera que abandona a su hijo por motivos de convenciones sociales. Pero en realidad lo que apunta es su curiosidad por la misteriosa vida afectiva y sexual de su hija, pues barrunta -y no se equivoca- que la frecuencia de esos viajes sólo puede tener un motivo de esa índole. Entonces empieza entre la madre y la hija un juego de preguntas indiscretas y respuestas mentirosas, de sospechas disimuladas y falsas confesiones, digno de una novela sentimental: ambas saben que la una no cree lo que la otra le contesta, como si supiera la verdad pero quisiera que la otra la confesara por fin. Cuando la hija confiesa que todo era verdad salvo que el presunto amante era una mujer, algo pasa entre la madre y la hija, como si las cosas por fin

encontraran su justo lugar. El ambiente se distiende, salen a pasear, la madre quiere entrar a la iglesia, a pesar de no ser religiosa, y al salir le dice: “Yo no sé mucho de esos amores”, frase que suena como la que le dice Valentín a Molina cuando éste le confiesa que es homosexual en *El beso de la mujer araña*. Vos siempre tan literaria, Sylvia.

En el almuerzo que comparten en el restaurante, la hija le recuerda a la madre lo que ésta le dijo cuando salía para su primer viaje a Francia: “En Europa hay mujeres mayores que buscan secretarías jóvenes pero en realidad lo que buscan es otra cosa.” Esta advertencia, por supuesto bastante folletinesca, pone en evidencia que la madre, consciente o inconscientemente, barruntaba ya en aquella época las inclinaciones sexuales de la hija, pues lo más obvio hubiera sido que la pusiera en guardia contra los señores, jóvenes o mayores. Naturalmente, la madre ha olvidado el incidente, o más bien lo ha reprimido, en términos psicoanalíticos.

Este relato tiene una función importante en el libro, no por su posición, sino porque da título al conjunto. Pone de relieve las múltiples interferencias de la memoria y la imaginación en el movedizo pantanal de los recuerdos -verdaderos, inventados o reprimidos-, de las conjeturas, de lo imaginado, de lo olvidado. La condensación de diversas épocas del pasado le confiere una lógica narrativa muy peculiar que no se atiene a la concatenación de los sucesos, sino a la paulatina revelación de un conflicto encubierto. Escenifica un punto central de las relaciones madre-hija: el largo misterio en torno a la vida afectiva y sexual de la hija. Después de muchas interrogaciones, preguntas sesgadas, mentiras a medias, elucubraciones y denegaciones, resulta que la madre sabía sin saber que sabía, y la hija sabía que la madre lo sospechaba desde mucho antes de que fuera verdad. Estas relaciones recorren toda la obra narrativa de Sylvia Molloy, y también, aunque de manera más oblicua, su obra crítica, y aquí tocamos un aspecto generalmente silenciado que concierne a los críticos que escriben ficción (por decirlo de alguna manera), y a los escritores que escriben crítica literaria. Si pensamos en el *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust, o en la abundante obra crítica de Mario Vargas Llosa, nos damos cuenta a primera lectura que las características de la escritura, los temas, o por decirlo como el peruano “los demonios personales” son los mismos en la escritura ficcional y en la no-ficcional (utilizo el término en sentido amplio). Por no hablar de Borges, tan paradigmático. No quiero pretender que no hay diferencias entre los dos hiper-géneros (ficción / no-ficción), pues las hay, en particular en el tratamiento o procesamiento de los temas, de los personajes, de la problemática, de las obsesiones, de lo reprimido. Hay más o menos libertad, más o menos imposiciones, más o menos reglas, hay más o menos peso de la tradición, del canon, del “comme-il-faut” académico. Sin embargo afirmo que ambos son autobiográficos, aunque de modo distinto, que ambos utilizan la memoria: ¿qué otra cosa es la bibliografía de un ensayo o de una tesis, por ejemplo?, que ambos dan cuenta de obsesiones personales, de amores o

desamores, de manías o rencores, que ambos tienen modelos con los que se identifican, o “repoussoirs” para despotricar.

Basta repasar la lista de la obra ensayística de Sylvia Molloy para darse cuenta de las relaciones que mantiene con su obra narrativa. A este propósito se expresa de manera muy lúcida en una entrevista que le hicieron para Clarín (21/10/11), unos meses atrás:

¿La doble vertiente (escritora y crítica literaria), convive en armonía en vos? No solo conviven en armonía en mí sino que las necesito a las dos porque se alimentan la una de la otra. Cuando escribí *En breve cárcel* también estaba escribiendo *Las letras de Borges* y creo que hay contacto entre los dos textos; como creo que lo hay entre *Acto de presencia* y *El común olvido* en torno a la escritura del yo, la noción de identidad, la inestabilidad de toda primera persona. La escritura autobiográfica me sigue preocupando, en los dos niveles, pero en este momento más desde la escritura creativa que desde la otra (no menos creativa).

Terminaré con otro de los rasgos fundamentales de la personalidad de Sylvia Molloy: su trilingüismo, o más precisamente su navegar entre tres lenguas. Sabido es que el español y el inglés fueron sus lenguas maternas, gracias a la rama paterna que era inglesa y seguía practicando su lengua dentro de la familia. Su madre era también de una familia de inmigrantes, franceses esta vez, pero los abuelos maternos dejaron de hablarles francés a los hijos a partir del tercero: así su madre, que era la octava, “nació monolingüe”. “Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre, tuviera dos lenguas. Ser monolingüe parecía pobreza.” Huelga decir que el francés es la lengua de la madre, o sea que “está cargado de pasiones”, desde el principio y a lo largo de diferentes episodios de la vida de la escritora, como el que cuenta en el relato titulado “Saber de madre”:

El francés cobró nuevo ímpetu en mi vida cuando empecé a estudiar literatura francesa. Me deslumbró una profesora, apenas diez años mayor que yo.

Aquí se dan los ingredientes clásicos de los amores adolescentes: una pasión, a la vez amorosa e intelectual por un(a) profesor(a) joven que condensa, además de sus virtudes propias, el aura de una disciplina predilecta. La adolescente descubre la literatura francesa apasionadamente, a través de los gustos de la profesora, a los que se amolda, a pesar de que no correspondieran siempre a sus secretas predilecciones. Se entabla entre alumna y profesora una relación bastante íntima, ya que ésta le propone intercambiar, en su domicilio privado, lecciones de francés contra lecciones de inglés: la adolescente vive esta relación con cierta zozobra, temiendo dejar sospechar sus sentimientos amorosos, hasta que la profesora anuncia que se marcha de la Argentina. La escena de despedida, en presencia del marido, es una decepción para la niña que

no atina a decir nada y estrecha torpemente las manos. Entonces se introduce un elemento inesperado: la implicación de la madre que, dándose cuenta de la desazón de la niña, inventa un estratagema para permitirle despedirse de nuevo de la profesora:

Al día siguiente mi madre apareció con un par de juguetes. Son para los chicos, me dijo, lleváse los, decile que ayer te olvidaste. Así podés darle a Madame X el beso que no le diste.

Así la madre, que hasta ahora no estaba implicada en la historia si no es de manera simbólica por su relación a la lengua francesa, se introduce con una función de personaje adyuvante, como un hada madrina que le permite a la adolescente realizar su deseo. Este final explica el título del relato “Saber de madre”, expresión ambigua que se refiere a un saber específico de las madres, que solo ellas pueden tener y desplegar para salvar a las hijas de las peores situaciones. La madre ha comprendido la desesperación de la hija, sin que ésta tuviera que explicárselo, y enseguida ha encontrado la mejor solución: eso es el “saber de madre”.

Indudablemente la figura de la madre y las relaciones madre-hija estructuran este libro de relatos y le dan su peculiar tonalidad tierna y nostálgica. Pero a la vez comprobamos que estos elementos, si bien son profundamente autobiográficos -o sea no solo en el plano del recuerdo, sino asimismo en el plano intelectual y literario-, se vinculan con el navegar entre lenguas y el vivir entre países y entre culturas. Sylvia Molloy es un modelo trans-cultural, trans-genérico, trans-fronterizo, trans-atlántico, por eso la queremos tanto.

NOTAS

- 1 Sylvia Molloy, *Varia imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, Ficciones, 2004 [2003]. Todas las citas remiten a esta edición.

LA LIMINALIDAD DE LOS RECUERDOS: LECTURA CRÍTICA DE *VARIA IMAGINACIÓN*

Mar Gómez Glez
New York University

*E*n una entrevista concedida poco después de la aparición de *Varia imaginación* en 2003 a Ariel Schettini, Molloy, se refirió a su obra de esta forma: “Lo que quise hacer fue trabajar ciertas imágenes o situaciones que me habían quedado en el recuerdo, porque me habían pasado a mí o a otro, y yo oía ese relato. Me importaba mucho lo visual, la imagen, el impacto de algo que se ve o algo que se reconoce o algo que pasa que rompe el orden cotidiano: son como pequeños traumas, sin darle a la palabra ninguna carga psicológica. Por eso lo armé de a pedacitos y no aspira a reconstruir un itinerario, una vida y mucho menos un “yo”. A pesar de estas palabras, esta lectura seguirá un itinerario -espero que adecuadamente abierto- con la dirección que obliga la brújula de la propia mente lectora. Me acojo a la afirmación de Marcel Proust: “los escritores a quienes admiramos no pueden servirnos de guía, ya que, como la aguja imantada y la paloma mensajera, llevamos dentro el sentido de la orientación” (Proust 221).

Los “retazos”¹ de *Varia Imaginación* se agrupan en cuatro secciones: **La familia, Viaje, Citas y Disrupción**. Encabeza este almanaque “Casa tomada”, con el título prestado del célebre cuento de Julio Cortázar. Éste supone el primer encuentro con el universo liminal de toda la obra. Molloy sitúa al lector en la ficción literaria para introducirlo en el relato autobiográfico, advirtiéndonos que el territorio de la memoria se engarza inevitablemente con la ficción.

En “Casa tomada” se condensan los elementos centrales que se irán desdoblado a lo largo de la obra. El artificio por el que se accede a la historia no es nunca directo. En este caso, la noticia de que la casa de la infancia “ya no está” llega por “interpósita” persona. El mensaje de segunda mano es borroso y difuso y requiere una interpretación consciente, un acto de voluntad que

lo ordene. De las opciones posibles la narradora escoge la más drástica: la demolición de la casa, dramatismo innecesario que recriminará sin tregua a su madre en las páginas que siguen.

La movilidad espacial es otra de las bases sobre las que fluye *Varia imaginación*. Gran parte de estos recuerdos están asociados al traslado y destaca la dificultad para asignar un sentido a los desplazamientos de la protagonista. Sabemos que la casa familiar está en Argentina y, sin embargo, cuando la narradora se refiere a sus planes de desplazarse al país, no lo hace en términos de vuelta sino de viaje: “Me irrita que me llegue esta noticia justo antes de viajar a la Argentina, cuando me encuentro precaria en grado sumo” (Molloy 11). La precariedad emocional indica que no se trata de un desplazamiento neutro, pero el hecho de utilizar el verbo “viajar a” establece también cierto distanciamiento con el lugar al que se dirige.

“Regresar” no está asociado con la casa de la infancia pero sí el verbo “recuperar”. La expresión: “sentí como que recuperaba a un pariente” indica que se experimenta el sentimiento de volver a encontrar algo que se había perdido. “Recuperar” lleva implícita la idea de pérdida y efectivamente a lo largo de *Varia imaginación* se irán relatando episodios relacionados con las muertes de los parientes más cercanos. En este “sentí como que” se indica que no es una “recuperación” —del todo imposible— sino algo parecido y, sobre todo, una sensación, absolutamente personal y subjetiva. Surge entonces el elemento espurio, el falso pariente, el “como que” que parece que es, sin llegar a ser. Este “como que” nos sitúa de nuevo en lo liminal y juega un papel clave en toda la obra, transformando los recuerdos con la imaginación, haciendo hincapié en que la memoria, al no ser absoluta necesita de la ficción para ser mejorada.

Debo decir que cuando descubrimos ese recuerdo compartido, Pablo y yo, sentí como que recuperaba a un pariente (Molloy 10).

De manera que el primer personaje que se incorpora al apartado **Familia** no es un pariente sino un amigo, que al compartir con la narradora el recuerdo de la casa es sentido como parte de ésta. La atribución del título de pariente a alguien con quien se comparte un recuerdo viene a enriquecer el significado de la palabra “familia” y establece una conexión irrefutable entre los dos conceptos, como si la familia y la memoria fueran engranajes de una misma cadena.

En *Varia imaginación* se recuperan por lo tanto no parientes sino “como parientes”, demostrando una vez que al mirar al pasado el espejo no refleja una imagen exacta sino reflectada, es decir, ligeramente desplazada del original. Svetlana Boym (2001) utiliza el adjetivo *reflective* para referirse al tipo de nostalgia que no pretende restaurar ningún paraíso perdido y que no ve el pasado como una construcción idílica ni estática. Sobre esta reflexión se posiciona la obra:

Reflective nostalgia does not pretend to rebuild the mythical place called home; it is “enamored of distance, not of the referent itself.” This type of nostalgic narrative is ironic, inconclusive and fragmentary. Nostalgics of the second type are aware of the gap between identity and resemblance; the home is in ruins or, on the contrary has been renovated and gentrified beyond recognition. This defamiliarization and sense of distance drives them to tell their story, to narrate the relationship between past, present and future (Boym 50).

La narradora ve la casa cambiada pero “reconocible”, sin embargo, el reconocimiento se problematiza al no ser compartido por su recién estrenado pariente:

Pero el patio y el sauce estaban detrás de la casa, no adelante, le digo, y la casa está apenas ampliada, sigue igual. Porfía que no, que no es la misma casa sino otra, y que el árbol estaba al frente. Me doy cuenta de que es inútil insistir en lo contrario. Acaso los dos tengamos razón (Molloy 12).

Aquí se nos ofrece otra clave de la naturaleza de los recuerdos: su plurivalencia. En este libro los recuerdos no son ni objetivos, ni estáticos, en ocasiones se sobreponen unos a otros sin que la propia autora sepa cómo separarlos. La frase “acaso los dos tengamos razón” manifiesta esta elasticidad de la memoria. Así descubrimos que si la casa de Cortázar había sido tomada por nuevos inquilinos, la de Molloy es tomada por el recuerdo de otro sujeto, que ha incorporado la misma casa a un imaginario diferente.

“Casa tomada” abre esta obra de rememoraciones con un *homecoming* espacial y nos sitúa en un escenario movedido que varía según cómo y por quién sea visto, siguiendo una lógica onírica. No es casualidad que el título de la obra se haya tomado de un soneto de Luis de Góngora del año 1584 dedicado a un sueño². Pero la vuelta a casa no significa recobrar la identidad. El no-regreso acaba de empezar.

En el siguiente episodio, “Curas”, la narradora ordena los hechos que no entran en contradicción pero tampoco llegan a fijarse. Aparecen las primeras tensiones, esos “pequeños traumas” a los que se refería la autora:

Pero sobre todo recuerdo una vez que yo sola estaba enferma y vino Quintana que acababa de quedarse viudo. (...) Me dio la inyección (que no me dolió) y me dijo que estaba muy triste, y luego me dio la vuelta en la cama, y me bajó los calzones hasta los muslos, déjame que te vea querida, y me acarició diciéndome cómo te parecías a mi mujer, pobrecita y por un instante apoyó la cabeza sobre mi vientre y me besó, y vi de muy cerca su pelo engominado. Luego se levantó y se fue (Molloy 14).

Sobre la relación entre memoria y erotismo dice Molloy, en la citada

entrevista: “Me interesa mucho esa conexión y me interesa ver ese erotismo como algo natural, como algo que se mira con curiosidad, donde no hay una sensación de ultraje o de prohibición o de algo malo. Un erotismo libre, para nada culposos. Pero tampoco hay una mirada militante por las sexualidades...”. En el pasaje pareciera que el acercamiento de Quintana no se siente como agresión ni ultraje por la niña, aunque así lo determina la madre: “No sé dónde estaba mi madre esa tarde, tampoco recuerdo si le dije algo, pero si no, algo adiviné, porque Quintana no volvió a casa” (Molloy 14 y 15). La madre es la autoridad moral. Ella sí define cuándo se comete o no un abuso contra sus hijas. En la escena titulada “San Nicolás” del apartado **Viajes** se narra un suceso parecido donde la víctima es esta vez la hermana que ha sido manoseada por un monje que les hace de guía:

Tuve prácticamente que arrancarle la chica, decía mi madre cuando contaba el incidente, no te imaginás cómo la tocaba, era un escándalo. Sé que en ese momento no entendí la reacción de mi madre ni me pareció escandalosa la conducta del franciscano. Sé también que durante la visita me dio rabia que ella, mi hermana, fuera la preferida y no yo (Molloy 45).

En este fragmento se aprecia el desencuentro con la autoridad materna y resume una de las tensiones continuas e irresueltas que provoca la vuelta a la madre. La escena “Enfermedad” se inicia con una posible añoranza de la irresponsabilidad infantil sobre el propio cuerpo:

De chico, la responsabilidad de la enfermedad reposa en la madre: es ella quien dictamina que se está enfermo, previa consulta del termómetro. De chico se está enfermo pero no se sabe decir “estoy enfermo”. Tampoco de adulto, por lo menos ese es mi caso (Molloy 31).

La presencia de la madre ayudaría a la protagonista a verbalizar el estado de su propio cuerpo y hay una nostalgia de un momento perdido de la infancia. Sin embargo, esta misma escena termina en conflicto cuando uno de los juicios maternos ataca a la hija ya adulta. La cercanía de la madre es un arma de doble filo. La narradora piensa que está enferma, cuenta que ha tenido cáncer dos veces y recuerda una frase lapidadora de su madre refiriéndose a una vecina:

“Mira a la de Gómez, decía mi madre, de nuevo tan buenamoza, tan derecha, tan segura. Pero –agregaba solemnemente, como si hubiera practicado la frase muchas veces- el cáncer no perdona”. Mi madre, especialista en enumerar (y acaso gozar de) desgracias ajenas, adjudicándoles un leve valor moral (Molloy 33).

Resulta curioso que dentro de la contención a la que acostumbra Molloy se

permita un paréntesis tan duro como el que aquí aparece. Dentro de una lógica exclusivamente narrativa la acusación podría entenderse como una respuesta al ataque retrospectivo. Cuando llega la enfermedad la narradora recuerda esta frase de la madre como si llegara del pasado para acusarla. También se puede ver en el hecho de que el comentario aparezca entre paréntesis la necesidad de escribir incluso lo prescindible, la necesidad de esculpir la imagen de la madre para conseguir una imagen definida y diferente de la propia. Si antes se ponía de manifiesto la relación entre memoria y familia ahora sale a relucir el protagonismo de la madre, de las veintiseis escenas del libro la madre aparece en veinte de ellas ocupando un lugar central y conflictivo en la mayoría de los casos.

Dentro del apartado **Citas** encontramos el episodio “Gestos”:

Hace poco, sentada a la mesa, me sorprendí repitiendo un gesto de mi madre. Ya no recuerdo si estaba sola en la mesa o acompañada, la sorpresa fue tan grande que obliteró lo que me rodeaba, como una foto sobreexpuesta (Molloy 73).

La sorpresa se desvela más adelante cuando la autora se jacta de que “con toda deliberación” se había esforzado por no parecerse a su madre, intentando, en cambio, parecerse a su padre.

Ahora este gesto mínimo, inconsciente, que se inscribió en la memoria de mi cuerpo cuando observaba a mi madre desamparada, me señala lo contrario. Es como si citara a mi madre, la cita me inquieta porque no la puedo controlar (Molloy 72).

La inquietud proviene no del recuerdo sino de la posesión del cuerpo, como si la madre se encarnara ineluctablemente en las hijas llegado el momento. Primero se encarnó en la hermana: “Recuerdo que mi hermana, de adulta, empezó a hablar como mi madre, a citarla textualmente” (Molloy 72) y ahora en ella, que finalmente decide explicarse la extrañeza del fenómeno con humor e ironía:

Puedo verlo como una burla a mis intentos de imponer distancia con respecto a mi madre o como un oscuro homenaje. Elijo lo último: es, como hubiera dicho ella, más llevadero (Molloy 72).

La última de las escenas del apartado **Familia**, “Varia imaginación”, arranca tras la muerte de su padre, momento del que también proviene el gesto insidioso y pegadizo. Hay varios episodios que pertenecen a este intervalo de tiempo tal vez porque como explica Molloy, “antes no me fijaba en mi madre” (Molloy 73).

Muerto mi padre, mi madre se replegó más y más en un mundo suyo, hecho de

recuerdos, de conjeturas, invariablemente catastróficas. Poco sabía de mi vida, sólo la mísera porción que yo mezquinamente, le cedía para atajar sus preguntas. Ella lo suplía todo con imaginación y se preocupaba (Molloy 71).

Así empieza el episodio que da título a la obra entera y que, de alguna forma, también la contiene. La madre fabula sobre la vida de la hija imaginando aquello que no le es contado. En *Varia imaginación* la hija fabula sobre la madre, rellenando aquellos huecos que no llegó a preguntar en vida de la madre y que ahora sólo la especulación pueden dar forma. Molloy comienza la novela *El común olvido*, publicada un año antes que la obra que nos ocupa, con el regreso del protagonista a Buenos Aires con las cenizas de la madre para cumplir su última voluntad de arrojar sus cenizas al río. Una vez en la ciudad entra en contacto con parientes y amigos de la madre y comienza a investigar la biografía materna. Al final perderá las cenizas y los misterios de la madre seguirán velados, como si a fuerza de indagar en la vida de su madre llegara a perderla. Lo contrario que en *Varia imaginación* en donde a fuerza de ahondar en la memoria propia, la madre surge una y otra vez, como si sólo a través de uno mismo se pudiera acceder al otro, en este caso al primer otro: a la madre. Con “Varia imaginación” se cierra el apartado **Viaje** y se entra en **Citas** con “Ceremonias del Imperio” en donde se relatan los tés que daba la madre los sábados en la casa, esta vez sí con la presencia del padre, un nuevo trauma y otro misterio: la costumbre materna de preguntar a las visitas si quieren lavarse las manos y la humillación que experimenta la protagonista que obedece aunque no entienda.

Mi madre me decía preguntales si quieren lavarse las manos antes de irse, do you want to wash your hands. En general no entendían la alusión. En una ocasión una de ellas se rió mucho de mi sugerencia y me contestó que no, but do you think I should? Se rió el marido, también mi padre. Nunca más volví a hacer la pregunta (Molloy 69).

Aquí se evidencia la limitación del recuerdo. La pregunta que surge con obviedad contundente: ¿por qué preguntaba la madre a las visitas si querían lavarse las manos?, está fuera de lugar, y sin embargo, permanece también ahí, implícita, como si esa pregunta que en su momento no se hizo (o si se hizo no se nos narra) pesara más que cualquier otro elemento del cuadro.

La relación entre madre e hija está marcada por el idioma. Cuenta Molloy en el siguiente retazo, “Novela familiar”, que “el inmigrante y el hijo de inmigrante se piensan en términos de lengua, son su lengua” (Molloy 75). Sin embargo, en algún momento en ese pasado movedizo en donde se sitúan los relatos de infancia la identificación de la protagonista con la madre era tan fuerte que pensaba que aprendiendo ella francés remediaba la falta de unos abuelos, apenas esbozados, que habían le habían negado ese idioma a la madre. Cito de “Saber de madre”:

El francés ocupa en mi vida un lugar complejo, está cargado de pasiones. De chica quise aprenderlo porque a mi madre le había sido negado. Hija de franceses sus padres cambiaron de lengua al tercer hijo. Mi madre era la octava. En lugar de hablar francés con mi familia, mis abuelos pasaron al español, hablando francés sólo entre ellos. Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre tuviera dos lenguas. Ser monolingüe me parecía pobreza (Molloy 27).

En esta misma escena se pasa de identificar el francés con la madre a identificarlo con el primer enamoramiento: Madame X, la profesora. En este elegante relato se pone de manifiesto la complicidad entre madre e hija:

Esa noche dormí mal, lloré. Me sorprendió mi madre, a quien solo le dije que estaba triste porque no me había despedido como correspondía de Madame X. Al día siguiente mi madre apareció con un par de juguetes. Son para los chicos, me dijo, llévaselos, decíle que ayer te los olvidaste. Así podés darle a Madame X el beso que no le diste (Molloy 29).

He procurado esquivar la lectura psicoanalítica, sin embargo, llegado este momento, mencionaré el trabajo de Sabina Spielrein, para quien “las primeras expresiones verbales del infante en el acto de succión, su primera actividad voluntaria” (Bordelois 89), la primera palabra vendría a invocar la presencia de la madre y de ahí, propone Ivonne Borelois, nace la palabra amor:

El acontecer del amor se centra fundamentalmente, desde el punto de vista del racimo de raíces indoeuropeas del que disponemos, en la relación recíproca de madre y criatura, y sólo por traslación se expande hacia las zonas del abrazo de la pareja humana. En otras palabras, el lenguaje sabe que las madres no pueden divorciarse de sus hijos ni los hijos de sus madres, y por eso prefiere denominar amor a esta relación verdaderamente indisoluble (Bordelois 86).

La indisolubilidad de la relación amorosa madre-hija justifica la recurrencia de la madre en la memoria de la autora. Con valentía y elegancia, Molloy se ha adentrado en el “love’s bitter mystery” (Joyce 9), como la madre de Stephan Dedalus acertó a definir en su lecho de muerte, o acaso así lo recordaba su hijo.

El último apartado del libro lleva por título: **Disrupción**, que remite a la generación de un desorden; a la ruptura de una continuidad o del “orden cotidiano”. La última serie de disrupciones nos van acercando al momento presente. La narración, que siempre se había mostrado abierta pero que no dejaba de mantener ciertas pretensiones de credibilidad, admite ya en este apartado el uso de la ficción por parte de la autora. “Ruin” termina con las siguientes palabras: “He cambiado detalles, he inventado otros, he añadido un personaje. La ficción siempre mejora lo presente” (Molloy 97).

En el siguiente relato “Claire de lune” se mezclan dos imágenes que pertenecen a dos reinos en principio diferenciados, que se disuelven en la memoria: el de la imaginación y el de la experiencia:

Yo nunca había visto bailar vacas a la luz de la luna. Pero tampoco había visto nunca a una mujer muerta en la pantalla de televisión en el día de su entierro. Me persiguen, nítidas, esas dos imágenes: una vista, la otra imaginada, las dos inolvidables para siempre juntas (Molloy 101).

La puntilla llega al final, con “Atmosféricas”, relato enmarcado tras el atentado del 11 de septiembre en Nueva York, la narradora se vuelve cada vez menos fiable y más misteriosa, como si se dejara arrastrar por el propio universo liminal de la memoria que no puede clasificarse ni como experiencia ni como imaginación sino como ambas cosas y a la vez otra muy distinta. En un artículo reciente Sylvia Molloy explicaba cómo vivió el once de septiembre de esta manera: “Trauma makes you want to go home, to whatever home you fabricate for the occasion, and my fabrication then happened to be Buenos Aires, a Buenos Aires that won’t leave me. It’s a way of going back” (Molloy 2007 357) Las últimas frases de *Varia imaginación* tienen un poder que inquieta y desarma al lector: “Estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa de mis padres. No, no me he ido. Está refrescando, mejor que entre” (Molloy 101). La confusión de espacios remite a la confusión de verbos de desplazamiento que veíamos al principio, no se puede regresar a Buenos Aires si nunca se ha salido, pero no es verdad que no se haya ido. Las últimas palabras nos traen un enigma irresoluble: “mejor que entre”, que entre ¿adónde?

NOTAS

1 Tomo prestada la palabra de Ariel Schettini que definió así los episodios en que se divide *Varia imaginación*.

2 *Varia imaginación* que, en mil intentos, /a pesar gastas de tu triste dueño / la dulce munición del blando sueño, / alimentando vanos pensamientos, / pues traes los espíritus atentos / sólo a representarme el grave ceño /del rostro dulcemente zahareño / (gloriosa suspensión de mis tormentos), el sueño (autor de representaciones), / en su teatro, sobre el viento armado, / sombras suele vestir de bulto bello. / Síguele; mostraráte el rostro amado, / y engañarán un rato tus pasiones / dos bienes, que serán dormir y vello.

OBRAS CITADAS

Bordelois, Ivonne. *Etimología de las pasiones*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

Boym, Svetlana. *Future of nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.

Joyce, James. *Ulysses*, Virginia: Orchises Press, 1998.

Molloy, Sylvia. "Afterword: The Buenos Aires Affair", *PMLA*, Volume 122, Number 1, January 2007: 352–356. Print.

Molloy, Sylvia. *El común olvido*, Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2002.

Molloy, Sylvia. *Varia imaginación*, Rosario: Beatriz Bitervo, 2003.

Molloy, Sylvia y Schettini, Ariel. "Saldos y retazos", *Página 12*, 17 de agosto de 2003. Web. 5 de mayo de 2012.

Proust, Marcel, *Contra Sainte-Beuve*, Barcelona: Tusquets, 2005.

SYLVIA MOLLOY, AMIGA Y EXCEPCIONAL BORGISTA

Arturo Echavarría
Universidad de Puerto Rico

Para Sylvia, invocando el Edelweiss

Nos conocimos en París. Sería a fines del verano o en el transcurso del otoño de 1967. Fue, lo recuerdo con nitidez, en la casa del gran crítico de arte Damián Bayón. También aún recuerdo con precisión la dirección exacta de su apartamento: 105 Quai Branly. Bayón era argentino y europeo “por vocación”, “europeo por vocación” como confesó serlo Julio Cortázar en una de sus cartas a los Jonquières desde París que Alfaguara publicó recientemente. Bayón, además, y por voluntad propia —o quizá habría que precisar, por un acto de gran generosidad — había asumido *ex profeso* las funciones de cónsul de Puerto Rico en París. Puerto Rico, como es sabe, no tiene la potestad jurídica que le permita tener representación diplomática y cultural en el extranjero. Cuando universitarios o artistas puertorriqueños pasaban o, como era mi caso, se instalaban en París, Damián nos acogía con benevolencia y amistad. Fue en una cena *à trois* en el Quai Branly —Bayón, Sylvia y la persona que esto escribe— donde se inició nuestra amistad. Desde entonces, hemos compartido muchas cosas, entre ellas el mayo del ’68 en París, en el que hubo turbamultas, escaramuzas con la CRS (de las que, uno y otro, salimos ilesos, sobre todo Sylvia, que en un momento peligró en un zaguán del Quartier Latin, creo —pero ese es otro cuento que dejo para mejor ocasión). Y luego hemos compartido, más allá de lugares dispersos por el globo (además de Francia, los Estados Unidos, la Argentina, México y Puerto Rico en dos ocasiones) y de muchas y buenas amistades —la de Enrique Pezzoni, entre ellas— otras actividades que

prefiero llamar vitales. Hemos sido compañeros de ruta en lo tocante a carreras profesionales y vocaciones.

Cuando nos conocimos, ambos nos encontrábamos en pleno proceso de formación. Sylvia estaba terminando su doctorado y yo reanudaría pronto mis estudios de posgrado en los EE.UU. Para esos años, sospecho que ni uno ni otro vislumbrábamos que íbamos a compartir a Borges —y también a Rubén Darío, dicho sea de paso— como uno de los intereses centrales de nuestra actividad de crítica literaria. Pienso —y también estoy meramente adivinando— que uno y otro albergábamos ya la vocación que nos llevaría a escribir cuentos y novelas, pero de eso no se habló entonces. Y ahora, que han pasado tantos años, estamos redondeando nuestras carreras como críticos, como escritores de ficción, como amigos.

He aludido a Borges como uno de los intereses centrales en lo que toca nuestra actividad de crítica literaria. La contribución de Sylvia a ese campo de estudios tiene un peso considerable. Su libro *Las letras de Borges*, publicado en 1979, y del cual hay una versión revisada en inglés con el título *Signs of Borges* (1993), es hoy por hoy un clásico. Un clásico en el mundo de los estudios literarios —y subrayo el mundo de los estudios literarios— es un ensayo o una serie de ensayos que ilumina de tal modo los textos en cuestión que se convierte en un comentario de consulta obligada en torno a la obra que estudia. Es un comentario que, en el mayor de los casos, no envejece. En cierto modo, se convierte en parte de la obra misma objeto de estudio.

La profesora Molloy caracteriza el discurso borgiano como uno inestable, de evidentes fisuras, de letra móvil, fundamentado en una superficie textual llena de hiatos, y donde se evidencia una y otra vez la discontinuidad. Con estas imágenes, Sylvia Molloy establece la extrema movilidad y plasticidad del texto borgiano y lo demarca, como creo que ya es evidente, como un fenómeno verbal que se examina a sí mismo, que se vuelve sobre sí mismo. La noción de la obra literaria de Borges como un laberinto verbal, la concepción del texto literario como un orbe de lenguaje propenso a la discontinuidad y a lo fragmentario, es decir, el llamado a considerar el discurso borgiano desde el lenguaje mismo, contribuyó de una manera definitiva, me parece, a una nueva apreciación del corpus del gran maestro argentino. Como toda contribución que importa, la visión de Sylvia Molloy se compenetra con la de Borges. Podríamos decir sin temor a equivocarnos que *las letras de Sylvia* forman parte, hoy por hoy, de *las letras de Borges*.

Para esas letras, y para quien las trazó, para la novelista, va toda mi admiración, mi devoción y mi afecto. Enhorabuena.



Sylvia Molloy

ESTUDIOS

OCTAVIO PAZ Y JULIO LLAMAZARES: ENCUENTROS BAJO EL CIELO DE MADRID

Heike Scharm

University of Southern Florida, Tampa

Se fue, doblando las calles.
Mi cuerpo anduvo, sin nadie¹

*L*a importancia de Octavio Paz para las letras españolas ha sido innegable, tanto que Jorge Volpi sugiere que Paz le debe a España su pasión crítica, ya que fueron las experiencias vividas en este país que le inspiraron ‘el valor para oponerse a sus antiguas creencias’ (20). Del mismo modo, las ideas de Paz, cristalizadas en sus poemas y ensayos, persisten en las letras españolas como un subtexto que merece ser elaborado, ya que demuestra la relevancia y el valor posnacional de obras escritas en España hoy día, y que desafortunadamente suelen leerse únicamente en el contexto de la aldea nacional. Uno de los ejemplos más llamativos es la novela de Julio Llamazares, *El cielo de Madrid* (2005). Por medio de sus personajes que recorren la Madrid de las últimas décadas del siglo XX, Llamazares da testimonio de la experiencia de una generación desconectada de su pasado, que nace y crece bajo la dictadura franquista, y cuyo período entre adolescencia y madurez coincide con todos los hitos de la *Transición*, los que vivía y en parte protagonizaba, desde el *Destape* y *La movida madrileña*, hasta el *Desencanto* nacional. Ya desde la primera frase, ‘En el verano de 1985, todos teníamos ya treinta años’ (*Cielo* 15), el autor parece consagrar su novela como crónica generacional de la *Transición*, y, por tanto, como otro libro más con ecos autobiográficos que participa en la moda literaria (y cinematográfica) de la recuperación de memoria histórica por vía de auto/meta-ficción.

El propósito de este ensayo no consiste, sin embargo, en elaborar el trasfondo nacional-histórico de *El cielo de Madrid*. Más bien, el diálogo entre la obra de Octavio Paz y Julio Llamazares que propongo aquí tiene el objetivo de independizar la novela de su contexto nacional, llamando la atención a otra transición que se lleva a cabo durante la misma época en la que se sitúa la novela; a saber, la transición de una modernidad a otra. Me referiré a ‘modernidad’ o ‘moderno’ en los tres sentidos empleados por Paz en sus ensayos: primero, en el sentido de *época*, la que se inicia con el discurso racionalista y llega hasta la edad contemporánea (industrializada, mecanizada, comercializada, globalizada). Segundo, como concepto básico de *actualidad*. De acuerdo con Jürgen Habermas y Paul de Man, Paz rechaza tanto el término como la idea de posmodernidad, ya que para él el significado mismo de ‘moderno’ ya se refiere al puro presente. Anteponer un ‘post’ a este momento efímero no sólo carece de sentido, sino que refuerza la idea de parálisis. Finalmente, me referiré a modernidad en el sentido ético-filosófico-existencial de Paz, como proyecto de una re-humanización de la humanidad, y de acuerdo con Paul de Man, como “an attempt at self-definition, as a way of diagnosing one’s own present” (384).

Octavio Paz es uno de los pensadores que más ha escrito sobre los cambios de la modernidad a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. En su discurso de aceptación del premio Nobel en 1990, Paz lamenta el presentimiento apocalíptico que define el estado de la modernidad en estas últimas décadas del siglo. El fracaso de la utopía moderna del progreso y la creciente violencia e intolerancia producen un presentimiento de amenaza existencial global. Es este mismo presentimiento de aniquilación inminente e indefinido que forja el ambiente de la novela de Llamazares. En más de una ocasión, el aire sofocante de la ciudad en espera de una tormenta (“o lo que fuera”) se compara con las horas anteriores a la tragedia del barco Titanic: “Salvo los icebergs y el calor, todo en [el bar] Limbo lo recordaba: el pianista, la tripulación impávida, los pasajeros inmóviles esperando en nuestros sitios, igual que los del Titanic, el inminente naufragio” (*Cielo* 50).

Símbolo de la civilización y cultura occidental, la ciudad ha sido inseparable de los discursos sobre la modernidad de los últimos siglos. Esto es cierto para Baudelaire, Weber, Simmel, Benjamin, Barthes, como lo es para Octavio Paz. En Paz es en la cronotopia de la metrópolis donde se revela la condición fragmentada y solitaria del hombre moderno, la misma que forma el núcleo de la novela de Llamazares. Y es la misma triada de ciudad, lengua y cuerpo, cuya fragmentación y dispersión producen la crisis de identidad en Paz, que padece el protagonista de *El cielo de Madrid*. Hacer dialogar a Paz y Llamazares, pues, demuestra cómo la novela, más que crónica generacional de un *Desencanto* nacional, se puede leer como una crónica de una modernidad en transición que pasa por los mismos cuatro círculos dantescos que organizan la novela: del limbo de una (pos)modernidad petrificada, al infierno y purgatorio de la alienación del hombre moderno, hasta llegar al cielo y la apuesta por una

nueva modernidad de convergencias, simbolizada por el nacimiento del hijo del narrador y la usurpación del discurso racional por la palabra poética.

Primer círculo: El limbo

Novela dantesca, *El cielo de Madrid* está dividido en cuatro círculos: el limbo, el infierno, el purgatorio y el cielo. El primer párrafo del Limbo marca el tono que se mantiene hasta el último círculo, y que establece la estrecha relación entre la parálisis cronotópica y la desintegración del yo, la cual forma el leitmotif de la novela: “aquel verano llegó a nosotros con una especie de melancolía de otoño anticipado” (*Cielo* 15). Esta “especie de melancolía” que padece el protagonista se manifiesta como estado patológico de un yo descentrado, consciente de una pérdida importante en su vida sin poder precisar en qué consiste. Como escribía Thomas Browne en *Urne-Buriall*, “it is the heaviest stone that melancholy can throw at a man, to tell him he is at the end of his nature” (67). Este “final de su natura” se percibe en la novela de Llamazares como presentimiento de una pérdida indefinible que desemboca en duelo. Para Freud, la diferencia entre duelo y melancolía radica justamente en el grado de patología. La melancolía es el proceso desnaturalizado del duelo que se manifiesta en un estado patológico de vacuidad interior, la cual se proyecta hacia el mundo exterior: “En el duelo es el mundo que se ha empobrecido y vaciado, en la melancolía es uno mismo” (431). Del mismo modo, en *El cielo de Madrid*, el motivo de tristeza personal no es la pérdida de un objeto o de una persona específica, sino la consciencia de un vacío interior que desata una melancolía colectiva entre los clientes del bar Limbo:

Empecé a sentirme triste. Me ocurría algunas veces, cuando las noches se presentaban tan *insulsas y vacías* como aquélla [...]. Además, César parecía empeñado en *llenarnos de melancolía*. Cuando terminó *Ansiedad*, la canción con la que siempre solía empezar las noches (*era casi como un himno*), comenzó a tocar Sin ti [...]. Se ve que también a él la tormenta, *o lo que fuera*, le había puesto nostálgico (21, énfasis mío).

En Llamazares, el anticipado fin y la llegada de algo indefinible, simbolizada por la tormenta (“o lo que fuera”) que acecha la ciudad provoca un sentimiento de melancolía, justo en el sentido del ya citado *Enterramiento en urnas* de Browne: el origen de la melancolía no es el final de un proceso fisiológico o político o social, sino el cuestionamiento mismo de la propia *natura*, tanto en plano individual como colectivo.

El desencanto personal de Carlos (relaciones amorosas insatisfechas, la despedida definitiva de la juventud, la crisis profesional) coincide con el desencanto político de un país que parece seguir en el mismo limbo del ‘preposfranquismo’, como lo llamaba Eduardo Mendoza irónicamente, esperando

apáticamente la muerte de Franco, aún hasta 10 años después de enterrarlo. Sin embargo, más que una incipiente crisis de los cuarenta o la abulia de su generación, el “otoño anticipado” señala un desencanto que trasciende el contexto personal o nacional. Octavio Paz define justamente estas últimas décadas del siglo como un limbo en espera, como un ‘ya no’ y un ‘todavía no’. ¿Ideales perdidos de una naciente democracia, o bien de una (pos)modernidad moribunda? No sorprende que Jürgen Habermas equivalga la historia de la modernidad a una crónica de un lento desencanto. Y es por esta misma razón que Octavio Paz ve acercándose en estos mismos años el fin de una era histórica en que “vivimos el crepúsculo de muchos de los supuestos que fundaron hace dos siglos a la modernidad” (*Obras* 26). En “Poesía y modernidad,” otro ensayo escrito cuatro años antes, de tono aún más escéptico, escribe que “La modernidad está herida de muerte: el sol del progreso desaparece en el horizonte y todavía no vislumbramos la nueva estrella intelectual que ha de guiar a los hombres” (*Obras* 514). Lo que describe Paz es el limbo de una modernidad en espera de ‘lo que fuera’, sin saber todavía si la tormenta que se avecina llevará a la aniquilación o la catarsis. La melancolía del hombre moderno es la manifestación de este duelo irresuelto, de la pérdida de ideales y la pérdida de su propio centro (su *natura*). Sabe que se está acabando el sueño occidental de una modernidad de la que ya ni está seguro en qué realmente consistía.

En *El cielo de Madrid*, la metrópolis moderna se presenta desde el principio como un espacio en el que el tiempo dejó de fluir. La petrificación del tiempo ya es evidente en la cronología troncada de la novela: el protagonista Carlos recuerda durante un anochecer en el año 2000 (el presente de la escritura no precisada hasta las últimas páginas) otro momento en el año 1985 (el presente del recuerdo) en que recordaba, sentado en la barra del bar Limbo, eventos que ocurrían a partir del año 1975 (el recuerdo del pasado). Esta compleja estructura laberíntica refuerza el sentimiento de claustrofobia y fragmentación temporal que se extienden a todos los espacios asociados a los recuerdos. Con su techo pintado de cielo inmóvil y sus muros-espejos, el bar Limbo representa el microcosmo de la metrópolis petrificada. La víspera de su viaje a Suecia, el camarero intenta convencerle a Carlos de quedarse, ya que “todo lo que puedas ver por ahí está aquí. No en Madrid; en este bar, en la esquina de esta calle. Y lo que no [...] está en el Museo del Prado” (16). La aproximación entre ciudad y museo define la Madrid de Llamazares como una heterotopía de acumulación, según Foucault, un producto típico de la modernidad occidental. Inmóvil, petrificada, la metrópolis funciona como un museo donde se archivan “all times, all epochs, all forms, all tastes, [...] a place of all times that is itself outside of time and inaccessible to its ravages” (26). En este limbo atemporal, los camareros parecen decorados prehistóricos del local, “saurios a ambos lados de la barra” (*Cielo* 17), mientras que la clientela está congelada como en una instantánea *kodak*: con sus movimientos suspendidos, mudos, miran “a

la gente que pasa por la calle [...] esperando [...] que la tormenta se desatara” (17-18). Del mismo modo, el pianista César “parecía un cartel más, uno de esos cartelones de tamaño natural que anuncian a la puerta de algunos bares la composición del menú del día o las especialidades culinarias de la casa” (18). La sensación de parálisis de una ciudad sitiada por la tormenta evoca la imagen del *Angelus Novus* de Klee, descrita por Walter Benjamin para expresar el efecto desintegrante de la modernidad en el flujo entre pasado, presente y futuro:

His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned towards the past [...]. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress (258).

En esta imagen de Benjamin se expresa la crítica de Paz de la modernidad occidental fundada en la valorización del futuro como perfección añorada (el progreso) que niega el pasado y paraliza el presente (Monteleone 303). Sobre todo dentro del marco de la posmodernidad se ha comentado la sensación de parálisis que domina la época contemporánea. La diferencia entre la imagen del tiempo de Benjamin y la parálisis temporal en *Llamazares* es que la tormenta -el futuro que arrasa al ángel- no llega, y que la mirada hacia el pasado no posee ningún poder redentor o reintegrante. En este sentido, la novela reproduce la ansiedad expresada por Jameson, por una parálisis colectiva a raíz del colapso de una progresión temporal en el presente que anula cualquier posibilidad en el futuro, puesto que “a present experienced as eternal is a present experienced as a Total, with no imagined elsewhere” (Brown 9).

La melancolía y la soledad son los dos sentimientos que dominan la novela. En *Llamazares*, la desintegración del yo no es únicamente aparente en la parálisis del tiempo y espacio, sino y sobre todo, en uno de los temas centrales de la novela: el percibido colapso de la comunicación: entre el yo y su mundo, y del yo consigo mismo. Como indican los muros-espejos vacíos del bar Limbo, el espacio estático refleja el estado de ánimo del narrador, o, mejor dicho, refuerza la conexión y des-conexión entre el hombre moderno y su espacio. Para Paz, “el árido [léase seco, estéril] mundo actual,” se define como un espacio de incomunicación aislante. Por tanto, llama la ‘aliedad’ la característica más prevalente del hombre moderno. Como escribe en su ensayo “Los signos en rotación” (1965), el precio que paga la civilización occidental por su racionalismo y culto individualista es la suspensión “en una suerte de vuelo inmóvil, como si las bases del mundo y las de su propio ser se hubiesen desvanecido” (*Obras* 258). La insistencia del autor en la desintegración de las relaciones sociales y el carácter solitario de Carlos remite al *Extranjero*

de Camus, otro escritor muy admirado por Paz y muy afín a su pensamiento. Parecido a *El cielo de Madrid*, aunque de forma mucho más extrema, *El Extranjero* de Camus narra la patología de la alienación moderna en forma de una vacuidad interna que impide la formación de cualquier relación significativa entre el ser y su mundo. Una aparente excepción es el vecino de Meursault, el viejo Salamano, que frecuenta el mismo bar que Meursault, siempre inseparable de su perro. Posible guiño de Llamazares a Camus, uno de los clientes regulares del bar Limbo viene siempre acompañado por su perro Sam. Carlos observa la pareja como una rareza, y se “preguntaba, no sin envidia, qué habrá entre ellos para que siempre estuvieran juntos, sin separarse” (*Cielo* 21).

Empezando con Carmen Martín-Gaité, hay cientos de ejemplos de obras literarias y cinematográficas que pretenden recuperar el tiempo perdido de las dictaduras pasadas por medio de obras con rasgos autobiográficos y la autogénesis ficticia. La fórmula posmoderna en boga durante las últimas cuatro décadas en los países europeos y latinoamericanos con pasados conflictivos, prescribe un narrador-escritor, consciente de un vacío temporal (histórico, personal), que recupera la H/historia desmantelando el discurso oficial, llenando los huecos y silencios con una llamada ficción verdadera y compensadora, la cual se realiza con la última vuelta de página de la novela. En Llamazares, sin embargo, la desintegración del lenguaje y de toda comunicación entre ser y mundo son tan profundas que la palabra misma ha perdido su capacidad redentora y comunicadora. Considerando el fuerte peso autobiográfico de la obra es curioso y muy llamativo que el narrador sea pintor y no escritor, a pesar de que entre el grupo de amigos de Carlos abundan justamente escritores y poetas, y se comenta plenamente el ámbito literario de Madrid y las dificultades de sus escritores. Uno de los amigos escritores del protagonista, “cuando escribía, *que era lo que pretendía hacer*, [...] lo hacía pensando en [las mujeres],” ya que ‘prefería enamorarse que escribir’ (19-20). Otro lleva años escribiendo la misma novela, hasta que se le sugiere que “la mejor novela, para un escritor puro, es el fracaso” (20). Otro más, para sobrevivir, “vendía poemas por los cafés” (17) como si fueran churros.

En su ensayo “La consagración del instante,” Octavio Paz explica que el acto poético es lo que otorga historicidad a una obra, lo que vincula al poeta con su tiempo, y lo que da fundamento a la sociedad. Esta ‘pureza’ de la escritura como fracaso, como se sugiere en la novela, remite a la definición que da Paz en este mismo ensayo de la poesía pura como algo “indecible, ya que se escribiría con palabras sin referencias” (*Obras* 189). El poema realizado, pues, sería el resultado de la dependencia de la palabra y la lucha por trascenderla. Siendo “movimiento que engendra movimiento,” como explica Paz en “Signos en rotación” (*Obras* 250), la palabra poética queda desterrada de la ciudad petrificada de Llamazares. Arnold Gehlen describe el estado cristalizado de la modernidad (“kulturelle Kristallisation”) que produce una cultura exhausta

e inmóvil como consecuencia de una acumulación excesiva de posibilidades, puesto que “even the counterpossibilities and antithesis have been uncovered and assimilated, so that henceforth changes in the premises have become increasingly unlikely” (Gehlen, citado en Habermas 3). Esta misma idea de cristalización (petrificación) cultural la expresa el vagabundo Fermín, voz de la ciudad y alter-ego de Carlos, cuando llama Madrid una “entelequia” (*Cielo* 173). Según Aristóteles *entelecheia* es el contrapunto de energía, ya que en una entelequia (de *fin*, *propósito* y *tener*) ya se han realizado todas las posibilidades de su ser, sin quedar más para el futuro salvo la esterilidad (“with no imagined elsewhere”). En Llamazares, el arte está tan petrificado como la ciudad y los habitantes mismos. Pasado, presente, la posibilidad de un futuro, coexisten como una acumulación de fragmentos vacíos y atrofiados, en un espacio igualmente vacío de ciudad-museo, ciudad-limbo, ciudad-cementerio: “Madrid era un escenario abandonado,” “El limbo un panteón vacío lleno de espejos y fantasmas,” “Madrid era un cementerio” (*Cielo* 27). No es la primera vez en la tradición literaria de España que se compara Madrid con un cementerio. Sin embargo, a diferencia de los ensayos costumbristas de Larra, Llamazares, más que hacer referencia a una determinada condición política-nacional, quiere expresar la patología de una modernidad moribunda que trasciende el contexto social inmediato del autor. Más bien, refleja la inutilidad del arte que perdió su capacidad de movimiento que engendra movimiento y hace aún más patente la cristalización del tiempo, cuyo flujo y cronología han sido interrumpidos.

La lucha frustrada de Carlos de expresar su presente en sus cuadros es el resultado de la imposibilidad del acto poético como fundador del tiempo histórico. Una vez pasado el *Destape* y la euforia post-dictadura, el estatismo de los cuadros y luego la desconexión entre obra y creador refuerzan aún más el colapso de la comunicación, la dislocación del personaje de su espacio y tiempo, y la paulatina desintegración de su propia persona. Por lo tanto, la ciudad funciona como el intermediario entre el ser fragmentado y su mundo, y también como su reflejo. Emblema de la modernidad, la metrópolis “es el espejo de las proyecciones y esperanzas [...], pero también ‘espejo roto’ de la propia identidad” (Gómez Moreno 127). En este sentido, la ciudad en *El cielo de Madrid* cumple la misma función que la ciudad de las palabras rotas en la obra poética de Paz. Más que espacio urbano o un espacio urbano específico, ejemplifica la disolución del cuerpo urbano, y, como afirma Holmes, se convierte en un texto que se resiste a ser leído por el poeta (13). Así pues, en la Ciudad de México, al igual que en Madrid, “the city and, with it, language and body are in a state of disintegration and decay, reflecting the integral significance of the three for identitarian definition” (34). En Llamazares, la correlación entre lenguaje, ciudad y cuerpo se manifiesta en los intentos frustrados del pintor de llevar al lienzo la realidad de la ciudad. El espacio urbano se resiste a ser pintado, y se convierte en el espejismo de la propia desintegración: “las figuras

que se me presentaban solas y aisladas unas de otras [...] se volvían irreales [...] y me sorprende que no me diera cuenta ya entonces de hasta qué punto me retrataban” (*Cielo* 31, énfasis mío). Más tarde, el pintor-protagonista observa que “era como si de pronto hubiera perdido el pulso, como si las perspectivas se vaciaran de contenido, lo mismo que los colores, y hasta el propio pincel me traicionara. Seguramente influía, ahora que pienso en ello, la desazón que sentía en aquel entonces, no sólo por mi pintura, sino por mi vida” (37). Es decir, la misma resistencia de ser retratado paraliza el acto de la creación artística y refuerza aun más el sentimiento de melancolía y apatía.

La creciente irrealidad de los cuadros y la incapacidad de Carlos de comprender su propia obra son análogos a la progresiva desintegración del yo. El vacío interior se manifiesta en las insatisfechas relaciones amorosas del protagonista, en la percibida falta de vinculación con su tiempo y espacio, y en la incompreensión de la propia creación, es decir, de su propia identidad. Sobre todo la serie de cuadros de hojas verdes que pinta “sin saber por qué lo hacía” (38) ponen de relieve la desconexión interna y externa. Vemos que la mano pinta paisajes pero la razón no logra comprender lo que está pintando o por qué. Los cuadros expresan, pues, una ruptura entre la interioridad y exterioridad del pintor. Para Nietzsche, esta misma ruptura es la característica inherente (“die eigenste Eigenschaft”) del hombre moderno: “la extraña oposición de una interioridad sin correspondencia de exterioridad, de una exterioridad sin correspondencia de una interioridad” (133).

Como escribe Paz en “La nueva analogía,” ensayo que servía de puente entre “El arco y la lira” y “Los hijos del limo”, esta “crisis de los significados” es típica de la era contemporánea en la cual “la poesía se enfrenta a la pérdida de la imagen del mundo” (*Obras* 306). En *El Cielo de Madrid* se narra la lucha frustrada de un doble proceso de creación y comunicación: el intento de Carlos de traducir la propia “aliedad,” como diría Paz, al lienzo, y el esfuerzo del narrador de traducir la imagen (el contenido de los cuadros) en lenguaje y comunicarla a su mundo. Lo que se manifiesta en los cuadros de Carlos es el acto poético desprovisto de palabras. La imposibilidad de comprender sus propios cuadros demuestra la escisión entre interioridad y exterioridad, signo de la ‘aliedad’ del hombre moderno, según Nietzsche y Paz. A Carlos le elude el significado de su propia obra hasta tal punto que los cuadros acogen vida propia, independiente de su creador, invadiendo y consumiendo la consciencia de su creador:

Durante aquel día, no había dejado de [interrogarme sobre el sentido], mientras retocaba el cuadro que terminaría rompiendo [...]. Era como si aquellas hojas siguieran creciendo en [el cuadro]; como si sus verdes sombras (verdes de tanto pintarlas) siguieran en mi conciencia y me impidieran pensar en algo que no fuera ellas mismas (*Cielo* 40).

La pérdida de la imagen implica también la pérdida del lenguaje como posible acto de comunicación y la ausencia de la otredad, la cual imposibilita la integridad del yo como ente ontológico. Los esfuerzos fútiles del pintor en *El cielo de Madrid* ejemplifican la estrecha relación que existe entre la pérdida de la imagen y la crisis del lenguaje, observados por Paz, y la consiguiente desintegración de las relaciones interpersonales y la discordia entre el yo y su propia consciencia.

Segundo y tercer círculo: Infierno y Purgatorio

Mientras que la primera parte de la novela, el círculo El limbo, “donde nada era real” (109), se ocupa de la fragmentación de espacio, cuerpo y palabra, el segundo círculo El infierno se enfoca en la consiguiente discordia entre interioridad y exterioridad. El infierno se inicia con el creciente distanciamiento emocional de Carlos de su entorno. A la ruptura de su relación con Eva que ocurre sin motivo salvo un enfriamiento, “que no podía identificar porque nunca lo había sentido antes” (107), sigue el éxito profesional del pintor. Sin embargo, a medida que florece su carrera de pintor profesional, se intensifica su desintegración interna, evidente en la creciente incomprensibilidad de su propia obra y la imposibilidad de comunicarla a su público:

Al revés que otros pintores, que saben contar su obra, yo jamás he sabido explicarla con palabras. Por eso, recurro siempre a los escritores [...] para que cuenten por mí lo que yo no sé contar y digan de mi pintura lo que yo no sé decir. Aunque muy pocas veces coincide lo que ellos dicen y escriben con lo que yo he querido contar realmente o con lo que de verdad sentía y siento al pintar un cuadro (110).

El sentimiento de melancolía como manifestación de la vacuidad interna proyectada hacia afuera se intensifica en círculo El infierno y determina la selección de temas de sus cuadros: “Aquel vacío infinito que crecía día a día en mi interior y que se correspondía con el del cuadro que ahora tenía frente a mis ojos. ¿Vendría de él su melancolía? ¿Sería ésa su razón de ser? ¿Sería el vacío la explicación de que el cielo lo ocupara casi entero y de que fuera idéntico al que amanecía en aquel momento sobre Madrid?” (162). La pintura del cielo y de las habitaciones vacías demuestra la fijación del pintor en un espejo irreal, cuyo reflejo sigue devolviéndole un vacío abismal. Reminiscente al narcisismo secundario de Freud, Carlos, en vez de encontrarse a sí mismo, se pierde en el propio reflejo de su lienzo y empieza a renunciar a toda relación con su mundo.

La idolatría o el culto del yo que denuncia Paz como característica saliente del hombre moderno, llega al clímax en el círculo Purgatorio, donde la introversión narcisista lleva a lo que Freud denomina la parálisis de la libido (literalmente ‘Stauung der Ichlibido’, o embotellamiento de la libido del yo) y

a la apatía y hasta ataraxia hacia el mundo externo. A raíz de su auto-exilio en Miraflores, donde se encierra con su pintura “sin ver a nadie ni hablar casi con nadie” (211), Carlos acoge más y más las características del hombre solitario asociadas a la condición de la modernidad: “era un forastero en todos los sitios: en el que vivía ahora y en los que había dejado atrás, en los que había vivido más tiempo y en los que menos [...] a más tiempo, más sensación de ser extraño tenía” (217). También Zygmunt Bauman resume la experiencia de la modernidad como la de un proceso de progresiva alienación cuando declara que “Strangerhood has become universal” (*Liquid Times* 97). Muy parecido al estado físico y mental de Carlos, y muy de acuerdo con el pensamiento de Paz, Bauman define ‘strangerhood’ como una disyunción del hombre de su mundo, “being neither inside nor outside [...] neither included nor excluded” (77), y un proceso de alienación interna: el extranjero soy yo frente a mí mismo (86).

A pesar de narrar el exilio en Miraflores como la exploración del tercer círculo, El purgatorio, en esta parte de la novela se observan más referencias al infierno que a un espacio de purificación. Otra heterotopía inmóvil de acumulación, Miraflores está poblado de tiempos muertos y de fantasmas: los de la Guerra civil que Carlos encuentra en edificios abandonados, los fantasmas-destinatarios de sus cuadros, los motivos-fantasmas de sus cuadros cada vez más monocromáticos, abstractos e inmóviles. Más que incongruencias de la novela, esta aparente confusión entre los ámbitos tradicionales de los círculos refuerza aún más la sensación de desvinculación entre cuerpo y espacio. El frío intolerable, la soledad, el estado de ánimo del protagonista, identifican Miraflores como infierno dantesco. El perro Lutero que adopta (o quien le adopta a Carlos) invita a establecer un paralelismo entre el aislamiento de Carlos en Miraflores y el de Lutero en el castillo de Warburg, donde, como cuenta la leyenda, Lutero ahuyentaba los constantes ataques del diablo, tirándole su tintero. Como prueba de la lucha entre diablo y hombre, la famosa mancha de tinta queda preservada en el castillo de Warburg. Del mismo modo que Lutero se defendía contra el diablo con la tinta (digamos, la escritura como acto de comunicación o comunión), Carlos busca salvación en la pintura. Sin embargo, su pintura, “la única actividad que me interesaba desde hacía mucho tampoco podía ya ayudarme a superar la depresión que me producía, al despertarme cada mañana, descubrir que el invierno [léase infierno] seguía fuera, inmóvil con una mancha tras los cristales de la galería” (220). La razón por la cual sigue perdiendo interés en su obra es el reconocimiento de la futilidad de su arte como un acto de comunicación capaz de unirle a la otredad, de vincularle con su tiempo y espacio, y de recuperar un sentido íntegro de su propio ser:

porque ése y no otro era mi problema: saber que lo que pintaba, lo que durante horas y horas imaginaba y creaba con la ayuda de un pincel y unos colores, estaba destinado a unas personas que ni siquiera llegaría a conocer. Cierto que antes, cuando vivía en Madrid, tampoco las conocía, solamente eran fantasmas que se llevaban cuando no estaba mis cuadros de la galería [...] *pero ahora su*

inexistencia era ya casi absoluta, por cuanto desde la sierra yo jamás vería sus caras, ni siquiera por la calle, como entonces, *sin saber ni uno ni otros quiénes éramos*. Ahora lo que estaba claro es que [...] los destinatarios de mi trabajo y de mi imaginación, ya no formaban parte de mi paisaje, mientras que los que sí lo hacían nunca los comprenderían (220, énfasis mío).

Creyéndose salir del infierno para poder acercarse al cielo, Carlos acelera en realidad su descenso al infierno en forma de la separación total de la otredad y la continua fragmentación interna.

Jonathan Friedman ha comparado la construcción de la identidad del individuo moderno con el narcisismo freudiano, “characterized by a lack [...] of the kind of experience that defines the self as an autonomous being” (336). En el narcisismo primario de Freud, natural y apropiado, se inicia la constitución del propio ser desde el mundo externo (la madre) como una paulatina internalización del “narcistic mirroring” (336). Sin embargo, una característica de la sociedad moderna es el posible fracaso de la individuación del yo y su desintegración, a causa de un duelo incompleto por la ausencia del marco externo como posible punto de partida del proceso de interiorización: “In modernity [...] by removing the ancestral organization, the establishment and maintenance of personal projects can only have an internal source, and the lack of socially established fixity decenters the project and loosens it from its cosmological foundations” (337). De forma más poética, pero defendiendo la misma idea que el antropólogo Friedman, Octavio Paz define justamente el paso de la antigüedad a la modernidad en su ensayo “Ruptura y convergencia” como la desaparición de las referencias externas que se le ofrecen al hombre de espejo, que le vinculan con su mundo y que le dan un sentido de su propio ser:

La antigua naturaleza desaparece y con ella sus selvas, valles, océanos y montes poblados de monstruos, dioses, demonios y otras maravillas; en su lugar [aparece] la ciudad abstracta [...]. Antes, el hombre hablaba con el universo; o creía que hablaba: si no era su interlocutor era su espejo. En el siglo XX el interlocutor mítico y sus voces misteriosas se evaporan. El hombre se ha quedado solo en la ciudad inmensa y su soledad es la de millones como él (508).

Trasladado al discurso sobre la modernidad, el narcisismo secundario de Freud revela el enfoque compulsivo de Carlos en su propia pintura, no como una consecuencia, sino como la causa de su aliedad y la causa de su desintegración interna. Para Freud, haciendo referencia a Jung, el narcisismo secundario se manifiesta en la inversión de la libido, es decir, en una confusión de lo que es deseo por el/lo otro, por un deseo (mal) dirigido hacia adentro (“Ichinteresse”). Es esta misma confusión entre objeto real (el otro) y objeto irreal (yo), entre exterioridad e interioridad, que el yo fragmentado experimenta como estado de melancolía. Padece de este duelo mal procesado, porque no logra reconocer el origen de su dolor en la pérdida de la otredad. Para evitar el dolor y huir

de la percibida vacuidad del mundo, que no es sino el propio vacío interior, el narcisista intensifica la introversión y así, acelera la propia desintegración. Octavio Paz nos ofrece una explicación en términos poéticos para el mismo fenómeno: la desesperada búsqueda de su ser es justamente lo que le impide a Carlos encontrarse, ya que “querer ser uno mismo es condenarse a la mutilación pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro.” (259). Como demuestra el exilio de Carlos en Miraflores y su progresiva desintegración, la importancia del otro como elemento constitutivo del propio ser es clave en *El cielo de Madrid*. Asimismo, es una constante en los ensayos de Paz, desde sus comienzos de escritor hasta, como veremos más tarde, sus últimos escritos. En su primer gran ensayo, *El laberinto de la soledad* (1950), su texto más influenciados por sus lecturas de Freud, escribe por ejemplo, que “cada vez que [el hombre] se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad” (*Soledad* 175).

Cuarto círculo: *El cielo*

Para Paz, la naciente modernidad, para poder ser llamada moderna, requiere un giro radical en el pensamiento: requiere abandonar el discurso racionalista fundado en la añoranza del progreso y la idolatría del yo, a favor de la añoranza del presente como experiencia de la otredad. La experiencia de la otredad es posible en un acto creador basado en la analogía. La analogía presupone la consciencia del yo como entidad distinta al otro y el reconocimiento del otro como entidad distinta del yo. Sólo de esta diferencia entre el yo y el tú puede surgir el “como” en forma de puente o mediación. Es este aspecto, esencial en la obra de Paz y también muy prevalente en el último círculo de *El cielo de Madrid*, que demuestra por qué y cómo la novela de Llamazares trasciende el contexto nacional y acoge su pleno sentido como un discurso velado sobre la modernidad occidental, conforme el pensamiento paciano.

Como explica Paz en “Los hijos del limo,” una mediación por vía de la analogía “no implica la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindirse de sí mismo” (397). A partir de estas ideas de Paz veremos también que irónicamente lo que llamamos ‘posmodernidad’ no es sino una modernidad cuyo proceso de realización ha sido troncado. En este contexto, Paz y Llamazares nos hacen ver la importancia de reconsiderar lo que Bauman llama “the ineradicable plurality of the world” (98) como un punto de partida, y no, como quiere el paradigma posmoderno, como un propósito final.

La analogía de Paz sería el segundo paso de este punto de partida. Una vez aceptada la pluralidad del mundo, existe la posibilidad de que la posmodernidad trascienda su ‘post’ y llegue a ser “a chance of modernity” (*Liquid Times* 257) o, en el contexto de nuestra lectura de Paz y Llamazares, que se logra escapar

del infierno de la petrificación y desintegración de la humanidad para hacer posible una modernidad “realmente moderna” que renuncie al culto del *yo* y acepte la otredad como constituyente del propio ser. En este sentido, Paz ofrece la analogía como antídoto al narcisismo del hombre moderno. El narcisista no sabe distinguir entre el *yo* y el *tú*, y confunde el objeto del deseo con el deseo del sujeto. Enamorado de sí mismo, se contempla tomando el propio reflejo por una otredad inexistente. Según Freud, debajo de la aparente indiferencia del narcisista hacia el mundo exterior se esconde una tensión interna irresuelta. Una vez reconocida, esta tensión se convierte en energía que redirige la libido hacia una otredad verdadera e inicia el proceso de curación. El puente (la analogía) entre Freud y Paz está en la superación del narcisismo (del culto del *yo*, la ‘aliedad’) por medio del acto de creación poético, entendido de nuevo como un acto de comunicación. En la “Introducción al narcisismo,” Freud cita unos versos del poeta Heinrich Heine que identifica el arte como fin terapéutico: “la enfermedad era el último empuje / del motor de creación. / Creando pude remediarme. / Creando me curé” (152). Este acto de creación tiene el propósito de conectar el *yo* con su mundo y reestablecer un nuevo marco externo en forma de la otredad. Por lo tanto, para Paz, el acto poético entendido de esta forma sirve de acto fundador de comunión: es a la vez movimiento que engendra movimiento y es la liberación posible de la modernidad de su estatismo patológico.

El cielo de Madrid es la novelación perfecta de estas ideas, puesto que la diferencia entre los círculos Limbo, Infierno, Purgatorio y Cielo radica justamente en el paso que da Carlos de la búsqueda por su identidad a la búsqueda de la analogía. Como explica Paz en *La nueva analogía: poesía y tecnología*,

la analogía dice que cada cosa es la metáfora de otra cosa, pero en la esfera de la identidad no hay metáforas: las diferencias se anulan en la unidad y la alteridad desaparece. La palabra *como* se evapora: el ser idéntico a sí mismo. Al mundo moderno del tiempo lineal y sus infinitas divisiones, al tiempo de cambio y de la historia, la analogía opone, no la imposible unidad, sino la mediación de una metáfora (397).

En este contexto paciano de estética o ética de convergencias se desvela el gran mérito de la novela de Llamazares. El epígrafe mismo del círculo El cielo, del canto LXVIII de la Divina Comedia, es una analogía: “Y de pronto me pareció que un nuevo día se unía al día, *como si* aquel que todo lo puede hubiese adornado el cielo *con otro sol*” (*Cielo* 249). En las cuatro páginas que siguen no se realizan, como es el caso en tantas novelas de metaficción memorialista, la recuperación del tiempo perdido, la redención del pasado o la unidad ontológica del mundo. Más bien, en el cuarto círculo el autor se limita a establecer una dialéctica, en el sentido hegeliano, entre el narrador y su mundo, entre el *yo* y la otredad. El tono dominante de los previos círculos de

auto-análisis y auto-explicación cede lugar a imágenes poéticas, descriptivas y meditativas al mismo tiempo, que abren el espacio a una otredad que surge, literalmente, en la aparición del *tú*.

No pretendo quitarle valor a las interpretaciones que se han hecho de *El cielo de Madrid* como novela de recuperación de memoria nacional. Sin embargo, leer la novela únicamente como crónica generacional de la *Transición* excluye las referencias importantes que forman el marco externo de la obra: la dedicatoria (¿extra o/y intradiegética?) del autor/narrador a su hijo, “Para Julio que nació en Madrid;” el epígrafe del primer círculo El Limbo que alude a la interrupción de un profundo sueño; las múltiples referencias al momento de la escritura que precisa la génesis de la novela con el día del nacimiento del hijo (“*tú* acabas de nacer,” “te lo cuento *ahora* [...],” 254); y, finalmente, el implicado diálogo entre los epígrafes de los capítulos que conecta el despertar a la fuerza (el Limbo) con el amanecer de *otro* día y la aparición de *otro* sol (el Cielo). La estrecha relación entre la dedicatoria, los epígrafes y las últimas líneas de la novela demuestra que debajo de la aparente cronología lineal, insinuada en la ya citada primera frase “En el verano de 1985, todos teníamos ya treinta años,” yace la estructura circular de la novela. Así pues, el ‘trueno’ que abre la novela se revela al final de la novela como evento catártico, metaforizado en el nacimiento del hijo del narrador. Este evento catalizador abre la comunicación entre el yo y la otredad, entre una generación y otra, entre el siglo que se acaba y otro que nace. Convierte también el primer epígrafe de la novela en analogía: el nacimiento del *tú* es *como* un trueno que interrumpe el profundo sueño, es *como* un despertar que propulsa la narración y devuelve movimiento al texto. El cambio de la narración en el pasado de los círculos anteriores al ‘ahora’ del presente en El cielo, marca el paso de parálisis a dinamismo, de entelequia a energía. Aunque la narración está enmarcada entre dos momentos clave (1985 y 2000), se lleva a cabo desde el punto de vista de una mirada espectral: de un yo fragmentado, exiliado de su propio tiempo y espacio, que busca reconstituir la integridad espacio-temporal en la mirada ajena, imaginada, de una futura generación. Con esta redirección de la mirada, de un pasado disperso y paralizado hacia un presente convergente, *El cielo de Madrid* rompe el esquema de las tantas novelas de recuperación de memoria, y da el paso de una visión limitada, nacional, a una visión universal, posnacional, que trasciende claramente el marco posmoderno.

En el último círculo de *El cielo de Madrid* se narra la fundación de un presente dinámico y se consagra el espacio como un lugar compartido. La transformación de fragmentación en convergencia se cristaliza en la narración en segunda persona, la misma que inicia el uso del tiempo verbal presente. Mientras que los otros círculos se narran en el pasado, la consagración del ‘es’ por un ‘eres,’ es decir el paso del yo protagónico al *tú*, inaugura el presente como presencia: “*Ahora* anochece en Madrid, la ciudad en la que *estamos*. Tú sin saberlo, lógicamente, y yo sabiéndolo, pero dudándolo. Quiero decir: dudando de si *es eres* de verdad o un espejismo [...]” (253, énfasis mío).

Paz expresa la conexión entre la crisis de signos, la crisis de comunicación y la crisis de identidad por medio de varias imágenes poéticas reminiscentes de los cuadros de Carlos en *El cielo de Madrid*. En “Árbol adentro,” por ejemplo, equipara los “confusos follajes” con los pensamientos de la voz poética, indescifrables e inaccesibles al propio yo mientras se dirijan hacia adentro. La aparición del *tú* en forma de una mirada ajena, sin embargo, abre la comunión entre yo y mundo, y reestablece el puente entre interioridad y exterioridad: “Creció en mi frente un árbol / creció hacia dentro [...] / sus *confusos follajes* pensamientos. / *Tus miradas lo entienden.*” En esta comunión entre el yo y la otredad se supera la crisis de los significados. Así pues, el nacimiento de la palabra como acto comunicativo con el mundo le otorga al yo poético cuerpo, es decir materialidad, es decir integridad, es decir voz: “*amanece en la noche del cuerpo.* / *Allá adentro,* en mi frente /, el árbol *habla.* *Acércate, ¿lo oyes?*” (*Árbol* 137, énfasis mío).

Durante toda su carrera, pero sobre todo a medida que se acercaba el fin de siglo que coincidía con el fin de su vida, Paz defendía la necesidad del surgimiento de una estética nueva en el arte que fuera capaz de remediar el empobrecimiento metafísico y lo que él denominaba ‘la aliedad’ universal. Para Paz, esto exige dar el paso de una modernidad que añora el futuro o una (pos)modernidad que niega el futuro, a una modernidad que añora el presente como un lugar de encuentro. Para nuestra lectura de *El cielo de Madrid* como un discurso velado sobre la modernidad, es también significativo que el nacimiento del hijo de Carlos coincida con el nacimiento del nuevo siglo. La novela de Llamazares es un ejemplo que ilustra a la perfección la oposición de estos dos tipos de modernidades y sus respectivos modelos discursivos: uno, la pintura de Carlos, estática, ensimismada, excluyente, desintegrante; otro, la voz narrativa, meditativa, poética, dirigida hacia afuera en busca de la otredad. Uno basado en la razón (del limbo al purgatorio), versus otro (el cielo), “espejo de la fraternidad cósmica,” dialogante, “un modelo de lo que podría ser la sociedad humana” (592). Las enigmáticas declaraciones del narrador en las últimas páginas que “no sabrás de mí más de lo que [el espejo roto] te cuente. Ni siquiera yo podré contarte mi vida” (*Cielo* 252), o “te lo cuento ahora, que no me escuchas, porque, cuando me escuches, ya no sabré decírtelo” (254), se han interpretado como el planteamiento de un inminente suicidio del narrador, consecuencia de su alienación y vacuidad personal insuperables (Gómez Moreno 128). Leer la novela en el contexto de la ética y estética de Paz, sin embargo, ofrece otra interpretación. Lo que Llamazares comunica en las últimas palabras de Carlos es la diferencia entre lenguaje racional, poseedor, venerado por la modernidad occidental, y la palabra poética, exiliada de Paz “[which] has the ability to show us modernity from its margins and show what is being excluded” (Vázquez 101). En los principios de la era moderna, Thomas Browne declaraba ya con voz profética en el *Enterramiento de las urnas* que “Happy are they, which live not in that disadvantage of time, when

men could say little for futurity, *but from reason*. Whereby the noblest mindes fell often upon [...] melancholy Dissolutions” (66). Paz llama la palabra poética “palabra exiliada,” justamente porque no tiene un sitio en el discurso de una modernidad dominada por el racionalismo, el cual la percibe como “illegitimate and useless to understand the world” (Vázquez 101).

Indicativo de la lucha entre representación y palabra, de la cual nace el poema, el pintor insiste en la imposibilidad de traducir sus cuadros en lenguaje, “porque el color es superior a la palabra del mismo modo en *que los sentidos son superiores al pensamiento*” (*Cielo* 253, énfasis mío). No obstante, Carlos llama su pintura “mi lenguaje y mi condición, la única forma que tengo de *decir* la verdad, de soportarla y de buscar, a la vez, la vida que perdí viviendo otras” (253, énfasis mío). Esta afirmación de su pintura como lenguaje resume de nuevo la importancia del arte como un movimiento bidireccional y comunicativo: mientras que el pensamiento es una experiencia interior, solitario, los sentidos se dirigen hacia afuera, se alimentan del mundo exterior, y nos conectan, gracias a la experiencia sensorial, con el mundo. No es, pues, el acto de la pintura como espejo propio, para volver al narcisista de Freud, que inicia el proceso de curación de la melancolía de Carlos, sino el acto de ofrecerse a sí mismo, por medio de la pintura, de espejo a la mirada ajena de la otredad que aparece como *tú* verdadero en el último círculo: “Pronto me conocerás y entonces *te* darás cuenta de que *mi* rostro no es más que *un espejo roto en el que te mirarás* cuando seas mayor” (252, énfasis mío).

En 1975 Paz da su pronóstico sobre un arte finisecular necesario para la (re)humanización de una modernidad por venir. Escribe que “la poesía que comienza en este fin de siglo [...] busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Dice que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente” (*Obras* 517). 15 años más tarde añade a este mismo ensayo, recogido en *La otra voz*, que “el presente se manifiesta en la presencia y la presencia es la reconciliación de los tres tiempos. Poesía de reconciliación: la imaginación encarnada en un ahora sin fechas” (517). La última imagen de *El cielo de Madrid*, el párrafo más conmovedor y poético de la novela, brinda un ejemplo logrado de esta estética propuesta por Paz para el nuevo siglo. Mirando por la ventana del hospital donde acaba de nacer su hijo, Carlos contempla el anochecer sobre Madrid como una analogía de las intersecciones de todos los tiempos y espacios. Este momento de epifanía, expresado en los colores cambiantes del cielo, reúne los dos extremos de la condición humana, según Paz, la soledad y la comunión, en un presente que se abre como puente y que alberga todos los tiempos y todos los espacios:

Ese momento, tan sustancial, tan efímero y eterno al mismo tiempo, es primordial para mi pintura porque resume mi vida entera. Una vida que he pasado deambulando entre la luz y la oscuridad, [...] entre el cielo y el infierno en el que pinto desde hace muchos años. Porque este viejo cielo de Madrid, este cielo azul y rosa [...] que ahora se desvanece igual que todos los días detrás del gran edificio

en el que tú acabas de nacer [...], es a la vez el infierno, y el limbo, y el purgatorio [...]. Te lo cuento ahora, que no me escuchas, porque, cuando me escuches, ya no sabré decírtelo (253-4).

El momento “tan sustancial, tan efímero y eterno al mismo tiempo” remite a la perfección al retrato que pinta Paz del estado de la modernidad en los últimos años del siglo XX. En su discurso de aceptación del premio Nobel, Paz anuncia que “la modernidad es el instante, ese pájaro que está en todas partes y en ninguna. Queremos asirlo vivo pero abre las alas y se desvanece, vuelto un puñado de sílabas. Nos quedamos con las manos vacías. Entonces las puertas de la percepción se entreabren y aparece el otro tiempo, el verdadero, el que buscábamos sin saberlo: el presente, la presencia” (*Nobel* s.p.).

Lo que expresa Paz sobre todo en sus últimos ensayos, y lo que ilustra tan bien Julio Llamazares en *El cielo de Madrid*, es que nuestro presente, para poder ser presencia, es decir, un espacio dinámico de apertura y diálogo, exige un cambio radical en la priorización de valores y en nuestra forma de pensar, tanto en nivel individual como colectivo, político como social, económico como cultural. Lo que ilustra el descenso de Carlos al infierno, su paso por el purgatorio y su ascenso final al cielo es que si bien el inicio de la modernidad se asocia con la conquista del centro del universo por el yo, el consiguiente culto al individualismo llevó a su propia automutilación. La trayectoria de Carlos por los círculos dantescos es una lograda analogía de la continuidad y de la supervivencia de esta nueva modernidad que tanto anhelaba el escritor mexicano. Sin embargo, el encuentro metafórico de Octavio Paz y Julio Llamazares bajo *El cielo de Madrid* nos hace comprender también que esta posibilidad de una nueva modernidad depende de nuestra capacidad de reconocer la pluralidad como base de la humanidad y la otredad como elemento constituyente de la propia esencia.

NOTAS

- 1 “El cuerpo deshabitado” (Alberti 11).
- 2 Para una elaboración de esta triada en Paz, véase Amanda Holmes, *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space* (2010).
- 3 Conviene recordar que la obra de Freud tuvo una influencia marcada en el joven Paz, sobre todo en la escritura de *Laberinto de soledad*. Véase, por ejemplo, el estudio de Rubén Gallo, *Freud's Mexico. Into the Wilds of Psychoanalysis* (2010).
- 4 Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst’ (“Trauer und Melancholie,” Freud 427- 46). Todas las traducciones del alemán al español son mías. El texto original se incluye en notas a pie de página.
- 5 En *Modernity and Identity*, por ejemplo, Friedman escribe que “[...] the dominant figure in postmodernism is equally static and abstract. Postmodernism anulls movement and change [...]” (1).
- 6 Este ensayo fue revisado e incorporado por el autor como epílogo en *El arco y la lira* (*Obras* 247-73).
- 7 Sobre sus encuentros con Camus en París, Paz escribe lo siguiente: “En Camus me encantó su amor, tan de hombre del Mediterráneo, por el sol y la belleza física, corporal. Para él los sentidos existían realmente y veía al mundo como un conjunto no sólo de signos sino de formas, formas que se podían ver, o leer, oír, tocar. Me inspiró admiración el temple de su carácter tanto como la claridad de su inteligencia y su generosidad. Amante de la libertad y solidario de las víctimas, pero irreductiblemente solitario. [...] No fue un filósofo sino un artista, pero un artista que nunca renunció al pensamiento. Si la filosofía nos enseñaba a vivir y también a morir, si la filosofía no es sólo un saber, sino una sabiduría hay más sabiduría en los ensayos no filosóficos de Camus que en las disquisiciones de muchos filósofos” (citado por Stanton s.p.).
- 8 Publicado en *El arco y la lira* (1956).
- 9 Para Zygmunt Bauman, al igual que en *El cielo de Madrid*, el vagabundo o Sin-techo es la metáfora del hombre moderno (86).
- 10 Hago referencia a la ya citada Amy Brown (9).
- 11 Sie ist der Spiegel der Projektionen und Erwartungen ihrer Bewohner, aber auch ‘espejo roto’, der zerbrochene Spiegel der eigenen Identität.
- 12 “der merkwürdige Gegensatz eines Inneren, dem kein Äußeres, eines Äußeren, dem kein Inneres entspricht.” Citado de “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben,” (Nietzsche 111-74).
- 13 Citado de “Los signos en rotación.”
- 14 Krankheit ist wohl der letzte Grund/ Des ganzen Schöpferdrangs gewesen; / Erschaffend konnte ich genesen, /Erschaffend wurde ich gesund.
- 15 Citado de “La otra voz” (1989), recogido en *Obras* 581-592.

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles*. Madrid: Alianza, 1982.
- Bauman Zygmunt. *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge UK: Polity Press, 2010.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Random House, 1988.
- Brown, Amy. *Critical Essays on Knowledge and Politics*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Browne, Thomas. *Hydriotaphia, Urne Buriall, or, a Discourse of the Sepulchrall Urnes lately found in Norfolk*. London: Printed for Hen. Brome, 1927.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* (1986): 22-27.
- Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke*. London: Imago Publishing Co., 1981.
- Friedman, Jonathan. *Modernity and Identity*. Cambridge: Blackwell, 1993.
- Gallo, Rubén. *Freud's Mexico. Into the Wild of Psychoanalysis*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- Gómez Moreno, Javier. "Engagement und Ernüchterung; Madrid-Berlin, aller et retour; Zur Erinnerungskultur im Stadtroman der Gegenwart in Spanien." Berlin-Madrid; postdiktatoriale Grossstadtliteratur. Ed. Katja Carillo Zeiter y Berit Callsen. Berlin: Ehrlich Schmidt Verlag, 2011. 115-36.
- Holmes, Amanda. *City Fictions: Language, Body, and Spanish American Urban Space*. Bucknell University Press: Lewisburg, 2010.
- Habermas, Jürgen. *The Philosophical Discourse of Modernity*. MIT Press: Cambridge, 1987.
- Kozlarek, Oliver. *Octavio Paz. Humanism and Critique*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Llamazares, Julio. *El cielo de Madrid*. Madrid: Punto de Lectura, 2006.
- Man, Paul de. "Literary History and Literary Modernity." *Daedalus* 99, 2 (1970): 384-404.
- Monteleone, Jorge. "Temporalidad moderna y poética del ahora: Octavio Paz y Walter Benjamin." *Alba de América* 13, 24-25 (1995): 297-307.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke in zwei Bänden*. Vol I. München: Carl Hanser Verlag, 1967.
- Paz, Octavio. *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- . "La búsqueda del presente." Discurso de aceptación del premio Nobel, 1990. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html>
- . *Obras completas I*. Mexico: Círculo de lectores, 1997.

—. *El laberinto de la soledad*. Mexico: Fondo de cultura, 1959.

Román-Odio, Clara. *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del siglo XX*. A Coruña: tresCtres editores, 2006.

Stanton, Anthony. "Octavio Paz por él mismo (1944-54)." *Reforma* 9 (1994): 12D- y 13D. <<http://www.horizonte.unam.mx/cuadernos/paz/paz4.html>>

Vázquez, Rolando. "On Visual Modernity and Poetic Critique, between Octavio Paz and Walter Benjamin." *Octavio Paz. Humanism and Critique*. Ed. Kozlarek, Oliver. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. 99-110.

Volpi, Jorge. "Octavio Paz en Valencia." *Revista de la Universidad de México* 51(2008): 13-20.

UNA MANO BLANCA, UN LIRIO Y RÍOS DE SANGRE: ESTÉTICA Y POÉTICA DE LA CRUELDAD EN LA NARRATIVA MODERNISTA

Enrique Bruce Marticorena

Pontificia Universidad Católica del Perú

La figura estática de una Salomé enojada frente a la cabeza de Juan Bautista en los óleos de Gustave Moreau o en un soneto de Julián del Casal expresa el único malestar anímico humano que ha tenido rango universal en occidente: la melancolía. Su historia tiene larga data, desde el diagnóstico y la terapia de los humores en los años de Hipócrates, pasando por los testimonios escritos de la acedia medieval o el demonio que postraba a los monjes de los claustros, procesos reelaborados luego por el tratado fisiológico de Robert Burton en el siglo XVII, hasta el *Weltschmerz* alemán y el *spleen* francés del XIX (todo mal psíquico tiene una administración local y epocal, y un término particular).

En el *fin de siècle* del XIX latinoamericano, la melancolía o el hastío tenía que hallar su nicho en el discurso conceptual literario y positivista de la época. Lo que hemos dado en llamar *Modernismo* a nivel literario (o lo que los propios escritores finiseculares dieron en llamar *Modernismo* a nivel literario) recreaba conceptos y preceptivas de la tradición escrita extranjera, apropiados por la práctica sistemática de lectura y escritura, haciendo que lo ajeno se convirtiese en lo familiar, al menos en los conciliábulos cerrados de algunos escritores y artistas. La melancolía europea se hizo así americana.

Nuestras sociedades en esos años eran anárquicas y cambiantes. La ola migratoria de ultramar, asiática en mediano grado, pero europea en su mayor parte, generaba desasosiego en los diseñadores de las naciones americanas. Los inmigrantes de ultramar empezaron a conformar las masas iletradas, los campesinos en tierras de frontera, los obreros organizados en sindicatos incipientes que se apiñaban en barriadas misérrimas. De otro lado, el indio mexicano o andino que se “hacía conocer” a medias (y mal) por las élites

criollas educadas de sus capitales, conformaba al menos en el sentir de esas mismas élites, ese “ruido” en los márgenes de lo que dubitativamente se denominaba *civilizado*. Esa clase letrada no era necesariamente académica, pero sí estaba lo suficientemente familiarizada con los productos culturales de las metrópolis europeas ya sea mediante viajes, libros o anuncios en los periódicos de época, como para sentirse lo suficientemente enajenados del mundo circundante, de una América que era exaltada en las letras por sus civilizaciones pre-colombinas no del todo comprendidas, su eterna futuridad y su insistente asociación metafórica a la naturaleza circundante.

Por las calles latinoamericanas de fines del diecinueve, desde La Habana a Ciudad de México, desde Bogotá hasta Buenos Aires, transitaban hombres en dirección de sus oficinas o comercios, entraban y salían, ya sea de los bancos o el correo, o en el caso de los menos afortunados, deambulaban en los arrabales improvisados, el presidio o los mataderos. Por esas calles también transitaba un grupo de hombres (eran hombres por lo general) en pos de la noticia, libreta en mano, o en dirección (entre los más afortunados) a alguna *soirée* impostergerable. Esos hombres conformarían una isla dentro de esa otra isla burguesa, capitalista y apresurada del escritor modernista: el “raro” dariano.

El poeta/cronista/ensayista, libreta en mano, tuvo su génesis en el devenir del discurso de una identidad nacional surgido a mediados del XIX. La crisis identitaria americana tuvo su acta de nacimiento con la carta de Vizcardo y Guzmán dirigida a los españoles americanos en el XVII, pero el discurso en torno a ella (y por ella) alarga su sombra hasta los años decimonónicos de Domingo Faustino Sarmiento, Eugenio María de Hostos y Andrés Bello y sus políticas didácticas. Bello, desde la universidad de Santiago de Chile, fue el gran propulsor, al menos indirecto, de “la expulsión de los poetas” del ámbito académico. Para el venezolano radicado en tierras mapuches las bellas letras sólo debían servir como medio de interiorización de la ley; sólo así, en su haber, se forjaría el ciudadano. Según Julio Ramos, la literatura no tenía para entonces el respaldo del Estado y de las universidades propulsadas por este; la eficiencia de las bellas letras en el proyecto nacional se habría puesto en duda.¹

El aislamiento del escritor modernista se debería a una doble vertiente. La primera surgiría en Europa. La sociedad universitaria se va separando cada vez más de la sociedad culta; esto puede ser visto como un aviso de un primer cisma propiamente social y, en cierto modo, epistemológico. En efecto, hasta fines del XVIII el lector cultivado europeo podía consumir sin mayor problema ciertas lecturas salidas de los claustros de Letras. Un texto de filosofía o de sociología podía ser aprovechado por el lector lego alerta y curioso. Eso cambió en el transcurso del XIX. El volumen de información de entonces— desarrollada dentro de la academia—desbordó a la misma, desplazando los centros de investigaciones desde esta a las universidades que englobaban a varias academias y facultades; de manera paralela, dentro de las propias universidades, se fue forjando el aislamiento entre las facultades con

la consabida especialización de estas últimas en varias disciplinas.

La impronta de esta sobreacumulación y especialización de la información en la sociedad europea no se haría esperar. Los marcos conceptuales, los sistemas cognitivos, desplazaron en sus necesidades a la mera acumulación y la catalogación empírica que las precedió. Los sistemas se consolidan. Los nuevos marcos teóricos determinarían la calidad y finalidad de los experimentos y observaciones por venir. La conformación de dichas teorías y prácticas de estudios, desde hace dos siglos, repercutieron en las comunidades de científicos que las sostenían. A partir de entonces, los tratados se inundaron de terminología circunscrita para el “iniciado” científico, ya sea el científico de lo social o del mundo natural o matemático. El hombre y la mujer culta de principios del XIX iría perdiendo el norte con respecto a lo que se publicaba a nivel universitario. La universidad, como un buque a la deriva, se separaba de las islas societales de la Europa educada que entraba al siglo XIX. El “nosotros” portador y guardián del saber epistemológico iría pasando por su primera gran crisis. Nos perderíamos de vista, tanto académicos, de un lado, como los miembros de una sociedad culta no universitaria, de otro, en las neblinas de la especialización y la sistematización epistemológica.

En la estrategia de la especialización, los Departamentos de Derecho y Ciencias Sociales separarían a la literatura de sus fueros. El privilegio de esta de su “saber decir”, de su aparente poder adaptativo a la razón antes que a la fantasía (poder defendido en un principio por Andrés Bello) le sería insuficiente a un programa ya muy asociado al positivismo y al pragmatismo imperantes en la cultura general.² Desde su nueva periferia, el literato criticaría la hiperespecialización de la cultura positivista, siempre desde las márgenes en las que fue emplazado. Sin embargo, entre el escritor latinoamericano y el europeo habría una diferencia señera, diferencia que nos hace pasar a la segunda vertiente antes anunciada: el literato europeo, marginado también de los fueros universitarios, podía encontrar refugio en una burguesía consolidada con la cual compartía espacios físicos, políticos y culturales. La Academia Francesa, por ejemplo, se sostenía con ese maridaje. El escritor latinoamericano conformaba una extraña asociación con la burguesía incipiente del subcontinente. La novela realista europea decimonónica encontraba una sociedad de la cual nutrir sus bosquejos de personajes y comunidades. Encontraba, de otro lado, a sus lectores. En Latinoamérica esta novela se abriría paso de manera más dificultosa; así, la novela finisecular latinoamericana se enrarecía.³ El poemario y los cuentos breves de *Azul* (1888), de Rubén Darío, anunciaban la difuminación de la barrera entre la prosa y la poesía. El ensayo “Nuestra América” (1891) de José Martí desplegaba no sólo una prosa rica en metáforas, sino que, de modo más interesante, reflexionaba sobre la identidad americana con esquemas retóricos y tópicos que correspondían por igual a una poética. El aislamiento del escritor latinoamericano se acentuaría pues los lectores se alejarían cada vez más del imaginario modernista. Se allanaba así

el terreno para la referencialidad esquivada del simbolismo. La gradual irrupción de este movimiento en las letras latinoamericanas sellaría definitivamente el cisma entre el lector y el escritor latinoamericano cuyo encuentro se iba a mantener solo hasta las primeras décadas del siglo XX gracias al auge de la crónica y la novela costumbrista. Ese desafío al poder referencial colocará al poeta modernista (o a sus otras dos vertientes: el cronista y el narrador) en el destierro inapelable de la academia que en Latinoamérica tenía la misión nada menor de englobar, explicar y redactar prescripciones de lo que eran sus sociedades cambiantes y multifacéticas. El discurso de la formación nacional expulsaba al hombre de las bellas letras, discurso impaciente por la aparente escasa funcionalidad de esta criatura cultural.

Un escritor es alguien que, o bien comunica, o pretende hacerlo a gritos. El escritor modernista le da la espalda, sabemos, a una tradición literaria algo anquilosada en su provincialismo y en su suspicacia anticosmopolita. Las proezas narrativas en España de un Pérez Galdós o un Clarín tienen una contraparte harto privilegiada al otro lado de Los Pirineos con un Zola, un Flaubert o un Balzac. La sobriedad de un poeta como Gustavo Adolfo Bécquer no puede eclipsar ante los ojos hambrientos de cosmopolitismo americano a la poesía de un Baudelaire, un Laforgue, un Verlaine o un Rimbaud. Ya Hugo había despuntado con demasiado brillo en los hemisferios europeos y americanos como para que se nos olvidara ese horizonte. Los franceses habían cruzado el Atlántico para quedarse.

Los españoles, de un lado del océano, acusaron a la América de Rubén Darío de ser afrancesada. Los modernistas, según Sylvia Molloy, querían ser “más modernos que franceses” y no vieron otra manera de asimilar esa modernidad que consumir y promover las letras disidentes galas. Los franceses ofrecían a los latinoamericanos un movimiento doble: Europa podría situar a los latinoamericanos al centro (con mediación de un estudio concienzudo de las letras galas decimonónicas), pero también esa situación de privilegio les daría el poder, al menos aparente, de destruir ese centro, o de cualquier centro cultural-literario fijo, a la postre. Los latinoamericanos se asimilarían a las grandes letras europeas que escribían en el idioma de Hugo y, a su vez, desde el resentimiento de las periferias, contribuirían en la empresa iconoclasta de sus pares galos. Des Esseintes, protagonista de *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmann, habría minimizado su biblioteca lanzando al fuego buena parte del legado greco-latino. Lo mismo haría José Fernández, alter ego de José Asunción Silva, en la novela *De sobremesa*, versión sudamericana de la europea.⁴ Los bárbaros se situarían así al centro de la Roma decimonónica; Latinoamérica podría ser, de alguna manera, aunque indirecta o precaria, el centro de un mundo nuevo. O podría jactarse de haber abolido todo centro que la relegara. Se inicia así el periplo de contradicciones del Modernismo; contradicciones que serían, a la larga, su certificado de nacimiento.

El *spleen* francés se hace isotópico en el entramado narrativo y en las figuras

retóricas de la poesía que llegó a América. La sinestesia y el arrojo gongorino de la metáfora que ostentarían un Verlaine en París o un Darío en estas tierras, formarían parte de la rúbrica decadentista que se haría llamar *modernista* en el Nuevo Mundo. La exacerbación de los sentidos (o la expresión literaria o pictórica de los mismos) reemplaza al sosiego del intelecto o la gravedad del sentimiento. La sensación de inestabilidad vivencial (cuando no política) que uniría a las sociedades de ambos lados del Atlántico marcaría al intelectual y al artista. Todo se mueve, todo estimula en la novedad y todo corrobora la banalidad de toda novedad y todo movimiento. Las sectas espiritistas que se multiplicarían en los salones cultos de Europa y América no reemplazarían los viejos dogmas de la Iglesia, sino tan sólo acusarían, a la larga, lo inútil de todo dogma. El lenguaje es el nuevo continente a la deriva por explorar y con él se alejan las certezas de las artes, las ciencias positivas y los lineamientos ideológicos cerrados. Después de esto: ¿dónde encontramos al escritor melancólico? ¿En qué punto neurálgico de las letras modernistas hallamos el hastío, el hambre de sensaciones, cuando parece que la naturaleza anímica no puede ya sentir pues no hay nada fijo en donde asentar los sentimientos y el intelecto?

Podemos definir la melancolía de fin de siglo como la búsqueda de sensaciones para suplir la ausencia de emociones. La ira que colocaría al suicida, al homicida o al que reniega de Dios en el mismo círculo infernal dantesco (el séptimo) servirá claramente de impronta en las letras francesas. El poeta o el narrador francés ignora o combate los valores burgueses de su entorno. El cristianismo solidario no muere, se le mata a dentelladas en los párrafos de Villiers de L'Isle Adams, de De Maupassant o de Barbey D' Auvilly. La tortura física o psicológica encuentra una vertiente natural en las letras galas después de la irrupción en los escenarios del mundo literario de las prostitutas de lujo o las lesbianas homicidas del Baudelaire del Romanticismo tardío. En esas coordenadas de una estética sádica, si el lenguaje habría de tener un discurso particularizado, este tendrá que rescatar el ruido inarticulado del sufriente; o mejor aun: este discurso habrá de focalizarse en el proceder medurado y lógicamente impecable del torturador o el asesino.

En términos clínicos la sociopatía es la ausencia de empatía hacia el otro. Por otro lado, ese otro, en buena cuenta, en la faceta de mayor intensidad psicótica, es el mero depositario de nuestras pulsiones tanáticas y/o eróticas. Podríamos, en este trabajo, sencillamente empalmar un concepto psicoanalítico con una vertiente literaria. Se podría establecer la motivación del yo narrativo o de cualquiera de los personajes de un determinado texto de la narrativa francesa o latinoamericana, dando por sentado, en términos psicológicos realistas, las energías eróticas y tanáticas que podrían servir de móviles internos a las acciones. Sin embargo, tal enfoque iría a contrapelo de la intención estética de un movimiento, el decadentista / modernista, que se ha resistido a los dictámenes de la novela realista, sea esta social o psicológica.

La proyección necesariamente dialógica y argumental de la escuela realista,

es decir, la consideración sistemática del decir del otro, de un interlocutor, en medio, siempre, de una atmósfera específica y un entramado de acciones premeditadas, empezó por ser cuestionada por el movimiento simbolista (precursor o elemento clave del llamado *decadentismo*) que abogaba por la supremacía de la atmósfera y la descripción por encima del argumento o la explicitación ideológica o sentimental romántica de un *yo*. La dinámica de dos personas o de un grupo, y de una historia, que a la larga formaban parte esencial de toda narrativa de hasta fines del XIX, cedían paso al enfoque solipsista del narrador que daba igual prioridad a los elementos que adornaban un salón determinado que a los personajes que hablaban en él. Las extendidas descripciones de las páginas de las citadas *De sobremesa* y las de *A rebours* son paradigmas justos de esto. Los objetos preciosos descritos llevan a la reflexión estética y cuando los personajes hablan, no lo hacen para ilustrar una acción o aun menos para colaborar con un retrato costumbrista, sino lo hacen para hablar de sus inclinaciones estéticas y las repercusiones de estas sobre sus perfiles morales. Toda relación humana en esta narrativa servirá de ilustración de esta vertiente esteticista de los *mores* sociales.

Las novelas y cuentos modernistas incluyen casi siempre un relato dentro de otro. Hay un *yo* narrativo, intra o extradiegético, que cuenta una historia fantástica o de crueldad. En *De sobremesa*, José Fernández, el protagonista, habla a un grupo de amigos sobre sus experiencias eróticas (y criminales) en Europa. Fernández nos cuenta que, estando en París, entra a la fuerza en la recámara de una de sus amantes, una prostituta de lujo, Lelia de Orloff, quien en ese momento yacía en su cama con otra mujer. Fernández nos hace un retrato de su actuar impelido por los celos y la homofobia:

Al hacer saltar la puerta de la alcoba, que se deshizo al primer empujón brutal y cedió rompiéndose, un doble grito de terror me sonó en los oídos y antes que ninguna de las dos pudiera desenlazarse, había alzado con un impulso de loco duplicado por la ira el grupo infame, lo había tirado al suelo, sobre la piel de oso negro que está al pie del lecho, y lo golpeaba furiosamente con todas mis fuerzas, arrancando gritos y blasfemias, con las manos violentas, con los tacones de las botas, como quien aplasta una culebra. No sé cómo saqué de la vaina de cuero el puñalito toledano damasquinado y cincelado como una joya que llevo siempre conmigo y lo enterré dos veces en la carne blanda. Sentí la mano empapada de sangre tibia, envainé el arma. (Silva 360)

El grito de las mujeres “me sonó en los oídos”. Ambas conformaban para la percepción del narrador una culebra por aplastarse. Se limitaban a ser “carne blanda”, víctimas de los embates del “puñalito toledano damasquinado”. Los cuerpos de las mujeres tienen la estatura, en la descripción obstinadamente sensualista, de la alfombra de oso, del puñal finamente elaborado que las arremete. Son el grito que resuena en los oídos de la persona que las violenta. Son meramente la sangre tibia que la mano criminal siente.

La abundancia de la sinestesia en la poesía decimonónica fue vista como

un síntoma patológico según las prescriptivas del influyente médico alemán Max Nordau.⁵ Sin embargo, las imágenes sensoriales proliferan de igual manera en la prosa modernista, muchas veces como pretexto atmosférico y de experimentación metafórica. No sólo el objeto de lujo es realzado, como en el ejemplo del puñal toledano en el episodio arriba descrito, sino que el cuerpo femenino (objeto propicio de la narrativa modernista) es campo de la misma retórica sensualista. La mujer es ensalzada en su belleza material con metáforas arriesgadas (lección gongorista), pero desprovistas del tono admirativo de la voz que la ensalza.

Toda emoción, aun la del odio, habla de una conexión entre dos seres humanos. La opción estética que disiente de la emotividad romántica impele al escritor modernista a retraerse de toda emotividad y ello facilitará en mucho que la mirada masculina (predominante de la literatura modernista) cosifique retóricamente a las mujeres en su narrativa. La cosificación femenina no es nada nuevo en la literatura euroamericana. Con seguridad, no en la poesía. En la narrativa tradicional, la mujer ha sido al menos objeto de una mediocre representación de sus decires y acciones, mediocre ya sea por ignorancia o fuerte centralismo de la óptica masculina. La narrativa intentó representarla como un protagonista o interlocutor serio, aunque muchas veces fallara. El Modernismo propone por primera vez, en sus disquisiciones estéticas, convertir a la mujer, también en la narrativa, en el mero reactivo retórico al que siempre se la relegó en la poesía. El natural resultado de este trasvase es la poética de la crueldad para con ellas en el ámbito lo narrativo.

A las mujeres se les ha adjudicado el mismo rango de inferioridad que a muchos grupos humanos marginales. Sus instintos básicos, según afirman los preceptos positivistas finiseculares, de los cuales los modernistas no renegaron lo suficiente, están menos en control que los del varón de las clases educadas. La mujer educada (y ligada por ello a la tutoría de un hombre educado, sea su padre, esposo o hermano) está apenas por encima del indigente, de las clases obreras, del criminal o la prostituta. Es al varón educado a quien le corresponde dar testimonio (y ejercer el control) de los desenfrenos de ciertas criaturas sociales. Así se forja el narrador modernista. El hombre de letras comparte con el burgués la convicción de una jerarquización *innata* en la cual la mujer y el marginal ocuparán una posición de inferioridad. Sin embargo, en la contradicción consustancial al esteta burgués (o “anti-burgués”, en verdad, una derivación de lo mismo), este debe atacar a las clases medias materialistas y pragmáticas que a su vez lo relegan. El artista varón insiste en su superioridad masculina y de hombre educado por sobre otros seres humanos, pero al mismo tiempo, se sabe relegado por el *status quo* que dictaminan el positivismo y el capitalismo utilitario. Es así que, en ese torrente de contradicciones propios del Modernismo, el narrador esteta ensalza a elementos humanos desterrados del decoro burgués para hacer de una prostituta de lujo, por ejemplo, un par o alter ego del *dandy* en sus buenos gustos en la apreciación artística, el vestuario y la

decoración, o para retratar a un asesino atribuyéndole la meticulosidad de un artista en el proceso de creación de una obra de arte: su crimen, no importa qué abyecto. Sin embargo, de otro lado, hará de las mujeres y los personajes de la marginación social o clínica, víctimas de la falta de empatía y el esteticismo exacerbado más implacables del yo narrador (varón). En poesía, Julián del Casal, el habanero harto de las muchedumbres y de la vulgaridad de la clase media o alta emergente, establecerá alter egos poéticos travestidos, quienes darán rienda a la indiferencia frente a la iniquidad violenta. Su poética del desdén se acercará a la óptica de una reina adúltera, Elena de Troya, y de una princesa hebrea, Salomé, en pos de una cabeza. Veamos el caso de la primera, “Elena”:

Elena

Luz fosfórica entreabre claras brechas
en la celeste inmensidad, y alumbra
del foso en la fatídica penumbra
cuerpos hendidos por doradas flechas.

Cual humo frío de homicidas mechas
en la atmósfera densa se vislumbra
vapor disuelto que la brisa encumbra
a las torres de Ilión, escombros hechas.

Envuelta en veste de opalina gasa,
recamada de oro, desde el monte
de ruinas hacinadas en el llano,

indiferente a lo que en torno pasa,
mira Elena hacia el lívido horizonte,
irguiendo un lirio en la rosada mano.

(Del Casal, “Elena”, 45)

Desde una resguardada atalaya, Elena contempla (o podría contemplar) la destrucción y masacre de Ilión, del pueblo que sucumbió por retenerla a ella dentro de sus murallas. Ella, junto con la voz poética que la diseña y acompaña, es compendio y espacio textual descriptivo del “veste de opalina gasa, / recamada en oro”. En su rosada mano, en el verso final, se yergue un lirio. Una flor pesa más, en la distribución poemática, que el sufrimiento y la destrucción de un pueblo.

En otro poema del mismo poemario, *Nieve*, Salomé, la princesa hebrea cuyo nombre le da título al texto, pedirá la cabeza de Juan el Bautista, bailando para ello frente al rey Herodes, su padrastro, quien en secreto desea a la joven:

Salomé

En el palacio hebreo, donde el suave
humo fragante por el sol deshecho,
sube a perderse en el calado techo
o se dilata en la anchurosa nave,

está el Tetrarca de mirada grave,
barba canosa y extenuado pecho,
sobre el trono, hierático y derecho,
como adormido por canciones de ave.

Delante de él, con veste de brocado
estrellada de ardiente pedrería,
al dulce son del bandolín sonoro,
Salomé baila y, en la diestra alzado,
muestra siempre, radiante de alegría,
un loto blanco de pistilos de oro.

(Del Casal, “Salomé”, 42)

El remate es en ambos casos, una flor en la mano. De este modo, la flor y la mano femenina se muestran como corolario de indiferencia absoluta. Sabemos lo que el baile significa, lo que quiere la joven princesa. Sin embargo, Salomé es, en el imaginario del cubano, la bella “con veste de brocado / estrellada de ardiente pedrería” subsumida en su baile y en una retórica descriptiva suntuaria. Se la retrata más como un artículo precioso que como portadora de muerte; o talvez, un artículo precioso *en tanto portadora de muerte*.

A contrapelo de la versión europea, en la narrativa latinoamericana el sufriente no tiene voz. En el cuento “El amante de las torturas” (1893) de Del Casal, un librero, quien debería entregarle al dueño de casa un libro raro, escucha desde una habitación contigua en el segundo piso, en la que le han hecho esperar al dueño de casa, unos gemidos y unos chasquidos. El librero, intimidado, nos dice que se disponía a bajar cuando vi deslizarse por una galería contigua a una hermana de la Caridad ajustándose la toca, que llevaba en la mano derecha un nimbo de oro y bajo el mismo brazo un manto de Dolorosa, todo de terciopelo negro, cuajado de estrellas. Detrás de ésta apareció otra hermana, pálida y sofocada, que doblaba una túnica de merino azul, de esas que envuelven los cuerpos de las Magdalenas en las antiguas pinturas italianas. Y por último, después de las dos, surgió a mi vista la parte superior de una cruz de madera negra de tamaño colosal que un mestizo lívido con traje de sayón cargaba sobre sus hombros agobiados (Casal, “El amante de las torturas, 3)

La escena sadomasoquista nos es escamoteada. Podemos suponer que el

dueño de casa, quien iba con frecuencia al establecimiento del librero para buscar textos sobre todo tipo de torturas, era el promotor de las escenas de flagelación que se sucedían en la habitación. Sin embargo, se nos oculta tanto el esbozo elocuente del agresor en particular, como el de la víctima. Como contraparte, en *Las diabólicas* (1874), del francés Jules Barbey d'Aurevilly, los relatos, centrados en mujeres vengativas y/o asesinas, no sólo ellas, las agresoras, tendrán la ocasión de expresarse, sino también sus víctimas. Los relatos de crueldad siguen la prescriptiva argumentativa del realismo más convencional donde los personajes son presentados con todo el impudor que el registro de la historia exige. La atmósfera cuenta menos entre los franceses que el desenvolvimiento franco del argumento y la coherencia y solidez dialógicas como requisitos del realismo más convencional.

Otro escritor de tierras galas, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, en la colección de *Cuentos crueles* (1883), ofrece un cuento, "La esperanza", donde un condenado por la Santa Inquisición española ve una oportunidad de escape de las mazmorras inquisitoriales. El protagonista sale de su celda sin ser visto y se interna por los pasillos de las mazmorras de la Inquisición, creyendo haber despistado a los guardias, sólo para descubrir al final del cuento, una vez capturado, que todo había sido una burla del sacerdote inquisidor para infundirle la vana esperanza del escape. En este cuento, el enfoque del narrador se centra en las expectativas y el terror ulterior del condenado.

Esa perspectiva no la hallamos en el peruano Clemente Palma. En sus *Cuentos malévolos* (1904), con clara influencia de L'Isle-Adam, encontramos el cuento "Los canastos". En este texto, un elegante burgués que paseaba por un puente en una imprecisa ciudad europea, ve caerse paulatinamente al río los bultos de pescado fino que llevaba un carretero. Éste, quien iba halando la carreta por delante, no se percataba de la pérdida progresiva de su carga. El burgués paseante no dice nada. Cuando el carretero, tiempo después, se da cuenta de su desgracia que le iba a costar la ruina o la cárcel por deudas, se pone a sollozar y escucha las palabras del paseante:

- Pude avisarte, padrecito, desde que vi caer el primer canasto. Mas, ¿para qué? Mañana habrás olvidado el favor que te hacía: en cambio, cuando te lleven a la cárcel, y tu mujer y tus hijos lloren de miseria, te acordarás de mí, cierto que para maldecirme, pero te acordarás. (Palma, I: 182)

Palma le otorga al acto cruel la misma virtud que al objeto de arte: la posteridad, aunque en este caso esa posteridad se restrinja a la memoria y amargura de un pobre carretero. En "Idealismos", de la misma colección, encontramos un diario olvidado en el asiento de un tren. En él un joven nos relata cómo fue envenenando paulatinamente a su esposa, Luty: "Estoy contentísimo: mi buena Luty se muere" (Palma, I: 183). Esas son las primeras palabras del diario. Luty, moribunda, en todo el relato del diario, casi no tiene voz. Es, en todo caso, un pálido (y fabricado) alter ego de su marido,

un joven esteta que le enseña a la esposa que lo adora los misterios del arte y el pensamiento sutil. El dandismo del marido es la única hechura de la joven mujer. El regodeo del esposo por su muerte es insistente a lo largo del relato:

No hay temor de que mi Luty se salve. Se muere, se muere. Apenas tienen fuerzas sus grandes ojos azules para mirarme y absorber la matadora influencia de mi amor. Luty, con mis caricias apasionadas, con mis frases de amor tóxico, se estremece; y cada emoción de Luty es un salto que da la muerte hacia ella. Bien claro lo dijo el médico: “Evítadla emociones fuertes, que la son mortales”. (Palma, I: 186)

El esposo asesino insiste en el amor que le profesa a su víctima. En las páginas del diario, él se describe como un romántico, como un amante de la belleza. Sabía que los años y la vulgaridad del matrimonio iban a arruinar el aliento esteta que supo insuflar a su menos dotada esposa. Su muerte la salvaba. Su agonía era la agonía que corría paralela a todo amor. Ese amor mórbido es la única conexión que el narrador le permite a la joven pareja.

A manera de conclusión.

Párrafos arriba afirmé que era inútil aplicar un diagnóstico psicológico a la naturaleza del narrador o los personajes, dada la renuencia de la prosa modernista a los delineamientos del realismo. Me afirmo en ello. Sin embargo, me arriesgo a aseverar que si bien dicho diagnóstico no podría aplicarse *dentro* del texto modernista, sí podría aplicarse a la relación entre el escritor latinoamericano y su lector evasivo. El escritor europeo puede proyectar en términos escriturales su carga tanática / erótica sobre su lector. El europeo encuentra en el lector *un cuerpo* sobre el que podrá proyectar su crueldad en una serie de escenificaciones elocuentes. Dentro de los dictámenes realistas, los escritores galos, fieles lectores del Marqués de Sade, diseñaban a sus personajes, sean víctimas o victimarios, de manera sólida en su representación dialógica y en su instrumentalización argumental.

El escritor de nuestro hemisferio no puede encontrar para su lector la escenografía adecuada de la crueldad. Proliferan, entre los marginados y los proletarios, hablantes de otros continentes. En los arrabales de las ciudades industrializadas americanas, se dejarán oír el chino, el yiddish, el polaco o el italiano. La voz ocasional del nahuatl, del quechua, el aymara o el guaraní le recordará al escritor ciudadano de habla hispana la precariedad de la instalación americana como sociedad “civilizada” a la manera euroamericana. El mosaico social, para el escritor de estas tierras, era borroso. La historia del quiénes éramos se hacía a tramos; nuestra identidad nacional se tenía que replantear con la llegada de cada barco repleto de inmigrantes que no hablaban la lengua privilegiada del castellano, lengua que a su vez, pugnaba por hacerse una y distintivamente americana. El aristócrata, el burgués rico o pobre, el viejo o

el nuevo criollo, constituían todos un número mínimo en el paisaje extenso de lo foráneo y de lo aborigen. Dentro de la narrativa modernista, al personaje burgués no se le dejaba dialogar y no se le dejaba actuar con decoro dentro de algún entramado argumental realista. De otro lado, el estrato laboral más bajo (el indio campesino, el sirviente africano, el asiático de los cañaverales o el obrero europeo) era doblemente lejano a lo concebible socialmente por la élite latinoamericana que aquel del Viejo Mundo a lo concebible por sus propias élites, y por consiguiente, poco apto para que llegara a ser en el XIX un grupo humano dotado de voz propia y articulada. Entre las capas privilegiadas y las sojuzgadas se entablaría un diálogo enajenado por la distancia tanto lingüística como cultural.

El diálogo que exige la novela realista entre los diferentes tipos sociales resultará frívolo o insustancial en medio de la aventura épica del Nuevo Mundo, épica que recurría invariablemente a la exaltación de los “valores” nacionales (de diseño criollo) y a la descripción de los paisajes y colectividades aborígenes, necesariamente hechas exóticas por los escritores americanos de extracción hispana. La narrativa del siglo XIX, excesivamente monológica y de una débil postura crítica que no salía muchas veces de una inocua picaresca costumbrista, estaba muy lejos aún de la escenificación cruel y de denuncia de la novela indigenista, con sus glorias y penas éticas y estéticas, y más lejos todavía de “la novela total” del *boom* latinoamericano. Recordemos que gran parte de la narrativa modernista se ubica en lugares indefinidos de Europa o en espacios autóctonos, vueltos exóticos por los propios criollos (o mestizos acriollados) de la urbe. Inevitablemente lejos de su interlocutor, con el esbozo difuso de un diálogo fluido, el cuerpo del burgués le será esquivo al escritor latinoamericano finisecular.⁶ Incluso los gritos tienen que ser inteligibles para el victimario. Se debe saber, a ciencia cierta, las debilidades, las secretas esperanzas que guardará dentro de sí la víctima para que la instalación del sadismo sea completa. El diálogo de la crueldad no encontraría un escenario sólido en el hemisferio americano.

Sin embargo, al rescate de la escenografía cruel está la poesía. La influencia de la misma fue intensa sobre la cuentística latinoamericana, sobre la novela de las disquisiciones estéticas y hasta sobre ensayos como los del uruguayo José Enrique Rodó o el cubano José Martí. La obra señora del primero, *Ariel* (1900), se permitió incluso la interpolación ocasional de la fábula como espacio de la prosa poética. El nicho que mantuvo el realismo en las letras finiseculares latinoamericanas fue casi exclusivamente dentro del entramado de la novela costumbrista, la crónica periodística y las estampas de época. Los cuentos modernistas, sin embargo, revolucionaron la estilística narrativa reelaborando de manera entusiasta los parámetros narrativos que sugería el simbolismo y proclamaba el decadentismo europeo. Su objetivo: el ataque sistemático a los mores burgueses, no importaba el precio. La vulgaridad del consumismo y el pragmatismo capitalista desvalorizaba, a los ojos del esteta

modernista, los más elevados valores socialcristianos que esa burguesía insistía en proclamar como suyos. Si es que la sociedad burguesa en conjunto veía esa cristiandad piadosa como cimiento de su cultura, de su civilización, habría que sacudirla desde ese mismo cimiento. El cristianismo piadoso, al menos como representación hipócrita y encubridora de los verdaderos males de la cultura consumista, tenía que ser cercenado.

Carecíamos, empero, del cuerpo de un Cristo doliente por castigar ya que la prescriptiva de la novela realista era incapaz de reconstruirlo en nuestras tierras: no había en este hemisferio, escritor ni lector, ni victimarios ni víctimas, ni interlocutores del tipo que fuera en un escenario evanescente. Dentro de ese solipsismo que proponía la estética simbolista o poemática en general, que la cuentística modernista asumió como suyo, el poeta es, a la larga, quien conducirá con mejor pulso la daga damasquinada del asesino en nuestra narrativa, sin importar la identidad del grito.

NOTAS

1 Julio Ramos procura emplazar al escritor latinoamericano decimonónico en el complejo entramado de los discursos explicativos de la modernidad desde el ámbito universitario y el gubernamental. El destino del escritor modernista se decidirá en las concordancias y divergencias de los discursos nacionalistas de Domingo Faustino Sarmiento y Andrés Bello, ambos hombres de letras y ambos concientes del poder referencial de la palabra que otorgaban, dentro de la tradición literaria, las máximas clasicistas y la oratoria romántica (Ramos, Cap.VIII, “Masa, cultura, latinoamericanismo”, 202-228).

2 La separación de las letras de los ámbitos de las facultades de Derecho y Ciencias Humanas, más ligadas estas al quehacer productivo y las políticas gubernamentales vigentes derivó en la creación de la Facultad de Filosofía y Letras en Buenos Aires en 1898, a no muchos años (curiosamente) de la aparición de *Azul* de Rubén Darío publicado en Chile en 1888, como señala Camila Pulgar Machada (Pulgar Machada 9-31).

3 He desarrollado este desencuentro entre el escritor y el lector burgués decimonónico en un ensayo sobre el escritor húngaro Sandor Marais. En ese artículo hago un breve paralelo entre la dificultad de hallar a ese lector ideal en las sociedades de Europa Oriental y Latinoamérica (Bruce 162-171).

4 Los manuscritos de la obra del colombiano fueron terminados meses antes de su

suicidio en 1896. La obra se publicaría póstumamente en 1925 en Bogotá.

5 Este médico positivista del siglo XIX, tenía catalogadas no sólo las mentes criminales o las capas sociales lumpen como depositarias de los vicios humanos más execrables. El grupo patologizado también estaría conformado, en su visión, por ciertos artistas y literatos, sobre todos aquellos que irrumpían con nuevos tópicos y normativas en la escena europea. En un momento, en *De Sobremesa*, Fernández ataca a Nordau como un insensible y un imbécil (Silva, “De sobremesa” 320-324; prestar atención a las notas a pie de las páginas citadas).

6 Sobre las proyecciones de la sexualidad o lo abyecto sobre la escritura, y su analogía con lo corporal y lo fisiológico, sugiero la lectura de Julia Kristeva: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine. Nueva York: Columbia University Press, 1980.

OBRAS CITADAS

Bruce, Enrique. “Sandor Marais o la lectura imposible del gran libro del mundo”. *Hueso Húmero* 52 (Lima, 2008): 162-171.

Casal, Julián del. *Antología lírica*. Abdeslam Azourgah. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

--- “El amante de las torturas”. www.scribd.com/doc/7180022/Casal-Julian-Del-Cuba-El-Amante-de-Las-Torturas-y-Otros-Relatos

Darío, Rubén. *Páginas escogidas*. Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 1997.

D'Aurevilly, Jules Barby. *Las diabólicas*. Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo. México: Sexto piso, 2004

Freud, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*. Luis López-Ballesteros y de Torres Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Frodeman, Robert et al. *The Oxford handbook of interdisciplinarity*. Robert Frodeman. New York: Oxford University Press, 2010.

Gullón, Ricardo. *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza, 1990.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del Modernismo*. México, D.F.: Fondo de

Cultura Económica, 1962.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez. Trad. Thomas Gora y Alice Jardine. Nueva York: Columbia University Press, 1980.

Lugo Ortiz, Agnes I. "Julián del Casal ante la crítica modernista: el interior como patología en los *Cromitos cubanos* de Manuel de la Cruz". *Revista de crítica literaria latinoamericana* Año XX, No.40 (Lima-Berkeley, 2do semestre de 1994): 293-304.

Meyer-Minnermann, Klaus. *La novela latinoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Mattalía, Sonia. *Modernidad y fin de siglo en Latinoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert" y Generalitat Valenciana. Comissió per al V Centenari del Descubriment d'America, 1996.

Molloy, Sylvia. "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Spanish America". *Social Text* 31/32 (Third World and Post-Colonial Issues 1992): 187-201.

Palma, Clemente. *Narrativa completa*. Ricardo Sumalavia. 2 tomos. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Pulgar Machada, Camila. "Introducción". Julio Ramos. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial del perro y la rana, 2005: 9-30 (http://www.elperroylarana.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=18:desencuentro-de-la-modernidad-en-america-latina&catid=8:heterodoxia)

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989

Rodó, José Enrique. *Ariel/Liberalismo y jacobismo*. Raimundo Lazo. México: Porrúa, 2005

Silva, José Asunción. Poesía. *De sobremesa*. Remedios Mataix. Madrid: Cátedra, 2006.

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste. "La esperanza". *Cuentos crueles*. Jorge Segovia. Madrid: Maldoror, 2009

COMUNIDADES FRACASADAS EN IMAGINARIOS NO REFERENCIALES: UNA LECTURA DE LAS IMÁGENES SOCIALES EN *SALÓN DE BELLEZA* DE MARIO BELLATIN

Dánisa Bonacic
Simmons College

Salón de belleza relata los esfuerzos de un peluquero por crear un refugio para un grupo de víctimas de una peste que ataca a un gran número de personas. La novela detalla la transformación de una peluquería en un *moridero*, lugar en el que un grupo específico de enfermos agoniza. Aun cuando el salón sirve de espacio de escape ante la discriminación y rechazo social que sufren las personas afectadas por el mal, las regulaciones impuestas por el peluquero no permiten la creación de lazos personales ni la existencia de una vida comunitaria al interior del *moridero*. Debido a esto, los personajes quedan atrapados entre una sociedad excluyente y un asilo alienante. En el presente ensayo, analizaremos las diversas tensiones sociales expuestas por este relato, examinaremos el proyecto de comunidad alternativa creado por el protagonista y comentaremos el entramado simbólico de esta novela.

En efecto, *Salón de belleza* nos ofrece una serie de cuestionamientos sobre la búsqueda de una comunidad y la alienación presente en una sociedad sin marcas nacionales específicas pero cuyas críticas resultan relevantes para muchos países hispanoamericanos. Esta falta de asociaciones geográficas directas está profundamente ligada a la manera en que el autor concibe su escritura y también su propia nacionalidad. Mario Bellatin creció en Perú y vive en México por esto él siente una identificación frente a ambos lugares: una sola nacionalidad, opina el autor, restringe la manera de comprender su identidad y limita las posibilidades expresivas de su obra.¹ El autor pretende crear obras que no estén vinculadas directamente a una realidad específica sino que generen cuestionamientos más amplios.

Mediante algunas claves de lectura, podemos constatar que *Salón de belleza* también contiene algunos aspectos sociales que reflejan referencias

culturales peruanas y mexicanas. Por ejemplo, algunas pandillas se asemejan a grupos que deambulan por las calles de Lima o el protagonista compra peces de origen mexicano. No obstante, estas referencias se pierden en la atmósfera vaga expuesta en la novela. De hecho, el relato sitúa al lector en una geografía imprecisa en la que su protagonista se rebela en contra de instituciones genéricas en espacios sin descripciones concretas o referencias definidas. Dentro de esta perspectiva, postulamos que esta novela ofrece la posibilidad de estudiar las relaciones entre sujeto y comunidad a partir de un escepticismo creativo con el cual Mario Bellatin busca categorías alternativas para crear ficciones que se alejan de un discurso realista y que buscan ser textos autónomos. Este modo de contar historias revela el rechazo de una estética puramente referencial ya que constituye un modo de representar lo social a partir de un sustrato figurativo con el cual el texto critica, cuestiona o rechaza modos de convivencia social actuales sin servir un propósito documental.

De este modo, la nación imaginaria creada por Mario Bellatin en la novela se resiste a una asociación inmediata o cercana a un contexto específico y crea, por tanto, una *cartografía desreferencial* con la cual se intenta borrar la esfera de lo nacional para concentrarse en la posición del sujeto en un escenario desconcertante y excluyente.² Como consecuencia, la sociedad retratada en *Salón de belleza* pierde espesor cultural específico y proyecta rasgos generales de un grupo no identificable que aliena a un sector de sus habitantes. Esta característica, que llamaremos aquí *efecto generalizador de lectura*, nos permite conectar las vivencias del peluquero con una crisis general, expandida y experimentada por personas de variadas zonas geográficas, en un tiempo que interpretamos como cercano a la actualidad. De esta manera, el mensaje de la novela expande las posibilidades de asociación y análisis transformándose en un relato posible en diversos escenarios sociales en crisis.

Con respecto a esto en “Territorios del presente. En la isla urbana”, Josefina Ludmer identifica las maneras en que se representan las ciudades en la literatura hispanoamericana publicada en las últimas décadas y alerta al lector acerca de nuevos modos de agrupar, asociar, dividir y usar estas imágenes sociales. La autora explica que:

[...] las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de extrañeza, miedo y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas y límites, entre fragmentos y ruinas. El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse (como pueden vaciarse la narración o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras, y el vértigo, son los cualquier de ciudad o los de “una ciudad”. (104)

Resulta evidente que la narrativa de Bellatin se sitúa dentro del cuadro expuesto por Ludmer puesto que revela una reticencia a un discurso basado en la realidad inmediata y expone una estética principalmente autorreflexiva. El nombre de la ciudad efectivamente no aparece en *Salón de belleza*, ¿es

Lima o es Ciudad de México? Ciertamente, la urbe retratada en la obra se enfoca en subrayar el sentimiento de extrañeza y miedo experimentado por el protagonista.

Asimismo, la guarida creada por el peluquero cumple dos funciones: por un lado, crea una barrera frente a la persecución externa y, por otro, restringe el tipo de personas que puede habitarla y además limita la manera de convivir en ésta. En efecto, el protagonista convierte su salón de belleza en un asilo al que sólo pueden ingresar hombres y con la condición de que éstos pierdan sus relaciones personales con el exterior.³ De esta manera, esta ciudad anónima rechaza a los enfermos y los obliga a recluirse en un espacio aislado de las relaciones personales que los rodean: una isla dentro de la selva urbana que pretende controlar y destruir a grupos que intenten oponerse a su estructura. En este sentido, Ludmer explica que la narrativa actual desarrolla espacios separados del resto de la sociedad que funcionan de acuerdo a sus propias reglas. La autora ve en estos nuevos escenarios la fragmentación y desconexión de las diferentes estructuras que antes otorgaban una cierta lógica social a las novelas. Así, la autora plantea:

Las ciudades brutalmente divididas de las escrituras y las imágenes del presente (las ciudades del presente) tienen en su interior áreas, edificios, habitaciones y otros espacios que funcionan como islas, con límites precisos”.(105)⁴

Ludmer explica que algunos de estos mundos giran sobre sí mismos hasta llegar a un fin en el cual se trata de borrar lo que se ha expresado. La autora escribe: “ La isla se construye para ser destruida y el fin del territorio es el fin, también, del sentido. Un sentido territorial y provisorio”. (107) Este rasgo sería una clave de lectura esencial para entender las nuevas subjetividades representadas en la literatura actual y en esta historia en particular.⁵ En efecto, el concepto de isla urbana nos permite comprender mejor la alineación y marginalidad presente en la obra, características que sirven de eje estructural de toda la historia. Así también, la isla presente en el relato no tiene futuro ya que está condenada a existir sólo hasta la muerte de su propio fundador, personaje que también sufre de la peste. Es una isla sin futuro, una isla que ha perdido el sentido de permanencia con el fin de cumplir un fin transitorio y limitado.

Entonces, el relato oscila entre una crítica a problemas sociales imperantes y una reflexión sobre la posibilidad de construcción de una comunidad incurable, es decir la lógica de un mundo regido por la muerte. Este gesto autorreflexivo puede ser interpretado “además como parte del discurso posmoderno. En el artículo “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin” Diana Palaversich describe el estilo de escritura del autor de la siguiente manera: “[...] está mucho menos interesada en relatar acontecimientos que en explorar la naturaleza de lo ficticio y el proceso de su producción” (27)⁶. Para la autora, la narrativa de Bellatin se sitúa dentro de la línea de textos posmodernos en los que sus

historias exponen muchas citas y referencias que tienden a parodiar la realidad más que a certificarla. Con respecto a los personajes creados por el novelista, Palaversich expone:

“La identidad fluida, superficial y desarticulada de los personajes bellatinescos refleja la desarticulación narrativa y teleológica del texto posmoderno”.(33)

Este rasgo posmoderno subraya la creación de relatos que reproducen en su composición interna, la desarticulación propia de la perspectiva desde la cual se narra y, además, muestran el deseo por explorar la realidad a partir de sus dislocaciones y fragmentos. El contexto posmoderno subrayado por Palaversich da cuenta del abandono de una inteligibilidad estructural que permita asignar un orden teleológico a sus historias. En este sentido, la definición elaborada por Nelly Richard en su ensayo “Latinoamérica y la Posmodernidad”⁷⁷, nos otorga un modelo de los puntos caracterizadores de este fenómeno:

Quizás lográramos concordar en un señalamiento-tipo de la categoría de la posmodernidad reuniendo sus rasgos predominantes en una síntesis abarcadora: la fractura de los ideales (sujeto-historia-progreso como absolutos de la razón) que regularon monológicamente el proceso civilizatorio de la modernidad occidental-dominante; la heterogeneización de los signos y multivocidad del sentido en respuesta a la desacralización de la verdad-origen y del texto como original; el pasaje de la fase macrosocial de los poderes integradores a la fase microsocial de las fuerzas desintegrativas; el abandono de las certidumbres y la resignación a lo parcial y lo relativo como horizontes trizados de un nuevo paisaje-cultural ubicado bajo el signo vacilante de la duda; la descorporeización de lo real- social convertido en un artificio massmediático a través de imágenes cuya espacialidad y temporalidad han perdido textura y densidad históricas. (211)

Estos parámetros permiten constatar aquellos rasgos que giran alrededor de las *fuerzas que desintegran* la realidad social— como sugiere Richard—, representadas en la novela tanto en la eliminación de sectores de la población como en la desconexión social imperante. En este contexto, el quiebre de certezas presente en *Salón de belleza* provoca que el sujeto no pueda proyectar ni un futuro para la comunidad ni soluciones efectivas o factibles para los infortunios experimentados por los personajes. Podemos interpretar la vaguedad del retrato de la obra como una pérdida de densidad y textura histórica. Esta posición intercambia la reflexión puramente nacional reemplazándola con diversos modos de representación de un desarraigo existencial sin marcas nacionales específicas.

De este modo, *Salón de belleza* divide la interacción social en dos ámbitos opuestos: una sociedad invasora y una comunidad que se resiste a ser ocupada por fuerzas externas. A pesar de sus diferencias, ambos polos comparten un

deseo por regular el comportamiento y las dinámicas de los enfermos que viven en el *moridero*. Aun cuando la historia presenta dos grupos en conflicto, la novela agrega otra faceta más a esta dialéctica puesto que retrata a un individuo que, desde la periferia y agonizante, pretende crear un nuevo orden y una nueva alienación de los marginados. El hecho de que los enfermos elijan voluntariamente enfrentarse a las prohibiciones internas del *moridero*, desarticula una posible lógica de liberación al interior de este espacio y lo desplaza de cualquier concepción de un terreno ideal. El mundo retratado por Bellatin rechaza una posible solución utópica del rechazo social al quebrar una división de la realidad polarizada y limitante. En otras palabras, este mundo no se divide entre lo externo, concebido como lo malo, y lo interno, relacionado con lo bueno. Por el contrario, diluye esos límites con el fin de retratar el marco desesperanzador que recorre cada ámbito de la comunidad: tanto salón como ciudad están invadidas por la peste y la soledad.

Según ha afirmado Bellatin en algunas entrevistas, la historia relatada en *Salón de belleza* surge de dos elementos o inspiraciones principales: los peces y los *morideros* medievales. Repasemos sucintamente la trama con el fin de entender mejor estas referencias. El protagonista se dedica a coleccionar acuarios ya que esta afición le permite, primero, decorar su salón y, luego, distraerlo de sus problemas personales. Sin embargo, los acuarios son invadidos por enfermedades que obligan al peluquero a eliminarlos. Al respecto, planteamos que tanto las peceras como el *moridero* contienen dinámicas ligadas a fuerzas salvajes o primitivas que dictan la manera en que los grupos deben comportarse y relacionarse en el interior de un espacio reducido. Al igual que un espectador de un acuario, el lector se transforma en testigo de los arreglos y normas impuestas por el peluquero dentro de las diferentes fases de transformación del salón y en relación al cuidado de los enfermos. En el artículo “Writing the Present, Rewriting the Plague, José Saramago’s *Ensaio sobre a Cegueira* and Mario Bellatin’s *Salón de belleza*”⁸ Estela Vieira explica:

The fish world parallels supposedly the reality on the other side of the glass. Survival of the fittest seems to be the philosophy that reigns here, but the strongest effect of this allegoric representation is the underlying criticism of the displacement of values and emotions, and perhaps even critical interpretation. Without including an obvious ethical subtext the text criticizes this absence.

Aun cuando, al comienzo del relato, el protagonista acoge a un amigo por compasión y cariño, al final de la obra, éste ha perdido el interés por conocer o formar relaciones personales con los moribundos que cuida. La persecución exterior se conecta entonces con la indiferencia interior y, por esto, ambos males sumergen a los enfermos en un estado de depresión, debilitamiento e inercia. El protagonista describe este estado de la siguiente manera:

Una vez reclusos, yo me encargo de ponerlos a todos en un mismo estado de

ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia logro establecer la atmósfera idónea. Se trata de una situación que no sabría como describir con propiedad. Logran el aletargamiento total, donde no le cabe a ninguno la posibilidad de preguntarse por sí mismo. (43)

Si la novela surge a partir de un deseo de exploración de peceras y *morideros*, el desarrollo de su trama muestra que el destino de estos dos mundos sólo puede ser su propia destrucción y que el esfuerzo del protagonista se convierte en un proyecto fracasado.

Así y aun cuando *Salón de belleza* parece relatar el esfuerzo de un sujeto por salvar a un grupo de individuos de las presiones sociales que los oprimen, el texto contiene también un mensaje desolador: tanto el mundo exterior como el interior carecen de esperanza y futuro. Esta decepción frente a la realidad expone una crítica de todos los impulsos autoritarios existentes tanto en el salón como en la sociedad ya que crea un mensaje que – desde la falta de progreso, la desilusión frente a la realidad y la imposibilidad de ofrecer una solución frente al problema – logra exponer un reflejo fracturado de la actualidad en el que cada fragmento abre nuevas posibilidades de crítica. En otras palabras, el libro presenta la imagen de un espejo trizado que interroga al lector a partir de sus fragmentos.

En este contexto, *Salón de belleza* se adentra en un espacio nuevo de representación y creación, fuera de los espacios cartografiados, y expone la doble marginalidad de sujetos atrapados entre prejuicios sociales y experimentos sociales.⁹ Asimismo, parece claro que la trama de la novela nos presenta un contexto social que no describe las interacciones típicas entre una peluquería y el resto de la comunidad. Por el contrario, la especificidad del relato acerca nuestro análisis a una perspectiva topológica en la cual cada elemento interno cumple una función determinada en la cadena de metáforas que forman esta alegoría de la desesperanza actual. Por esto, proponemos que *Salón de belleza* contiene también un *efecto restrictivo de lectura*, es decir nos impulsa a leer sus signos a través de sus alcances simbólicos particulares y la composición simbólica de su entramado. Puesto que subraya lo inusual de la meta propuesta por el peluquero, lo artificial de su proyecto y el sinsentido de su final, el texto nos lleva a la representación de un mundo en el que se sigue únicamente la lógica de su narrador y los sucesos sólo resultan coherentes a través del recuento otorgado por éste. Así, mientras que el efecto generalizador de la trama nos ofrece una entrada a los problemas sociales compartidos por más de una nación –y delata además aquellos procesos que marginan a ciertos grupos sociales–, el efecto restrictivo de lectura permite adentrarnos en la estructura figurativa de su composición interna, para así concentrarnos en las diversas metáforas que conectan la significación de un cuerpo individual, enfermo y alienado, con un cuerpo social inhospitalario, cruel y alienante.

En efecto el cuerpo sirve simultáneamente de instrumento de rechazo y control, por esto, se transforma en la metáfora que estructura los nudos de

tensión del relato.

Es así que *Salón de belleza* retrata el fracaso de las relaciones interpersonales y la inevitable soledad presente en los últimos momentos antes de la muerte de su protagonista. Este último punto une el aspecto físico de la crisis (cuerpo enfermo) con el desequilibrio general de la sociedad (cuerpo social) representada en la novela. Asimismo, en el artículo “Tres incendios y dos mujeres extraviadas: El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social”, Mary Louise Pratt interpreta la plaga presente en el libro como una manera de pensar y actuar que opera reprimiendo a los ciudadanos de la ciudad. La autora explica:

Como sugiere esta lectura, la epidemia en *Salón de belleza* no es sólo el SIDA, sino una mentalidad racionalista, indiferente, antilúdica, fascista, como un virus capaz de activarse en cualquier momento convirtiendo el deseo de represión, libertinaje, castidad, libertad en egocentrismo, igualitarismo en fascismo, ludismo en sadomasoquismo, movilidad en autoencarcelamiento. (100)

La enfermedad contiene entonces el punto de unión simbólica entre sujeto y sociedad. Una sociedad enferma que maltrata a cuerpos enfermos que buscan un refugio pero que no pueden salvarse de la peste que consume y marca sus cuerpos. Es más, el autoexilio del protagonista ocurre debido a que la enfermedad ha comenzado a marcar su rostro y, por tanto, no le permite circular en ésta. El relato se enfoca en una población en constante debilitamiento y disminución, un grupo de personas vulnerables que han perdido su capacidad para luchar y defenderse de la persecución y discriminación que sufren.

La novela expone también el rechazo a los homosexuales y los abusos que deben padecer cuando recorren la ciudad. En el libro *Sueños de exterminio* Gabriel Giorgi plantea que los cuerpos homosexuales han sido representados como cuerpos terminales, contexto que otorga un sentido del fin, puesto que remiten a la decadencia, infertilidad y muerte o sirven como marcas de una enfermedad social que corroe el cuerpo social. El estudio de Giorgi resulta aquí particularmente útil puesto que nos ofrece una historia de las caracterizaciones simbólicas elaboradas durante un tiempo agónico, terminal, que en este caso podría estar relacionado también con la proximidad del fin de siglo. Este período sirve de contexto general de la problemática homosexual, y además, permite contextualizar los conflictos generados por una aparente normalización o inclusión de la conducta homosexual dentro del imaginario cultural actual. Esta nueva apertura ha involucrado también otras maneras de exponer el sujeto gay a la violencia y rechazo aún presentes en nuestras sociedades.

En este sentido, el cuerpo se constituye como el centro mismo de la metáfora de un exterminio que repercute íntimamente en la desaparición del cuerpo social.¹⁰ Del mismo modo, el incremento de personas que buscan refugio en el *moridero* y las constantes súplicas de enfermos que quieren internarse en este espacio producen una atmósfera general de angustia frente a la muerte y el fin

de una ciudad que aparece al borde la ruina. Dentro de este contexto, el cuerpo del protagonista no sólo encarna la tensión social frente a un sujeto que rehúye las regulaciones impuestas por la soledad, sino que también mide y limita tanto el tiempo de la narración como el tiempo del *moridero*. En otras palabras, la resistencia efectuada por el protagonista se ve reducida por la lógica del mal que consume su cuerpo. Esto nos lleva a la imagen de una “guerra interna” entablada entre la sociedad y sus componentes anómalos, tema recurrente en la literatura sobre homosexuales, según explica Giorgi en su estudio.¹¹ El cuerpo homosexual debe ser controlado o exterminado puesto que impone un peligro al resto de la sociedad al contener una infinidad de posibles “fuerzas contaminantes”. Al respecto, el protagonista de *Salón de belleza* explica:

La campaña que se desató en el vecindario fue bastante desproporcionada. Cuando la gente quiso quemar el salón tuvo que intervenir la misma policía. Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en sus dominios. (35)

El cuerpo homosexual responde a las tensiones sociales de la época en la que se inscribe. Con esto, Giorgi busca estudiar este cuerpo como una “caja de resonancia” de discursos, retóricas e ideas que apuntan hacia el deseo de exterminio. Evidentemente, como explica el autor, la introducción de temáticas homosexuales en la literatura no trata sólo de una búsqueda de aceptación, sino que involucra además pensar en el derecho mismo de existir en la sociedad. En efecto, lo homosexual ha estado caracterizado bajo los parámetros de lo infértil, lo improductivo y lo agonizante. Un mundo que no logra crear un origen, sino que es utilizado para acusar fobias de exterminio.¹²

La sociedad que rodea y amenaza la peluquería termina apoderándose tanto del espacio como del micro-proyecto de resistencia elaborado por el protagonista. Las implicaciones del mensaje alegórico propuesto por esta historia revelan el peligro de todo tipo de autoritarismo y exponen la imposibilidad de supervivencia sin un tejido social que pueda servir de apoyo al individuo. La novela rescata el nacimiento de un gesto solidario pero delata la falta de humanidad con la cual culmina el proyecto. Vemos lo anterior en la siguiente:

Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes. He llegado a un estado tal que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía e incluso llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora todos no son más que cuerpos en trance de desaparición. (25)

Aquí el peluquero recuenta el proceso de separación emocional ocurrido durante el desarrollo del *moridero*, tiempo que establece también un paralelo con su propia agonía y posterior muerte. Desde esta perspectiva y como ha observado Mary Louise Pratt, la comunidad presente en el texto es “un espacio

fundacional fracasado” (100). La falta de relaciones personales no permite que se creen lazos que logren otorgar una significación especial a su proyecto. Con esto, el relato parece sugerir que sin lazos o conexiones emocionales no es posible construir una comunidad; sin esperanza no hay un posible futuro para este grupo.

Vemos esto en el final del relato, momento que culmina con la imagen de su protagonista lamentándose frente a la soledad de sus últimos días:

“Sigo solitario como siempre. Sin ninguna retribución afectiva. Sin nadie que venga a llorar mi enfermedad”. (64)

Debido a la ansiedad que sufre frente a su propia muerte y las recriminaciones con las que intenta explicar su extrema soledad, el protagonista termina expresando sentimientos que nunca fueron compartidos y que ahora se perderán dentro de la futilidad de su proyecto. Estas últimas escenas recapitulan algunos de los sucesos narrados anteriormente y muestran el desdén y rechazo de la sociedad después de su muerte:

No advertirán nada de mi trabajo, del tiempo desperdiciado. Nadie conocerá de la preocupación que sentía por que todas mis clientas salieran satisfechas del salón. Ninguno conocerá el grado de ternura que me inspiró el muchacho que se dedicó al tráfico de drogas. Nadie sabrá de la angustia cuando escuchaba la llegada de los amantes ajenos. Al caer enfermo todos mis esfuerzos se habrán vuelto inútiles. (73)

Esta alegoría de la desesperanza expresa un plan que no puede existir y una lucha que no puede ser vencida. No es posible marginarse completamente de la sociedad y no es posible vivir en un mismo espacio sin crear algún tipo de convivencia. Vista desde sus elementos más primarios, la trama desarrolla la mayor parte de los rasgos que marginan, discriminan o alienan al protagonista de un determinado grupo o de una posibilidad de integración a la sociedad en la cual (sobre)vive: es homosexual, está enfermo, no tienen familia, no tienen amigos, no tiene una pareja, vive en la periferia de la ciudad en un barrio que lo desprecia, sólo se relaciona con otros enfermos. Así, la historia desarrolla una transmutación al centro de un aislamiento total, esto es, una transformación que deriva en el interior de un confinamiento en el cual no sólo culmina el salón/moridero, sino también el relato de los acontecimientos. El salón de belleza se destruye y pasa a ser un espacio de ruina en una ciudad donde prima el exterminio.

Uno de los principios estructurantes de esta historia está dado en el contraste dramático entre la superficialidad que caracterizaba el pasado del salón y la circunspección presente como consecuencia directa de la enfermedad y aislamiento de sus nuevos habitantes. Ciertamente, podemos argüir que el texto pasa del gesto de simulación, innovación y flirteo sugerido

en la imagen de un salón de estética a la mueca trágica de los moribundo en el *moridero*. De esta manera *Salón de belleza* presenta – por medio de un retrato apocalíptico, impreciso y significativo – una reflexión sobre el lugar de las relaciones sociales y la vida comunitaria en un mundo lleno de alienación e incertidumbre.

NOTAS

1 En relación a lo anterior y a la falta de rasgos nacionales en su literatura, en una entrevista, Bellatin explica: “Si me preguntas por la nacionalidad a un nivel personal, te podría decir muchas cosas, pero esas cosas no tienen ninguna importancia para mi trabajo, porque lo que yo intento es que los libros hablen por sí mismos, que los textos se vuelvan autónomos, que se vuelvan textos sin autor”. La pregunta del entrevistador es: “Se te considera un escritor peruano y al mismo tiempo un escritor mexicano, ¿qué es lo que te parece más significativo de esa doble nacionalidad?”. Luego, el autor se refiere a la manera en que se intenta conceptualizar la centralidad de la nación dentro del estudio y análisis de sus obras. Así, el autor continúa explicando que: “Entonces esta posibilidad de tener dos nacionalidades, porque es cierto que tengo dos, pero al mismo tiempo ninguna, permite que la escritura aparezca como de la nada, como no sustentada en una nacionalidad que ha sido, en mi opinión, un lastre para nuestras tradiciones literarias”. En esta entrevista, Bellatin se refiere a las nociones de literatura nacional como un concepto limitante para la expresión personal de un autor. Lo que intentamos subrayar aquí es la identificación nacional doble del autor y no la crítica de una tradición literaria nacional. En: “Mario Bellatin: la escritura no tiene nacionalidad en: *Diario El Comercio*. <http://www.elcomerciope.com.pe/EdicionImpresa/Html/2007-01-28/ImEcLuces0659820.html>

2 Julio Ortega propone el concepto de *cartografía desreferencial* en su libro *El principio radical de lo nuevo*.

3 Las restricciones impuestas por el protagonista consisten en no usar medicinas ni tratamientos, no aceptar visitas; no admitir a mujeres; no permitir que los enfermos tengan crucifijos u otros objetos religiosos, y tampoco aceptar enfermos que no estén en la última fase de la enfermedad.

4 Ludmer, Josefina “Territorios del presente. En la isla urbana”. *Pensamiento de los confines* 15 (2004) pp 103-110.

5 Ludmer lo explica del siguiente modo: “Si la isla urbana en América Latina es la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar, y destruir, la literatura ya no es manifestación de identidad nacional y territorial. Se trata de una forma de territorialización que es el sitio y el escenario de otras subjetividades o identidades y de otras políticas”. (107)

6 Palaversich, Diana “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin” *Chasqui* 2003 32May 25–38.

7 Artículo incluido en *Posmodernidad en la periferia*. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Ed. Herman Herlinghaus y Mónica Walker. Berlín: Langer Verlag, 1994.

8 Este ensayo se encuentra en el siguiente enlace: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/vieira.html>

9 En *El principio radical de lo nuevo* Julio Ortega delinea los principales rasgos que sobresalen en una lectura tanto de la identidad como de las configuraciones sociales y nacionales con las que muchos artistas actuales trabajan. Así, Ortega explica que “Después de las teorías restrictivas de la integración social vía el estado dominante; de las propuestas de modernización compulsiva vía el Mercado homogenizador; del faccionalismo de una política disgregadora de las sumas culturales; de la tesis del mestizaje, que nivelan ilusamente la diferencia en un pluralismo pacificado; y después de cierto indigenismo esencialista, que soñó con un horizonte étnico autárquico; nos encontramos en un período más inclusivo y comprensivo de la experiencia nacional, en la cual las derivaciones autoritarias y antidemocráticas (como las pestes del machismo y el racismo) no cesan de operar pero donde las respuestas populares y las reelaboraciones culturales parecen desplazarse fuera de los espacios cartografiados, hacia un horizonte de concurrencias y autorrevelaciones. (31)

10 Al respecto, Giorgi explica: “Constituidos en esa “ficción normativa” donde lo que se “es” es lo que condena a “no ser”, los cuerpos de la homosexualidad han ofrecido un mecanismo retórico capaz de absorber sentidos políticos, históricos, culturales alrededor de la imaginación y los lenguajes del “fin”. (10)

11 El autor entiende esta lucha interna de la siguiente manera: “Retóricas y construcciones de la salud individual y colectiva; políticas de reproducción y de mezclas raciales; eliminación o control de cuerpos enfermos o “contaminantes” y de sus eventuales contagios; la imaginación “ecológica” en torno a las poblaciones y la vida de las naciones y su correlato negativo en lo monstruoso y contra natura, lo corrupto y lo artificial: los lenguajes de la higiene social y de la guerra interna iluminan, entonces, una zona entre el lenguaje y la vida, entre la cultura y el cuerpo”. (10)

12 Al respecto, Giorgi expone: “Desde al menos mediados del siglo XIX, y a lo largo del siglo XX, la homosexualidad ha ofrecido a la imaginación cultural una galería de cuerpos terminales: cuerpos donde se cierran relatos e historias colectivas, donde se cancelan generaciones, genealogías, linajes, donde una temporalidad dada se anula en un cuerpo ‘improductivo’”. (9)

OBRAS CITADAS

Bellatín, Mario. *Salón de belleza*. Barcelona: Tusquets, 2000

Frisancho, Jorge. “Notas sobre la histeria de Lima” *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des] orden mundial*. Editores Patricio Navia y Marc Zimmerman. México: Siglo XXI, 2004.

Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Argentina: Beatriz Viterbo editora, 2004.

Huamán, Miguel Angel. “¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la narrativa peruana última. *Lienzo* 17 (1996): 409- 428.

Lima, Paolo. “Peces enclaustrados, cuerpos putrefactos y espacios simbólicos marginales en una novela latinoamericana de fin de siglo” en: *Ciberayllú*1 de enero del 2005. <http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/PdL_Bellatin.html>

Ludmer, Josefina . “Territorios del presente. En la isla urbana” en: *Pensamiento de los confines* 15 (2004)pp. 103-104

Melgar, Francisco. “Mario Bellatín: La literatura no tiene nacionalidad” *El comercio*. <<http://www.elcomercio Peru.com.pe/ EdicionImpresa/Html/2007-01-28/ ImEcLuces0659820.html>>

Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Perú: Fondo de Cultura Económica, 1998.

--. “Literatura y futuridad” *Analítica* en: 1 de enero del 2005. <http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/PdL_Bellatin.html>

Palaversich, Diana. “Apuntes para una lectura de Mario Bellatín”. *Chasqui* 32 (2003) 25-38.

Pratt, Marie Louise. “Tres incendios y dos mujeres extraviadas: El imaginario novelístico frente al nuevo contrato social”, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburg: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 2002.

Vieira, Estela. “Writing the Present, Rewriting the Plague, José Saramago’s *Ensaio sobre a Cegueira* and Mario Bellatín’s *Salón de belleza*.” *Ciberletras*: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/vieira.html>>

EN BUSCA DE LOS ORÍGENES: *ÁRBOL DE FAMILIA* DE MARÍA ROSA LOJO. LA UTOPIÍA DE LA IDENTIDAD PERSONAL Y NACIONAL

Marcela Crespo Buiturón
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador
CONICET

*E*n todas las obras en las que se aborda la cuestión del exilio y la inmigración, la problemática identitaria surge de inmediato proyectando una serie de planteos inevitables, que tienen que ver con el desarraigo, el conflicto étnico y cultural, entre otros tantos.

El exiliado/inmigrante percibe un cambio fundamental en el carácter sensible y relacional de su espacio vital y de su lengua. Su ciudad o pueblo, así como las palabras, pierden su condición de teatralidad social cotidiana y catapultan al desterrado a un estado de aislamiento en el que se le niega el proceso de inscripción en la memoria colectiva y en la comunión de valores y formas culturales de su comunidad. El pasado y la historia en común que lo ligaban a su sociedad de origen no hallan correspondencia en la nueva que lo acoge, lo cual constituye uno de los principales síntomas que denuncian el desarraigo tanto para los exiliados/inmigrantes padres como para sus hijos, ya que la alteridad nunca es considerada una diferencia positiva, antes bien, resulta una posición desventurada ante una cultura diferente y hegemónica que los margina.

Identidades fragmentadas: María Rosa Lojo, la exiliada hija.

*No nos une el amor sino el espanto
será por eso que la quiero tanto*

Jorge Luis Borges

Entre esos dos polos, el amor y el espanto, instala María Rosa Lojo el eje temático de su última novela *Árbol de familia*. De claro corte autobiográfico, reconstruye la historia de sus antepasados maternos y paternos, enfrentados por la Guerra Civil Española. Dividida en dos partes, en dos mitades al igual que España, la novela de Lojo hace dialogar sus orígenes: el gallego, en el primer título “Terra pai” (tierra del padre) y el castellano, en el segundo, “Lengua madre”. Y en una sucesión vertiginosa de historias fragmentarias, la autora va entretejiendo los secretos ocultos que delinean su propia identidad. La historia, aunque convoca múltiples voces, abuelos inmigrantes y padres exiliados, y otras más lejanas en el tiempo, vuelve una y otra vez a la figura de la segunda generación del exilio: la de los hijos, aunque no del “hijo del exilio”, sino del “exiliado hijo”, como lo anticipara la autora en un ensayo publicado poco antes en el periódico argentino Página 12, en ocasión de la conmemoración del 70° aniversario del exilio republicano español por sus hijos americanos. En este significativo juego de palabras, como lo es todo juego lingüístico en el exilio, se inscribe el planteamiento vertebrador de la obra de María Rosa Lojo:

“Exiliados hijos”. No, meramente, “hijos de exiliados”. El exilio en primer lugar, como articulación sustantiva de la vida, como ubicación fundadora de la existencia. Una ubicación paradójica, por cierto: para estos hijos hay dos dimensiones del espacio: la real-aparente, que pisan con sus pies, y la real-esencial, que ni rozan los pies, ni ven los ojos vivos: mítico reino del Origen, fuente primordial, donde se ha hecho la materia de la sangre, donde se oculta la raíz de la memoria. Así pues, aunque muchos de nosotros seamos vástagos de socialistas agnósticos o de comunistas ateos, estuvimos –desde nuestro azaroso nacimiento en tierra extraña– condenados ab initio a la Metafísica.

El exilio prácticamente no es tratado por Lojo en su dimensión política, sino ontológica, pues lo que atraviesa toda la obra es una constante reflexión acerca de su Ser. Y concluye en su fuerte vinculación con la lengua, la cual, en el exilio, se constituye en uno de los principales factores de identificación social y cultural, como puede percibirse en la anécdota que narra la autora en ese mismo ensayo:

Muchos habrán hablado, como yo lo hice, una variante del castellano puertas adentro y otra, puertas afuera. Algunos habrán comprobado desde muy niños las escandalosas consecuencias de pronunciar en las calles de Buenos Aires la palabra “coger”, o la palabra “tirar” en la zona del Caribe, o habrán intentado ocultar a

toda costa a sus compañeros de colegio que su madre o su abuela, señoras sin duda muy respetables, sin embargo se llamaban, obscenamente, “Concha” (o, añadiendo la comicidad diminutiva a la obscenidad, “Conchita”). En el caso de la Argentina, el “vos” en la calle y el “tú” en la casa aumentaban la disociación.

Esta disociación, fomentada en gran medida por los padres que se habían exiliado por la guerra, representó para ellos una garantía de la preservación de su identidad hispánica, pero provocó en sus hijos un conflicto severo. Muchos de estos últimos, como le sucedió a Lojo, se volvieron cómplices de esta fragmentación, por evitarles un dolor añadido a la condición de exiliados de sus padres, como sigue comentando Lojo:

No pocos españoles se argentinizaron en esto voluntariamente, o se acriollaron asumiendo las modalidades idiomáticas locales de otros países, quizá para allanarles el camino de la adaptación a los hijos. No sucedió así en general con los padres del exilio, aterrados ante la idea de que los seres puramente ibéricos que habían engendrado olvidasen su inequívoco lugar de pertenencia. En lo que a mí respecta, hubiera sido imposible dirigirme a mis padres voseándolos, sin añadirles una más a su ya larga lista de pérdidas.

¿Dónde nace el hijo de exiliados? ¿Cuál es la tierra donde su familia debe echar raíces, aquella que temple el carácter y traduce los rasgos de sus rostros? ¿Cómo nominarse? O lo que resulta más lacerante: verse condenado a ser innominado. Todas estas cuestiones, que en el fondo plantean la problemática identitaria en el exilio, son las que definen esas dos partes en que Lojo divide su obra: la tierra y la lengua.

Asimismo, memoria y olvido son las dos polaridades equivalentes al amor y el espanto borgianos en la obra de Lojo. Su constante búsqueda de definición de la identidad como exiliada hija la ha llevado a reconstruir en sus obras la historia de la inmigración y el exilio españoles a la Argentina. Así, se ha convertido en una figura paradigmática para este tema.

Su experiencia vivencial como hija de exiliados está signada por una profunda escisión de nacionalidades (la española y la argentina), de espacios (la patria frente a la tierra de acogida) y de culturas. Un vivir entre dos aguas, en tierra prestada, en una cotidianeidad atravesada por la nostalgia de un país original y perdido, van ganando cada vez mayor presencia en su obra ficcional. Iniciándose con su primera novela, *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), y alcanzando una proyección literaria más elaborada en *La pasión de los nómades* (1994), la experiencia del exilio heredado se inserta en un espacio intersticial –un borde- regido por una conflictiva diagramación de identidades fragmentadas, donde los conceptos de lo propio y lo ajeno deben ser repensados. El peregrinaje de la exiliada hija parecía haber hallado su punto culminante en *Finisterre* (2005), la novela que cumple la utopía del exiliado: el regreso, pero cinco años después, la autora presenta *Árbol de familia*.

Finisterre, el Gran Corredor del Exilio

Los personajes de la primera novela retratan al exiliado como un ser atormentado por el desarraigo, la dislocación y la pérdida, y ensayan lo que luego la autora presentará con un afán más claramente autobiográfico: la historia de una familia constituida por un exiliado republicano, Juan Manuel Neira, de origen gallego (clara anticipación de Antón, el rojo en *Árbol...*); Carmen Albarracín, la madre de familia franquista; Irene, la hija que lucha por echar raíces en la nueva tierra (María Rosa, en *Árbol...*); y un hermano desdoblado en dos personajes: Miguel, el mayor, a quien el gobierno de facto argentino ha secuestrado a su mujer; y Luis, el adolescente enviado a pelear en otra guerra, la de Malvinas.

El climax de *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* recrea el mundo español y lo idealiza en el recuerdo de los padres, heredado tempranamente a sus hijos. El problema identitario surgirá dramáticamente en el pensamiento de estos últimos: “Sé muy bien que todos los espejos de la casa paterna están para mí inexorablemente rotos” (14), sentencia Miguel, el hijo mayor. Asimismo, la teórica transitoriedad de la vida en el país de acogida los convertirá metafóricamente en “hijos de los barcos”: “La casa... con un tanque de agua que recuerda deliberadamente la chimenea de un barco” (15). El mundo argentino, en contrapartida al español, se verá precario y accidental. Estos hijos constituirán una generación suspendida entre dos tiempos (el pasado evocado y un presente borroso) y dos espacios (España y Argentina), en constante espera de un regreso siempre anunciado, pero nunca concretado. *Canción perdida...* inicia así el camino del peregrino, es decir, de la exiliada hija que intentará “volver” a ese rincón de Galicia que debería esperarla con las respuestas y “reencontrarla” con el Original Perdido.

La pasión de los nómades, la segunda novela de esta tetralogía, representa un notorio avance en la problemática del exilio. La familia Neira, ya muertos los padres, seguirá conservando la casa con la chimenea en forma de barco y será el comienzo de una excursión, que tiene mucho más de incursión hacia la inmensidad de la Tierra Adentro. Estableciendo un paralelo directo entre los exiliados republicanos gallegos y los exiliados ranqueles, los personajes de esta novela darán el paso inicial para la consecución de la utopía del exiliado, no acabando de concretarla, pero abriendo una brecha muy peculiar por donde comenzar el camino de regreso: “¿Para qué soñar con volver? ¿No sabe que la *mapú* no tiene ni tendrá dueños humanos, que somos sólo habitantes, que nosotros le pertenecemos a ella, y no ella a nosotros?” (183). Esa pertenencia del hombre a la Tierra, su subordinación a un orden superior, sugiere una forma de liberarlo de la idea del desarraigo: ¿Cómo perder una tierra que nunca ha sido suya? La novela recrea el viaje que Lucio V. Mansilla, militar, diplomático, escritor argentino, realizara en 1870 hacia tierras ranqueles para mediar entre las fuerzas de poder de Buenos Aires y los indígenas pampeanos. Entre lo

histórico, lo fantástico y lo mágico, el antiguo coronel de frontera aparece en forma fantasmagórica a finales del siglo XX y efectúa un recorrido por su antigua ciudad, Buenos Aires, convertida ya en una gran urbe posmoderna. Para su sorpresa, trabará relación con un hada gallega, Rosaura dos Carballos, y con su tío Merlín, el conocido personaje de la saga artúrica. Conocerá a aquélla mientras descansa en la copa de un árbol frente a la casa de la familia Neira, donde tío y sobrina se hospedan, luego del viaje transoceánico que los convierte en nuevos y anacrónicos exponentes de la inmigración europea. Gracias a los artilugios mágicos del hada, Mansilla recupera su corporeidad humana y emprende, junto con Rosaura, Merlín y un *valet* también gallego, una nueva excursión a tierras ranqueles, en torno a un viaje que significará tanto una rememoración de tiempos pasados, como un aprendizaje de la verdadera esencia y sentido de la historia y de la identidad propia y colectiva. Todos los personajes de esta novela ven eclipsados sus proyectos en pos de la consecución de la nunca conseguida utopía del exiliado: el regreso, y ensayan formas diferentes, alternativas del mismo.

El caso de los ranqueles es peculiar. Ocupan una suerte de estadio intermedio entre el posicionamiento frente a las fuerzas de la Naturaleza que tienen los magos celtas y el dislocamiento profundo de Mansilla: Les han arrebatado vida y presencia física en la Tierra Adentro, pero sus espíritus continúan allí. Tienen incorporada, de manera ancestral, su comunión con la tierra: Nadie puede quitarles eso. Y es precisamente esa unión la que les permite “sobrevivir” al genocidio. El Coronel de Fronteras, el exiliado de la historia, que ha surgido fantasmalmente del siglo XIX para instalarse inciertamente en el XX, tarda en comprender su error: “Ya no pienso constantemente en el porvenir (...) y me conformo con el insólito, fulgurante privilegio del retorno” (45), pero emprende ese viaje iniciático hacia el Interior no sólo de su país, sino de sí mismo, un tránsito desde la mentalidad progresista de la generación del ’80, claramente europeizante, hacia la espiritualidad de la Tierra Adentro. En realidad, Mansilla es entregado por las fuerzas de la naturaleza europeas (representadas por Rosaura y Merlín) a las correspondientes americanas (bajo la mediación de los ranqueles) que, en última instancia, son dos facetas de lo mismo, como lo expresa el hada gallega:

En cambio yo, tan lejos de todo, encuentro demasiado parecidos estos cerros de piedras poderosas a los que rodeaban el hogar de mi niñez, y no veo distancia entre el muérdago y la encina de los druidas y el *voigue* o el caldén que las *machis* utilizaban como escala entre el mundo visible y los compartimentos secretos de los cielos. De alguna manera estoy en casa, en la Casa de Plata que gobierna las mareas y los mares, en la luz fresca y húmeda que es la cara oculta y fértil del sol furioso. (p. 190)

Finisterre, la tercera novela de este ciclo que podría denominarse “del retorno”, se plantea desde el título mismo como el final del recorrido. Finisterre, el final de la Tierra, la orilla española que mira al océano, opuesta y a la vez enlazada a la otra orilla, la argentina. Rosalind Kildare, una de las dos protagonistas indiscutibles del exilio en esta historia, habiendo abandonado su patria gallega, cruzado ese océano, y siendo raptada por los indios ranqueles de la Pampa Argentina, luego de muchos años vuelve a abandonar su ya segunda patria, en la que ha vuelto a nacer como *Pregunta siempre*, camino de regreso a Galicia. El terror a lo innominado se anula en este personaje a través de una doble nominación: la Rosalind gallega es también la *Pregunta siempre* ranquel, abriendo así un juego especular de identidades a ambas orillas.

Finisterre, o como se ha titulado en su versión gallega: *A fin da terra*, también trata la historia de una joven, Elizabeth Armstrong, hija de un comerciante inglés que viaja al Río de la Plata por negocios. Allí la concibe con una mujer indígena. Aunque la niña nace en tierras australes, su padre la lleva a Londres para que reciba educación europea y le niega toda información sobre sus orígenes. Lo único que Elizabeth conserva de su madre es un pequeño retrato que, por la apariencia aborígen del rostro, algo le deja entrever. En el invierno de 1874, recibe la primera de una serie de cartas, escritas por una tal Rosalind a la que no conoce, desde el Cabo de Finisterre. En ellas, poco a poco, irá instruyéndose acerca de los pormenores de ese viaje que hubiera emprendido su padre y que sería el inicio de su historia.

Rosalind vuelve a Finisterre con las palabras de un *machi* ranquel aún latiendo en su conciencia: “¿No sale el sol y cae la lluvia para todos, aun para los malvados?... Ancha es esta tierra, nuestra madre y madre tuya. Para ti son sus dones. Cuando todos se mudan, ella queda, y su paciencia tampoco tiene fin”. (182) Esta enseñanza de los habitantes de la Tierra Adentro la harán comprender que “... soy Rosa, la hija de María Josefa y del Irlandés, y soy *Pregunta Siempre*, la que volvió de la llanura como quien vuelve de la muerte” (181).

Esta doble nominación, que se corresponde con un doble cruce del Océano y con una doble identidad, es la estrategia que construye Rosalind, medio *bruxa galega*, medio *machi* ranquel, para anular el efecto de olvido que tanto temen los exiliados:

Aquí llegó Decio Junio Bruto después de haber obligado a sus hombres a cruzar el río Limia, al que creyeron el Río del Olvido. Si lo cruzaban, le dijeron, perderían la memoria de su nombre, de su patria, de quiénes eran y quiénes habían sido, de lo que deseaban y lo que temían. Serían como parias vagabundos o niños viejos, sin oportunidad de renacer (180)

Como en una suerte de mitología, María Rosa Lojo emprenderá su propio viaje iniciático. Transitará del desarraigo más absoluto de *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, pasando por ardorosas elucubraciones sobre la relación

entre la historia, la memoria y la identidad en *La pasión de los nómades*, para concluir ensayando el camino de regreso del exilio en *Finisterre*.

La sala de espera hacia *Árbol de familia*, será su *Mínima autobiografía de una exiliada hija*, pequeño ensayo autobiográfico que preanuncia la *aparición* de la novela, en el que realiza una especie de declaración de principios y derechos de la exiliada hija:

No renuncié a ninguna de mis tierras, a ninguna de mis historias. Tengo una doble identidad, así como una doble ciudadanía. La escisión, la ambivalencia, iniciales, se han convertido en intrincada riqueza. Puedo mirar a España desde la Argentina y a la Argentina desde España. (95-96)

En este universo ficcional creado por Lojo aparece *Árbol de familia*. El epígrafe que abre la novela anticipa un núcleo significativo importante: "... por la familia que hicimos en América". El plural inclusivo del verbo posiciona a la autora en un espacio bastante diferente del que venía ocupando con sus otras novelas. En *Canción perdida*... se inscribía transfigurada en la imagen de Irene, la hija del exiliado republicano. En ella, la hija busca echar raíces en suelo argentino, para lo que se casa y forma una familia que se radicará Tierra Adentro. En principio, una propuesta solidaria con la del epígrafe citado, pero con una notable diferencia: A Irene la mueve un afán de superación del exilio heredado por sus padres. Su casamiento argentino y su viaje al interior tienen resabios de huida. En *La pasión*... todos los personajes se vuelcan en pos de una incursión a la Pampa, como forma metafórica de viaje iniciático hacia la propia interioridad, buscando las claves que los liberen de la permanente lucha entre el pasado añorado y el presente incierto en la comunión de los mismos, es decir, la anulación de esa dicotomía. Finalmente, en *Finisterre*, la apuesta consiste en recuperar la memoria de los orígenes y conciliar los mismos con el destino en el destierro, aceptando la mezcla, el sincretismo de dos razas, dos tierras, dos tiempos en uno armónico que permita descansar al exiliado.

Pero como se verá desde el epígrafe mismo, la posición de Lojo en esta cuarta instancia es la de protagonista, no la de heredera. Si bien reconoce su dislocación inicial y su larga lucha para superarla, ahora es ella, como miembro activo de una familia de inmigrantes y exiliados, la que se inscribe en la historia como forjadora de una nueva stirpe, sin dejar de reconocer los lazos que la unen a la antigua, proponiéndola como una suerte de continuación de la misma.

Este notorio protagonismo, que parece esconderse al comienzo de las dos partes, pero que resurge hacia el final de cada una, se ve sin duda reafirmado en un nuevo juego lingüístico, otro en la eterna cadencia del discurso del exilio. El segundo epígrafe que Lojo elige para su novela pertenece a una copla popular colombiana:

Soy gajo de árbol caído
 Que no sé dónde cayó
 ¿Dónde estarán mis raíces?
 ¿De qué árbol soy rama yo?

Las respuestas a estas preguntas surgen casi de inmediato en el comienzo de cada uno de los párrafos con los que se abre la novela, en una rotunda reafirmación de la identidad y el origen perdidos que parece denunciar la copla:

Soy la bisnieta de la hechizada...
 Soy la nieta de Ramón...
 Soy la nieta de Rosa...
 Soy la sobrina de Rafaeliño...
 Soy la hija remota de aquellos...
 Soy la hija inmediata de Antón...
 ... soy la bisnieta de doña Adela...
 Soy la nieta de su hijo el pintor...
 Soy la sobrina de Adolfo...
 Soy la hija de Ana... (11-12)

Lo significativo de la propuesta es la articulación de las preguntas y las respuestas a través de ese “soy” anafórico, el cual remite indiscutiblemente al enfoque ontológico del exilio y la consecuente problemática identitaria, que pretende sostener en todo momento la autora. Casi como una letanía, o como una oración, María Rosa, la exiliada hija, restituye el árbol de familia y espanta el conjuro del Olvido y de la Pérdida:

Vengo de ésas, de éstos, como quien viene de tantos lugares que ha perdido la memoria de ellos y sólo lleva en el cuerpo la huella oculta de olores, sabores y sonidos y el eco, aún ardiente, de historias imprecisas. Esas historias quemadas a medias, en un raptó de vergüenza, como si fuesen papeles inconfesables, esas historias son como el tesoro perdido en un mar pirata y voy buscándolas sin brújula, con un mapa incompleto y ambicioso. (13)

El cuerpo, continente de la memoria ancestral borrada, garante mismo de su restitución, es el punto inicial para emprender el peregrinaje que permita completar el mapa de recorridos del exilio.

Para no atentar contra la brevedad de este ensayo, sólo se abordarán algunos aspectos de la primera parte de la novela, “Terra Pai”, ya que condensa en sus páginas toda la problemática planteada sobre el exilio, la cuestión identitaria y reafirma la propuesta ontológica de raíces particulares con proyecciones universales.

El poema de Rosalía de Castro que abre el árbol genealógico paterno, perteneciente a su poemario *Cantares galegos*, propicia la relación que intenta desarrollar Lojo:

Adiós, adiós, que me vou,
herbiñas do camposanto,
donde meu pai se enterrou,
herbiñas que biquei tanto,
terriña que vos criou.

El padre, quien configura el anclaje de sus raíces particulares, descansa eternamente en la tierra (“donde meu pai se enterrou”), es decir, en la que se crían las raíces universales (“terriña que nos criou”) de todos los seres humanos, más allá de su raza o procedencia.

Complementando esta imagen aparece inmediatamente en el relato de la historia de su bisabuela Doña Maruxa, el mar como vía de unión –no de distanciamiento- entre las dos orillas de sus dos tierras, la gallega y la argentina:

Doña Maruxa se iba con él algunas tardes, a ver el mar... mientras la nai tejía visillos de crochet, el hijo que siempre era niño lanzaba piedras que ganaban carreras a las viejas dornas.

Alguna de esas piedras se transformó en cormorán, aligerada por su largo vuelo, y migró hacia el futuro con su historia en el pico, hasta dar con el espejo inverso de las rocas marinas, en los acantilados de este sur del mundo. (31-32)

Dos tierras, dos mares, ¿dos historias? Sin duda, a lo que apuesta Lojo es a la restitución de una unidad que aparentemente se ha perdido: No son dos tierras, ya que la Tierra es una y alberga todas las raíces universales, ni son dos mares, sino uno que se extiende entre ambas orillas. Y, por consiguiente, no son dos historias, sino la misma, ya que la alteridad aquí no tiene ningún soporte cualitativo. Los fundadores gallegos de la estirpe se entendían erróneamente como una identidad cerrada, subrayando su diferencia inicial respecto de su segundo posicionamiento, el de la familia en Argentina. Pero en ese origen se hallaba ya la potencia de repetición, la legibilidad de sí mismo a distancia de sí.

Con varios antecedentes de inmigración a la Argentina en su familia, Antón, el rojo, el padre de María Rosa, los conduce en la época de la desesperanza de la Guerra Civil, a una ciudad periférica –otro borde- al oeste de Buenos Aires: Castelar, donde el árbol de la familia, el castaño, trasplantado, no termina nunca prosperar, como su dueño, porque ambos llevan grabado en el alma el protocolo del exiliado (una estancia breve, accidental, en esa tierra, que no es la suya), una ambición (el regreso) y no se conforman con lo que el azar les depara. Por ello su padre no puede regresar, porque va a contracorriente: mientras todos los españoles quieren olvidar, él sólo vive del recuerdo.

Pero las dos experiencias, tanto la de la inmigración como la del exilio, comparten un sentimiento: el de pérdida, no sólo de un lado de la mar océano, sino también desde el otro. Así, Doña Maruxa, su bisabuela, llora a mares:

Era el primer hijo que se le casaba, con ser el menor, y se casaba fuera, y así –temió– ocurriría con todos los otros. Sus nietos irían creciendo lejos, chatos y descoloridos, en el papel sepia de las fotografías. (42)

No ver a los descendientes de la inmigración halla su forma especular en no volver a ver a los ancestros en el exilio. Perder el sentido de continuidad, de permanencia, es uno de los legados más desgarradores de ambas experiencias:

La boda se hizo y los padres sólo vieron de ella un retrato donde Ramón y Rosa posan, de pie, para toda la familia que había quedado varada en el islote gallego, siempre a punto de desprenderse de la ingrata España, del otro lado de la Mar Océana. (43)

Sin embargo, la paradoja se instala sin cesar en la historia. Muchos inmigrantes, así como los exiliados, sólo piensan en volver a esa tierra ingrata que los ha expulsado con su miseria o con su intolerancia. Allí se instala, entonces, la problemática del regreso –efímera para algunos, determinante para otros– que, como no podía ser de otra manera, se expresa mediante una nueva dicotomía que los desgarrar: las dos orillas en disputa, el atraso frente al progreso; las raíces versus las posesiones. El monólogo interior de Rosa, abuela de la escritora, lo denuncia:

La gran ciudad, con alumbrado, cañerías, grifos mágicos por donde fluía el agua, cafés, grandes tiendas y hasta cinematógrafo, le parecía a veces un mundo de fabulosa felicidad recorrido en sueños y ahora ahogado por la lluvia fina y constante que en los inviernos de Barbanza roía la médula de todas las cosas hasta disolverlas. Sin embargo, cuando aún vivían en Buenos Aires, el solo recuerdo de esa misma lluvia le arrancaba lágrimas y tenía que encerrarse, mordiendo un pañuelo para tapar los sollozos, si pensaba que acaso nunca más volvería a sorprenderla el mar, casi doméstico, en un recodo cualquiera del camino. (46-47)

Es un eterno vaivén entre el asecho permanente de la memoria y el temor al olvido, como lo expresa claramente Luis Ventoso, el padre de la misma Rosa que ha quedado varado en la orilla española:

-¿Y por qué no te marchas? Eres hombre hábil, encontrarías un buen trabajo.
- El pasaje es caro y el sacrificio mucho. ¿Y de qué seguirían viviendo mis hijos y mi mujer si yo me voy? Mal que mal, aquí me arreglo y todos me conocen.
-Más te conocerían si llegases a América.
-¿Qué dices? Si con el pasaporte te compras el olvido. (51)

El justo medio en este vaivén se concreta en la naturaleza ambigua de Rosa, en quien confluyen sentidos que parecen oponerse, pero que conviven en el seno de la mujer-flor:

Rosa Ventoso Mariño, nacida en el Son, se creía hecha, como cualquier rosa, para permanecer en la tierra donde había nacido, y a eso volvió. Sin embargo, como todos los Mariños, que de ellas descienden, tenía tatuada en el esternón una Sirena que le arrancaba suspiros cuando las dornas se desgajaban de la ría, o más aún, cuando imaginaba los barcos de gran alzada saliendo de Vigo, rumbo a los cuatro puntos cardinales. (63)

Volver a la tierra natal o partir hacia otros destinos. Como toda mujer, y más como toda rosa, ella es un ser dual. En ella se plantea como mayor fuerza el mencionado poder sugestivo de la nominación en el destierro. Su nombre de flor proyecta sentidos con múltiples repercusiones:

Rosa parece un nombre simple, natural como una flor. Y sin embargo, pocos seres existen más complicados que las flores, secretas y llenas de vueltas como escaleras de caracol. Cuando se les van quitando los pétalos, uno por uno, en el centro impalpable sólo queda el vacío. Porque el ser de las rosas no radica en el núcleo escondido, sino en la alianza de las delicadas envolturas. (63)

Esta flor sin centro es una metáfora viva de esta mujer descentrada, desgarrada por opuestas fuerzas que la jalonan hacia destinos en principio contradictorios. Esos pétalos concéntricos, que tienden a fundirse en un núcleo, tal vez sugieren esa forma múltiple y facetada del mundo, esa convergencia de cualidades en apariencia disímiles que componen la naturaleza misma del hijo del exilio que debe buscar su Ser, no en ese núcleo escondido o perdido, sino en la alianza de sus cualidades varias, en la armoniosa envoltura de sus múltiples legados.

Sin embargo, el problema todavía no resuelto para concretar esta ambiciosa empresa de hacer converger lo múltiple en lo uno, lo diverso en una unidad armónica de opuestos, es el afecto, que resiste todos los subterfugios de la mente:

Después de todo, también era pobre en Buenos Aires, comparada con otros y era, además, una desconocida, sin ningún espejo entrañable que reflejase su cara. Aunque en el mundo había tantos seres múltiples y diversos, el cariño, como una barca terca, anclaba sólo en algunos. (64)

El personaje de Rosa es importante en la obra, como forma complementaria de la propia exiliada hija, María Rosa, que lleva significativamente el mismo nombre de flor. Y es importante porque anticipa una naturaleza y una vivencia escindida en dos generaciones: la de los padres y la de los hijos, que estará presente en toda la obra ficcional de Lojo.

Ya en un artículo publicado por autora en ocasión del 50º aniversario del Hogar Gallego para Ancianos, la escritora confesaba:

Durante muchos años yo también me creí parte extraviada del país al que evocaban estas imágenes [se refiere a los recuerdos de sus padres]: un fragmento más en el rompecabezas a reconstruir. Le dediqué libros propios y largas horas de memorias fantásticas. Ahora no sabría qué decir: este país austral, la Argentina, no es mi patria (la tierra de los patres) aunque sea el lugar de mi nacimiento físico asentado en un documento de identidad.[...]

Es la tierra, también, donde han nacido mis hijos, que tienen tanto de sangre alemana como de sangre española: perfectos europeos, se diría, que sin embargo definen, por obra de nuestra paradoja nacional, a un argentino típico. (60)

Este estar “atrapada en el trasmallo de dos generaciones” (64) que plantea la Rosa de *Árbol de familia* es, de alguna manera, el nuevo conflicto añadido de los hijos de exiliados que nacen y forman una nueva familia en la tierra de acogida. Desean el regreso a la patria por sus padres, pero se encuentran anclados en la nueva tierra por sus hijos. La forma líquida del afecto, la sangre, tira hacia lados opuestos: Es necesario inventarse una estrategia para sobrevivir a este martirio.

Esto es, en gran medida, lo que ha estado buscando Lojo a lo largo de cada página escrita, de cada historia inventada, de cada personaje que repite hasta el infinito el espacio del Deseo. Porque son sus personajes, tal vez, el único espejo no roto en el que puede mirarse.

Es entonces el momento de volver a la memoria y el olvido, la dicotomía más temida en el exilio. Algunas veces, Rosa, la de los dos apellidos marinos, acercaba a su oído una caracola escondida bajo su almohada “para escuchar el viento, que era su lengua padre” (65) y:

Arrullada por ese canto se dormía despacio, pensando que era una hoja de castaño, verde y lanceolada, y que el viento se la estaba llevando lejos, a lugares ignotos, donde se perdía la memoria. Era triste, patético, quedarse sin memoria incluso de sí mismos, como les ocurría a menudo a los ancianos. Sin embargo, acaso era también una forma oscura de la piedad de Dios, que los descargaba con ello del peso ya intolerable de sus vidas, para que jugaran a escribirlas de nuevo, sobre un papel vacío. (65)

Detrás de estas palabras de Rosa se esconde quizás el cansancio de María Rosa por su constante peregrinaje en busca de respuestas a su conflictiva identidad. El regreso de esta temática a su obra, habiendo ya concluido en *Finisterre*, que se perfilaba como la consecución de la utopía del regreso -volver para los hijos era aceptar su naturaleza dual, sus dos tierras, sus dos historias, en un viaje en reverso del de sus padres, que anulaba la dicotomía y que se entendía como un asumir Ser dos en uno- lo sugiere.

Ese mismo viento que arrulla a Rosa, que adormece los recuerdos y da descanso al corazón fatigado, reaparece en su historia. Luego de la muerte de Ramón, su marido, quien la hubiera enamorado con la música de su acordeón y su gaita, Rosa:

... dejó de llorar todos los días, vendió el acordeón [porque de ellos] no brotaron la leche y la miel, sólo el viento que no daba nada, sino desazón y pasiones, que golpeaba todas las puertas y desataba todos los nudos.

¿Pero había otra cosa en la vida que desazón y pasiones? ¿Era la vida otra cosa que un querer irse, y lamentarse luego de no haberse quedado, y volver a partir y añorar nuevamente lo que se dejaba atrás? ¿No era el tiempo un viento errátil y a veces furioso que arrastraba a su paso aun a aquellos que habían decidido estarse empecinadamente quietos? (69-70)

El planteo es complejo, como las Rosas que lo suscriben, pues proyecta una dimensión ontológica que trasciende la experiencia del exilio económico o político. Aquí, de lo que se habla, es del ser humano en general, pero del español en particular, y de su esencia ventosa.

El viento de los marinos es una ilusión de viaje y de riqueza, una promesa que no siempre termina cumpliéndose. Es un viento engañoso, que no da nada por sí mismo. Galicia, el país de los marinos y de los vientos, con todo su esplendor, tampoco da nada a sus habitantes.

Rosa construye entonces, para María Rosa, un intersticio, un borde:

... donde no hubiera tiempo ni viento, antes de que todo lo irremediable se hubiese consumado... entre el mar y la tierra, en una franja de oro donde cabía la ilusión de permanecer para siempre en el territorio del viaje y de la espera, en la inminencia de la partida y del encuentro con el destino, antes de que esa eternidad resplandeciente se empeñase en la sucesión... (70)

Un espacio imaginario desde donde resistir la eterna batalla de sentimientos opuestos, legada por los padres que no hacen más que trasladar la profunda escisión de un pueblo condenado a interminables enfrentamientos: feligreses versus anticlericales, republicanos versus franquistas..., siendo la primera de esas luchas, la que la memoria emprende contra el olvido.

Pero ¿es posible resistir los embates de la Tierra Natal, desde ese borde? ¿Puede un simple intersticio, una brecha insignificante, enfrentar el poder rector de la Patria? Un atisbo de ese poder se perfila en el apartado “El tesoro del tío cura de Cespón”:

No eran joyas, ni ropas ni muebles ni cheques ni casas en ciudades distantes. Eran tierras. La tierra sagrada, la inmediata al lugar donde se ha nacido y donde se piensa morir, que no puede compararse a ninguna otra tierra en el vasto mundo. Para aquellos que se quedaban obstinadamente, contra toda sensatez, diez acres junto a la casa natal valían más que cien o mil hectáreas en las pampas argentinas o en los llanos de Venezuela. (92)

Este es el comienzo. Partir de un sentimiento tal convierte en una odisea identitaria cualquier situación de extrañamiento. Y es en este caldo de cultivo donde harán su aparición la guerra y el exilio.

La guerra civil española provocó, entre otras cosas, un cambio de identidad en la gente: “Antón, mi padre, no había sido siempre, claro, Antón, el rojo...” (97). Y esto tiene una incidencia directa en la memoria. Los recuerdos se vuelven anárquicos y construyen una nueva lógica donde las imágenes de pobreza son bloqueadas en la mente del exiliado. El espacio negativo de la memoria lo ocupan, desde el mismo momento en que son desterrados, los recuerdos de la guerra, provocando la consecuente idealización del pasado:

Antón, empero, no recordaba haber sido desdichado. Por el contrario, eran esos días los que ocupaban en su memoria el espacio de una felicidad inimitable...

... Antón se obstinaba en situar en ese pasado remoto y pobre el centro de su existencia y el irrecuperable lugar de la perfección. Aquellas cosas añoradas estaban embellecidas por una distancia imposible de acortar: la del exilio. Se habían vuelto intocables, a la vez ofrecidas y selladas tras el cristal más puro del deseo. Tardé en entenderlo: mi padre había traído con él su Paraíso Perdido. (99)

De allí que la escisión con los compatriotas que quedaran en España fuera aún mayor: el pasado, la herencia social y cultural de un grupo, había dejado de ser el mismo para cada uno.

Así, volver para el exiliado, es recuperar ese Original perdido:

... una aldea de infancia sumida entre montañas, iba a convertirse, años más tarde, en el Centro del Universo, manantial, siempre renovado, de una vida tan antigua que se extraviaba en la noche de los tiempos... Ningún elemento del legado materno... pudo competir –al menos para mí- con la belleza secreta de ese mundo arcaico y por lo tanto inmortal y seguramente mágico, porque en él había quedado presa el alma de mi padre. (100)

Esta fuerza irrefrenable de la herencia paterna es la que catapulta al hijo a su propio exilio, inútil e injustificado, que no persigue ningún fin –al menos, el paterno, pretendía cambiar un estado de cosas- ni lo legitima ningún documento. El exiliado hijo queda entonces suspendido en un mundo de copias que añoran un original perdido, “con el espíritu del ‘campamento’ y no de la permanencia” (102). Así se sentirá María Rosa:

Para quien nace en el exilio, el lugar de su nacimiento tiene a menudo la dudosa calidad de las copias platónicas, es un mundo “de segundo grado”, en tono menor, a punto de desvanecerse, deslucido e insuficiente. De la historia y la geografía argentina, hasta entonces, sólo me habían hablado los libros de escuela, incapaces de alcanzar el esplendor de la memoria viva y el peso candente del extrañamiento. (102)

El alma vegetal de su padre, la que por su misma naturaleza impone las raíces de la identidad de su hija, se cifra en la figura de ese castaño gallego que intenta plantar en Buenos Aires y que no prospera. La anécdota aparece

en su primera novela y luego es recogida en varios de los artículos que Lojo escribiera sobre su exilio heredado. En *Árbol de familia* cierra la historia de Antón, el rojo, como no podía ser de otra manera y recuerda las claves de esa conflictiva herencia:

Cuando mi padre había muerto pude, por fin, volver a la tierra que yo aún no conocía, y donde él no llegó a retornar nunca. A mi regreso, el castaño empezó a morir, irremediable y violento. En un mes se había secado de la copa a las raíces. Comprendí que simplemente daba por cumplida su misión terrena, que siempre había estado allí sólo para encarnar la fuerza del deseo, la poderosa pulsión de la nostalgia, el primer mandamiento que se le impone al hijo del exilio. (103)

En la conciencia de ese hijo, el retorno paterno se concreta en el suyo propio. Como se le heredara el sentimiento de desarraigo, también debería heredársele la utopía del regreso, confiando que esta última resolvería el primero en ambos casos, el de los padres y el de los hijos. Justicia poética. Pero su padre:

Había muerto en Buenos Aires y a pie. No hubo buque mercante ni dorna vikinga que llevase sus cenizas a Finisterre, el único lugar por donde las ánimas de los gallegos pueden entrar al Paraíso o al Infierno. (112)

La reaparición de la problemática del exilio heredado en *Árbol de familia*, sin embargo, hace sospechar que esa justicia sea suficiente. “El corredor” anteúltimo apartado de la “Terra Pai” sugiere lo contrario. En este corredor, una especie de jardín de los senderos que se bifurcan, se da paso al otro río inmóvil, el de Barbanza, el pueblo natal de su padre:

Allí volvía a ser el que fue y que ya no era. Recuperaba su verdadero ser, intocado por el desengaño, la guerra, el trabajo, la enfermedad y la muerte... Allí era inmortal, y tenía diez años o ninguno o tenía la edad de la montaña... (133)

El corredor que conduce al verdadero Ser, al Original de esas copias deslucidas, al Paraíso Perdido de la conciencia exiliada de su padre, se le hace patente a su hija, aunque siempre estuviera latente en cada recuerdo heredado, en cada imagen rescatada del fondo de la memoria paterna:

Tiempo después de su muerte, encontré el corredor. Ignoro si lo heredé o se abrió solo, único camino de retorno para mí, donde no había transitado nadie, ni siquiera él... Únicamente lo he visto desde la costa, o desde el aire, en los movimientos complementarios de llegar y de partir, desde el Cabo-De-Ninguna-Parte, flotando en la boya de las alturas, donde, como en la pampa, todas las direcciones son iguales, y en cualquier momento el viajero puede despeñarse hacia la deriva... (133)

Ese Cabo-De-Ninguna-Parte, nombre oculto del Cabo del Fin del Mundo (Finisterre), es el corredor, ese espacio imaginario que Rosa ha creado para ella, ese borde de resistencia que sólo puede vislumbrarse desde esos movimientos antagónicos del llegar y del partir, movimientos en definitiva, paliativos de la deriva, que dependen de la violencia del mismo viento al que aluden ambas mujeres con nombre de flor:

... la voz del viento los usa como si fuesen flautas para que canten la mejor canción antes del olvido.

Desde que volví al lugar en donde nunca había estado, obediente al reclamo de un castaño mal plantado sobre la pampa, el viento ha seguido soplando y destruyendo... (135)

Por ello, es de sospechar que ese borde donde resiste el hijo del exilio, a pesar del afán que ha animado a la autora por darle un aspecto positivo, debela aquí su otra –tal vez verdadera- naturaleza:

Quién le dice al tío Benito que no podemos volver porque de aquí no partimos. Quién le dice que pagamos y pagaremos, sin embargo, la deuda de quienes nos precedieron.

-Nunca podré volver del todo –susurro- pero tengo el corredor.

-¿Qué corredor, qué dices? –insiste, acercando el oído, creyendo que se engaña.

-Es como un pasillo –balbuceo- para ir y venir, donde se está y no se está.

-Mala cosa, los pasillos. No hay más que corrientes de aire, y frío... Dónde vas a poner allí una buena cama para dormir cuando te canses.

-En ningún lugar –susurro-. No hay descanso. (138)

Definitivamente, se compendian aquí todos los tópicos: el sinsentido del regreso de los hijos del exilio; el estar y no estar en ninguna parte; la violenta fuerza de un viento que lo castiga sin remedio; el frío por la carencia del hogar propio; el eterno deambular de los fantasmas que nunca hallan refugio para descansar. No es, desde luego, una visión muy positiva la que plantea aquí Lojo. Menos, si se agregan a las citadas, las últimas palabras del apartado:

Volveré yéndome. Me partiré volviéndome. Como Jano, el dios de dos caras, el de las puertas y las llaves, el de los comienzos y los finales, el que tiembla entre el presente y el porvenir. (139)

Así, María Rosa Lojo imprime un nuevo giro en su obra ficcional que plantea problemáticas de identidad personal y nacional, pues inscribe un desgarrado cuestionamiento a la eficacia de ese refugio que era el borde de resistencia del hijo del exilio, concluyendo en esta última novela que sólo a las almas de los padres muertos se les abren las puertas cerradas del Paraíso, de ese Original Perdido, mientras que sus hijos quedan condenados a un corredor, una suerte de Purgatorio, el lugar en el que imperan el viaje y la espera, el

constante vaivén entre partidas y arribos inciertos, el único espacio posible para el exiliado hijo.

NOTAS

- 1 He estudiado exhaustivamente esta problemática en mi tesis doctoral, la cual puede consultarse en el Portal “Biblioteca del Exilio” de la Biblioteca Virtual Cervantes.
- 2 Población indígena de la Pampa argentina.
- 3 Tierra, en lengua ranquel.
- 4 Médico, en lengua ranquel.
- 5 Bruja gallega, en la lengua gallega.
- 6 El primero conocido por ella es el Río de la Plata, cuyas aguas parecen inmóviles, lo cual le ha agenciado el epíteto.

OBRAS CITADAS

- Lojo, María Rosa. *Árbol de familia*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- . *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1987.
- . “España (Argentina) en el corazón: Los hijos de la Posguerra”. Revista del Hogar Gallego para Ancianos, 50° Aniversario 1943-1993. Buenos Aires: Centro Gallego, 1993.
- . *Finisterre*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- . *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Atlántida, 1994.
- . “Los hijos del amor y del espanto”. Página/ 12. 24 de enero de 2010. Web. 11 de marzo de 2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5876-2010-01-24.html>
- . “Mínima autobiografía de una exiliada hija”. *L'exili literari republicà*. Tarragona: URV, 2006: 87-96.

JUEGOS METATEATRALES Y VANGUARDIA PICTÓRICA EN UMBRAL DE JUAN EMAR¹

Malva Marina Vásquez
Universidad Católica de Valparaíso, Chile

1. Introducción

Convertirse en el difusor entusiasta en Chile de los nuevos paradigmas artísticos vanguardistas del Viejo Continente – a través de sus *Notas de Arte* - fue una de las razones que hicieron de Juan Emar un actor no validado dentro del campo cultural de su época. Sus primeros intentos por transformarse en un vocero no sólo de las vanguardias artísticas europeas sino también de la resignificación de éstas hecha por artistas plásticos nacionales, se realizaron en su crítica de arte del Diario *La Nación* (1923-1925). Dentro de estos intentos se destaca el impulso que dio al Grupo Montparnasse, formado por pintores chilenos cuyo vínculo era el haber viajado juntos a París con el fin de nutrirse de las nuevas formas de hacer arte.² Lo que se propone Emar con sus *Notas de Arte* es dar a entender que la vanguardia nacional no practica una mera repetición de modelos foráneos como lo testimonia en su escrito sobre el citado grupo: “De una total inutilidad habría sido un viaje por el Viejo Mundo, un estudio a los museos, una confrontación con el arte vivo en marcha y una larga estadía en Montparnasse, si todo ello hubiese traído como resultado el abandono de una fórmula, de un modo, para adoptar otro más en boga. Habría sido cambiar de ropaje quedando en la misma prisión.” (53). Más tarde, en 1935, Emar lleva a cabo la publicación de sus novelas *Miltín 1934*, *Ayer* y *Un año*, las cuales pasaron casi desapercibidas por la crítica literaria nacional.³ Recién en los años '80, después de cerca de cuatro décadas, empieza la revalorización de su obra por parte de la crítica chilena.⁴

Nuestro interés en este escrito consiste en demostrar que Emar resignifica en forma magistral las vanguardias artísticas dentro del sistema cerrado de su

novela *Umbral*, al margen del campo cultural de la crítica chilena de aquellos tiempos. Este campo cultural será ficcionalizado en la pieza dramática híbrida *Blenda y Feldeespato* - objeto de nuestro estudio - la cual realiza una praxis artístico-literaria vanguardista que incluye un posicionamiento crítico frente a los debates artístico-culturales de su tiempo. De allí que esta obra se destaque por su carácter metafictional, estrategia que posibilita, como veremos más adelante, resignificar las propuestas vanguardistas - tanto pictóricas como teatrales - en el espacio literario de *Umbral*. Al respecto, es interesante traer a colación, la necesaria resolución emariana de con-fundir “el espíritu literario” con el “espíritu pictórico” tanto en su diario vivir como en su narrativa, lo que tendrá uno de sus momentos climáticos en esta novela-drama.⁵

Así en *Blenda y Feldeespato* - perteneciente al apartado *Noche 3* del *Primer Pilar* de *Umbral*, El Globo de Cristal - Emar se vale de la estrategia de la hibridez al construir una *Novela-Drama*. Híbrido genérico que le permitirá concretar una práctica vanguardista que entiende el arte como *Obra Total*.⁶ Dicho concepto de obra de arte total fue acuñado por Richard Wagner, quien con él se refería a una obra que reuniera tanto música como artes visuales y teatro, siendo éste último, el teatro, el que dada su naturaleza polisémica aglutina todas estas artes. Veremos cómo Emar agregará a esta noción de arte total una serie de comentarios y reflexiones referidas al quehacer artístico, oscilando éstas, entre lo metateatral y lo metanarrativo.

2. Juegos Metateatrales en el Coliseo del fundo de Curihue en Umbral

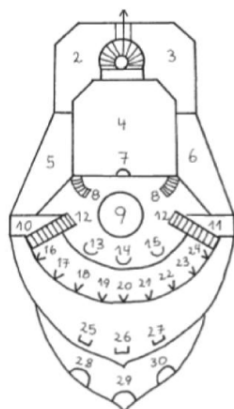
Al interior de la diégesis de la novela⁷ *Umbral*, en la parte titulada *Noche 3*, los invitados al fundo de Curihue asisten al Coliseo del mismo a ver la representación teatral del drama *Blenda y Feldeespato*, instancia que el Capitán Angol programó como forma de agasajar a sus amigos. En este teatro acaecen una serie de sucesos que contravienen la estructuración del mismo como espacio arquitectónico. Como se ha sostenido: “El teatro es espacio.” (Ubersfeld, *La Escuela* 61), ya que en él, la separación física entre espacio escénico y lugar destinado al público es clave para su andamiaje. Aclaración preliminar necesaria a fin de dar cuenta de las diversas rupturas que se vislumbrarán en *BYF*⁸ en pro de una poética metateatral que buscará vivificar la escena por medio de la ruptura de sus convenciones. El apartado *Noche 3* debido a su carácter híbrido de novela-drama, presenta la existencia de dos niveles ontológicos diferentes. Por una parte, en tanto novela presenta la diégesis, en donde los invitados al teatro de Curihue presencian el drama como representación teatral. Por otra, está nuestro nivel como lectores empíricos de este apartado.

Tal demarcación no resulta menor ya que, a nivel diegético, los personajes de *Umbral* *sí que presencian* una nueva forma de concebir la práctica teatral, siendo ésta la que aglutina, mediante el diversificado uso de estrategias

metateatrales, los diferentes aportes de diversas vanguardias pictóricas. Nosotros, como lectores empíricos, sólo asistimos a la narración novela-drama que el biógrafo Borneo hace al respecto en su doble condición de narrador-personaje. De modo que la figura de Borneo- en tanto presunto transcriptor del drama que va presenciando en el teatro de Curihue - sirve de dispositivo de bisagra entre los dos niveles del circuito de la comunicación literaria: el de los personajes-espectadores que ven el drama *BYF* y el de nosotros, los lectores que accedemos a lo que ocurre en el teatro de Curihue por medio de la novela. En tanto personaje, Borneo nos narrará su percepción como participante de esta experimental y novedosa puesta en escena. Y en su rol de narrador-biógrafo, se transformará en el traductor *in situ* del espectáculo teatral, en forma simultánea a cómo éste va desarrollándose ante sus ojos. Es esta poética cubista del simultaneísmo, lo que desde ya aproxima a Emar a lo que Golding dirá para graficar el aporte del cubismo, respecto del cuadro de Picasso las Señoritas de Avignon: “Aquí es como si Picasso hubiera girado 180° alrededor de su modelo y hubiera sintetizado sus impresiones en una sola imagen. La ruptura con la perspectiva tradicional habría de traer como resultado... [una] visión “simultánea”: la fusión de diversas vistas de una figura u objeto en una imagen única.”(Stangos 48)

Se torna relevante así enfatizar el hecho de que lo que efectúa Borneo a nivel de la diégesis es una transcripción simultánea de la representación teatral a texto dramático. De modo que su texto es producto del camino inverso al usual, esto es, de la lógica antecedente-consecuente. Esta última, ve en la obra dramática el germen escrito de la posterior actualización de su “virtualidad teatral”. Por el contrario, el texto de Borneo se genera a partir de su experiencia como parte integral del público que asiste a la representación teatral. De ahí que el narrador-biógrafo Borneo para favorecer al lector empírico del drama la visualización del teatro curihueño, dibuja el croquis del mismo antes de que empiece la función:

LEYENDA



- | | |
|--|-------------------------------|
| 1. Escalera de access al Teatro. | 16. Teodoro Yumbel. |
| 2. Camarines de Actores. | 17. Lorenzo Angol. |
| 3. Camarines de Actrices. | 18. Onofre Borneo. |
| 4. Escenario. | 19. Baldomero Longquimay. |
| 5. Ambigü Alcohólico. | 20. Mister Sidney Silchester. |
| 6. Ambigü Naturista. | 21. Capitán Angol. |
| 7. Concha del Apuntador. | 22. Desiderio Longotoma. |
| 8. Escaleritas a Platea baja. | 23. Valdepinos. |
| 9. Orquesta subterránea. | 24. Rosendo Paine. |
| 10. Lavabo para caballeros. | 25. Mister Mycroft Holmes. |
| 11. Lavabo para damas. | 26. Mister Herald F. Heard. |
| 12. Escaleritas a ambas Plateas altas. | 27. Mister Sherlock Holmes. |
| 13. Isidra Curepto. | 28. Pajaritos. |
| 14. Jacqueline. | 29. Abejas. |
| 15. Nora de Bizerta y Ofqui. | 30. Mariposas. |

Los juegos metateatrales proliferan en el croquis del coliseo curihueño. En primer lugar, llama aquí la atención el hecho de que la escalera de caracol por la cual llegan los personajes al coliseo, conduzca al *escenario*, y no a algún otro lugar destinado en forma exclusiva a la llegada del público.⁹ Esto podría interpretarse, desde ya, como una transgresión de la dualidad en que se basa la estructura espacial teatral: la que separa, estrictamente, al espacio escénico; el “espacio de la ilusión” de la sala de los espectadores, pues los espectadores son enfrentados de golpe al espacio que pertenece a los actores. Y, a la inversa, tenemos que los actores que se hallan en el último hemicírculo - números 28, 29 y 30 de los cuatro diamagrados¹⁰, tendrán que llegar al espacio escénico, atravesando el espacio reservado a los espectadores.¹¹ Retomando la diégesis, Borneo en su función de escriba nos narra lo que sucede en el teatro una vez ya sentados en las butacas los invitados al teatro del fundo del Capitán Angol: “Sobre el prosenio aparecimos –de pie e inmóviles- nosotros los 15 espectadores de las plateas; o mejor dicho, aparecieron nuestros dobles. Segundo golpe de batintín: nuestros 15 dobles dieron la vuelta y contemplaron el telón de fondo.” (Emar, *Umbral* 604). Ocurre aquí, que bajo el motivo del teatro dentro del teatro, los espectadores se ven a sí mismos duplicados sobre el escenario realizando la misma acción de veedores en el momento previo a que comience el espectáculo, lo cual desestabiliza su percepción. Esta percepción teatral que promueve el motivo del teatro dentro del teatro debido al funcionamiento del fenómeno de la denegación¹² le reenvía al sujeto público un espejo de su propio rol de veedores en la comunicación teatral. Interesantísimo resulta este juego especular por cuanto el desdoblamiento permite que Borneo y sus amigos estén viendo (re)presentado lo que son en ese momento. Se ven *sobre el prosenio* como *espectadores* que miran el telón de fondo del teatro.

El chino Fa, artífice de este drama devela así la verdad de la acción que en ese mismo instante está ocurriendo con los espectadores del drama.¹³ Además, se muestra al teatro en su dimensión de ilusión óptica, de *trompe l'oeil*, ya que Borneo y sus amigos, antes de que empiece el drama, verán a través de unos lentes un decorado virtual móvil. Este decorado, a la manera de un film proyectado sobre el escenario, retrocede desde una ambientación de 1927 (la de la actualidad de Borneo y sus amigos) hasta los tiempos del emperador Adriano, en donde se contextualiza el drama *BYF*. Es decir, tanto la concepción unitaria de sujeto - transgredida por medio de los dobles de los espectadores - como la de cronotopo estable, ha sido aquí sometida a la diáspora de la discontinuidad¹⁴, lo que desconcierta a los espectadores: “El decorado se detuvo. Apareció el Chino Fa, saludó y se alejó. La orquesta rompió con una marcha vibrante. Al son de sus acordes nuestros 15 dobles se retiraron. Todos nos sentimos reconfortados y seguros, bien sostenidos por estos dos elementos: decorado fijo y orquesta.” (Emar, *Umbral* 604)

2.1. Decorado Boomerang y Vanguardia Pictórica

En el siguiente apartado exploraremos cómo se integra la crítica artística a la diégesis gracias a la ficcionalización de personajes que encarnan diferentes posturas críticas. Estos, a la vez que van presenciando la representación teatral en el teatro del fundo de Curihue van realizando sus comentarios críticos. La ficcionalización de estos personajes que forman parte del público, no sólo cumple la función de problematizar la construcción escenográfica de *BYF*, sino que también permite integrar a *Umbral* los debates artísticos del campo cultural chileno de la época. En forma específica, esta polémica se da entre las propuestas de artistas nacionales vanguardistas y la crítica de arte oficial, siendo ésta última, lo que Emar caracterizaba como academicismo. Como decíamos con anterioridad, la integración de la crítica de arte es un elemento sine qua non en el intento de creación de una obra de arte total. A continuación, veremos cómo se integra el debate entre vanguardismo y academicismo en esta novela-drama, a partir del *Prólogo* al drama *BYF*. Este, lejos de funcionar como una acotación escénica inicial, es un prólogo-actuado en el que se discuten aspectos referidos al aparataje escenográfico. Dicho prólogo-actuado es protagonizado por *El Pintor* – encarnado por el personaje Rubén de Loa- y *Mequetrefe*, encarnado por Viterbo Papudo, quien es el propio autor del prólogo.¹⁵

Como sabemos, generalmente, la puesta en escena teatral se vale del discurso acotacional para realizar la construcción de la escenografía. En la siguiente acotación-actuada, sin embargo, tanto el Pintor como Mequetrefe aparecen ahora, en el doble rol de actores/escenógrafos al interior mismo de la pieza *BYF*, lo que nos reenvía al uso de estrategias metateatrales.¹⁶ Así es como, en la siguiente cita se aprecia claramente la simbiosis entre lenguaje acotacional (la primera oración) con narración diegética (oración segunda):

La escena representa la Chozza de los desdichados amantes. Feldespato se halla... tirado sobre algo entre silla y baúl... Apenas hemos echado una ojeada sobre esta escena, cuando el Pintor (Rubén de Loa) y el Mequetrefe (Viterbo Papudo) se lanzan al medio y cogiendo con cuidado a Feldespato lo llevan a un rincón. Luego se ponen a la obra con una rapidez asombrosa, vertiginosa... El caso es que en menos que canta un gallo, **ambos amigos transforman el interior** de la Chozza sacando todos los muebles, adornos y demás y reemplazándolos por otros nuevos, cierto es que menos numerosos y, sea dicho de paso, mucho más sencillos. Cuanto a su estilo solo puedo decir que carecen totalmente de él. (Emar, *Umbral* 668)

En este sentido, en *BYF*, el prólogo-actuado cumple la función metateatral de problematizar la construcción del decorado. A través del diálogo, los personajes reflexionan sobre cuál es el modelo que resulta idóneo en relación a los requerimientos de esta puesta en escena. El Pintor, - quien encarna a la tendencia vanguardista - pregunta a Mequetrefe – quien encarna al arte oficial;

el que busca el ideal de la perfección mimética - qué le parece su decorado, a lo que éste último contesta:

MEQUETREFE - Pues vea usted, su obra me desconcierta... edificios, plazas, plazoletas, monumentos, árboles, y personas y personajes como canes y corceles están bien, bien, son armoniosos, curiosos, sabrosos y luminosos. Pero... ¿cómo explicarme?; encuentro que, junto con ser lo que son, no son justamente lo que son. Los edificios, plazas, plazoletas, monumentos y árboles no son verdaderos árboles ni monumentos ni plazoletas ni plazas ni edificios; ... ¿Me entiende usted?

PINTOR - Usted desearía entonces más exactitud, más cercanía a la realidad real. ¿No es así?

MEQUETREFE - Así es.

PINTOR - Caballero, para satisfacer su deseo me habría visto obligado a no decorar. Habría tenido que colocar allí cosas y seres reales. Por ejemplo: un verdadero edificio, un verdadero perro y demás.

MEQUETREFE - ¿Por qué no? ¡Hubiese sido la perfección! (Emar, *Umbral* 605)

El proyecto decorativo del Pintor es rechazado por Mequetrefe por no ser fiel a la realidad misma. Para superar esta insuficiencia El Pintor, en forma irónica, le deja entender que para satisfacer este deseo de perfección mimética de Mequetrefe tendría que haber renunciado a su oficio de decorador y haber recurrido al emplazamiento físico de objetos y seres reales sobre el escenario. El absurdo es evidenciado cuando Mequetrefe contesta que en efecto ésa sería la solución ideal. Lo que delata el ideal de la mimesis artística como afán espurio. Luego, El Pintor – vocero de la propuesta vanguardista de Emar - argumenta que ello no resultaría del todo satisfactorio y que Mister Mycrof alegaría que los arquetipos necesarios al quehacer artístico jamás se corresponden con objetos reales: “Encontrará que los representantes por nosotros escogidos no muestran la perfección, el arquetipo ideal que una colosal obra como esta del chino Fa bien merece... Aquel hombre... no sería, para sus ojos preñados de biológicas ciencias, el hombre en sí; aquella mujer no sería la mujer esencia.” (Emar, *Umbral* 606). El Pintor agrega que Mister Mycrof diría: “Ya que imitan, al menos que imiten bien. Si para los espectadores hay permanentemente ante sus ojos un llamado hacia la falsedad, este llamado irá filtrándose en sus conciencias y, al final, les inculcará la idea de que la obra entera –con sus lados teatral, literario y artístico- es falsa” (Emar, *Umbral* 606). En este sentido, tanto los objetos reales como sus (re)presentaciones, adolecerían de un elemento clave, desde la perspectiva platónica del arte que encarna Mister Mycrof: del *eidos* (idea-esencia).

Retomando el diálogo entre Mequetrefe y el Pintor, la solución que da el primero para superar el problema de la mimesis es el uso metafictivo de carteles que nombren los objetos. Opción que es rechazada por el Pintor, ya que dice que esto se prestaría para que Mister Mycrof critique la falta de buenos pintores en el país.¹⁷ El Pintor propone superar el entendimiento del arte desde la perspectiva mimética platónica de servidumbre con respecto a lo

real, a lo ya existente, por medio de la propuesta de un decorado boomerang. Propuesta novedosa, ya que como demostraremos, esta permitirá enmarcar la práctica artística en otra definición de mimesis, esta vez, aristotélica –mimesis entendida como póiesis - de la que comenta Cappelletti lo siguiente:

Tal imitación no se refiere sólo a la figura exterior sino sobretudo a su forma interior [...] a su esencia y su naturaleza. [...] No se trata ya de mera imitación de cosas sensibles, las cuales son siempre singulares, sino de realidades inteligibles que son universales. [...] La palabra imitación no puede considerarse ya [...] como sinónimo de copia o reproducción servil porque, como dice Hardy, los dos términos, ποίεσις y μιμείσθαι, lejos de excluirse, se complementan y resumen su actividad creadora. (Cappelletti XII)

La anterior reflexión apunta al hecho de que tanto el concepto de mimesis platónica como el uso de “objetos originales”, se centran en el carácter aprehensible de éstos y, por ende, en el aspecto que los diferencia a unos de otros, entendiéndose al arte como un producto cerrado, cosificado. Pero, para la vanguardia pictórica, desde el expresionismo de Kandinsky, lo importante será acceder a *la(s) esencias(s)*, entendiendo, con ello, el no antagonismo entre objetos concretos y abstracciones: “Carece de importancia que el artista recurra a formas concretas o abstractas, pues son interiormente equivalentes.” (Henry, 2008: 154) De este modo, la actividad abstractiva se acusa como un modo de búsqueda, como un puente de dicha(s) esencia(s), como es el caso del cubismo, en donde, si bien prima la geometrización de los objetos, la tridimensionalidad de lo real se cercena a causa de la bidimensionalidad del soporte pictórico la tridimensionalidad de lo real.¹⁸ Por ello es que la mimesis platónica, en su carácter de (re)presentación, inhibe el aprehender la verdadera “materialidad incorpórea” del arte. De ahí que el vanguardismo pictórico prefiera zafarse de la infructífera tríada realidad/apariencia/copia, difuminando los contornos – las formas - que delimitan los objetos, lo que permite la autonomía del arte frente a la concepción mimética que lo signa en tanto mero reflejo apariencial de la realidad extensional.

En este sentido, lo que comparten Kandinsky, Picasso y Emar es su entendimiento artístico del concepto de esencia como similar al de totalidad¹⁹, ya que, según la vanguardia pictórica, en las dos dimensiones del lienzo puede albergarse el multiperspectivismo. Emar reconvierte estos aportes, propios de lo pictórico, al ámbito de las letras, entendiendo el concepto de esencia no desde una perspectiva inmutable, *sino que como una constante búsqueda y ulterior construcción de las relaciones entre* los distintos objetos. De allí, entonces, la necesidad de difuminar los contornos de los objetos, primando el sentido del establecimiento de relaciones como “un punto de apoyo para el pensar total” (ctd en Lizama 140), tal y como se aprecia a continuación, lo que se vinculará a las innovaciones del decorado boomerang, como veremos más adelante:

La desatención, incubada en la pereza, fija los ojos en cada objeto aisladamente, lo mira como único en el universo, sin relaciones, sin prolongaciones, sin compromisos... Y al quitar la vista de un objeto, se le abandona para siempre... Otro objeto aparece entonces y vuelven a llenarse los ojos –y la mente- con él y nada más. Es el mundo... de la separatividad. Junto a él –mas precisando un fuerte esfuerzo mental- el mundo de la unidad, perceptible para nosotros únicamente por las relaciones, las prolongaciones, los “compromisos” de los objetos; cuando cada objeto, borrando un tanto su identidad propia y delimitada, pasa a ser solo un punto de apoyo para nuestro pensar total, un signo simbólico antes que una realidad sola en el espacio. (ctd en Lizama 140)

Al hablarse aquí del arte como un *signo simbólico* se subraya la constante convertibilidad²⁰ a la que es susceptible de ser sometido el objeto que formará parte de la escenografía. Ergo, el ser del arte se halla en su don de mediación, en palabras de Gadamer, quien aduce a su respecto: “[El arte] ya no admite ninguna comparación con la realidad, como si esa fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de ese género –y con ello también... el problema de si lo que ocurre en ella es real o no- porque desde ella está hablando una realidad superior.”²¹ (Gadamer 156) Es por esto que el Pintor ha decidido afiliarse - a fin de superar las limitaciones tanto de la mimesis como del uso de objetos reales - a una concepción del hacer artístico como aprehensión de esencias²², al modo como lo entendía el mismo Emar en relación a sus impresiones referidas al cubismo pictórico: “Concebir un objeto es querer conocerlo en su esencia, representarlo en el espíritu, es decir... lo más puramente posible, al estado de signo y totalmente despojado de todos los detalles inútiles como son los aspectos, accidentes demasiado múltiples y cambiantes... El artista no situará un objeto en un sitio determinado, sino en el espacio que es infinito”. (Emar, *Escritos* 33)

De este modo, la propuesta del pintor se resume en un decorado boomerang, el cual, conformado por tubos inhalantes y exhalantes permitirá la retroalimentación directa entre lo que ocurre en el espacio escénico y los espectadores. El concepto de tubo hay que entenderlo aquí, no en su sentido literal, sino dentro de la poética emariana que define la praxis artística como un estallido²³; por tanto, como ruptura de toda forma continente. De ahí que los semas significativos del término tubo tengan que ver con su condición de dispositivo de movimiento y dispersión de flujos, tanto materiales como anímicos.²⁴

Esta concepción artística del decorado boomerang habría que entenderla dentro de una estética de la negatividad, ya que lo que promueven dichos tubos es una pura y total dispersión infinita, aniquilando todo lo fijo y estático. Deleuze, en relación al tema, señala que “ningún arte es figurativo” (Costa Lima 310), lo que de acuerdo al parecer de Costa Lima significa que “lo figurativo supone la fijación de un relativo reposo, en el que las significaciones

se estabilizan y la captación de fuerzas da lugar al reconocimiento” (311). En este sentido, la poética metateatral de *BYF* promovida por la hibridación novela-drama, se construye en forma simultánea a su discusión-reflexión por parte de El Pintor²⁵ y Mequetrefe. Ergo, lo cristalizado de todo arte figurativo es aquí anulado a raíz del dinamismo propio de toda puesta en escena. El carácter dialógico, en este caso, de la construcción escénica de *BYF*, mediante la conversación entre el Pintor y Mequetrefe, hace de ésta un devenir *in situ*, desde la perspectiva de los espectadores del drama; los invitados al teatro de Curihue por el Capitán Angol.

2.2. Escenografía vanguardista: multiperspectivismo, expresionismo

El carácter vanguardista de esta nueva propuesta teatral del decorado boomerang viene explicitada en el *Prólogo*, puesto que en él se habla de “dos tipos de innovación” llevados a cabo por este dispositivo escenográfico:

Un decorado que vaya, que vaya lejos, lejos; un decorado que, después de haber ido, vuelva, vuelva a su punto de partida. Mejor dicho: un decorado que copa al espectador, lo saque, lo lleve, lo encumbre; un decorado que lo traiga luego a su butaca, lo traiga, sí, mas pletórico de vuelos y encumbramientos. Un decorado que lo hunda en la obra representada; un decorado trampolín que lo lance desde la obra a su obra personal de su personal idiosincrasia; un decorado que, después de haber así templado al espectador en su propio ser recóndito, vuelva a clavarlo en la obra teatral. Así, caballero mío, obtenemos la perfecta colaboración, el perfecto sincronismo entre aquel que ve y aquel que hace ver.²⁶ (Emar, *Umbral* 607)

De acuerdo a la cita, habría que entender que estos movimientos fluídicos²⁷ promovidos por los tubos inhalantes y exhalantes se dan en forma simultánea a su percepción/interacción por parte de los espectadores en tanto signos teatrales²⁸. Lo que aquí se busca, en definitiva, es vivificar la experiencia teatral de los espectadores: ¿Y de qué mejor modo que difuminando los anquilosados límites entre arte y vida, o si se quiere —y en un paralelismo— entre el espacio escénico y aquel destinado al público? Al hablarse de un decorado que lance al espectador “desde la obra a su obra personal de su personal idiosincrasia” (Emar, *Umbral* 607) vemos que los tubos no sólo participan en la conformación de la representación, - en la articulación de los signos teatrales sobre el proscenio- sino que también en la experiencia y el sentir de los espectadores. Ejemplo de ello, es cuando, por virtud del Guardián de los Muertos, al interior del coliseo crecen, como por arte de magia, cientos y cientos de cactus típicos de la región, mostrándose la importancia de la inclusión del color local al drama: “Frente a nuestras butacas y a las butacas de las damas y de los ingleses, y por todas partes de la galería, y a lo largo de las escaleritas ambas plateas, y alrededor

del hueco de la orquesta, y hasta el proscenio mismo, habían crecido los cactus curihueños, cubiertas sus enormes hojas tiesas de un vaho de telas color gris perla... En realidad estábamos en el campo, en pleno campo”. (Emar, *Umbral* 666)

Ahorabien, retomando las características centrales del decorado boomerang, tenemos que la primera innovación dice relación con el cambio de la ley de la perspectiva, lo que supone la pérdida de los objetos y líneas entendidos como cuerpos con contornos inequívocos: “Fijemos... nuestra atención en la perspectiva: todos los tamaños, a medida que se alejan de nuestra vista, disminuyen, y que todas las líneas se aproximan entre ellas. Pues bien: en mi decorado ocurre lo contrario: algunos objetos se agrandan, otros conservan sus dimensiones de primer plano; las líneas no se aproximan al ir alejándose, las líneas parecen querer zafarse unas de otras.” (Emar, *Umbral* 608). La segunda innovación se materializa en la utilización de tubos inhalantes y exhalantes, los que conforman el mecanismo central del *Decorado Boomerang*.

Intentaremos demostrar, entonces, que ambas innovaciones –propuestas por el Decorado Boomerang - derivan de aportes de la vanguardia pictórica, de la cual Emar es un avezado difusor y practicante. A continuación exploraremos la resignificación que Emar realiza, en *Umbral*, de los aportes artísticos de Cézanne, Kandinsky y Braque. Con respecto al primero, es de destacar la descomposición y/o multiplicación de la perspectiva, la cual revela “mil planos hasta entonces insospechados, mil graduaciones quebradas, mil acentuaciones y volúmenes, cuyo estudio e interpretación fue llevando a un marcado afán de síntesis y nitidez en contraposición al afán del detalle diferencial” (Emar, *Escritos* 3). El Pintor encarnado por Rubén de Loa emprende esta búsqueda cezanniana del horizonte que huye y la manifiesta en el *Prólogo* en relación al decorado boomerang:

Objetos y líneas, digamos formas en general, van adquiriendo, junto con ir penetrando en los reinos de las lejanías, (...) marcada semejanza con lo que podríamos llamar “tubos inhalantes”. [...] allí al fondo, mi decorado entero es una inhalación formidable. ¿Qué inhala? Señor mío, inhala la imaginación y el ansia de vivir de quien o quienes lo contemplan. Entonces las mentes de cuantos espectadores ve usted allí en la sala, parten, vuelan y recorren sus mundos soñados, mundos anhelados, la mayoría de la veces retorciéndose en la pura subconsciencia. [...] hago de los asistentes el espectador ideal. Porque no queda adherido como piedra a su butaca, porque se utiliza y planea sobre todas las posibilidades posibles de su posible ser. [...] Nunca en su vida se ha encontrado usted frente a semejantes bambolinas. Ellas son el contrapunto del decorado. Se ensanchan en las cercanías y adquieren formas, francas formas de lo que podríamos llamar “tubos exhalantes”. [...] Todo aquello que fue inhalado por decorados, [...] es exhalado por telares y bambalinas y vuelto a su debido sitio, es decir, a la mente de los espectadores- voladores, primero; a la escena y a la obra teatral, después. (Emar, *Umbral* 608)

Semejante decorado trampolín pone de relieve una estética de la recepción, ya que de la noción de espectadores distraídos, se pasa a la de sujetos que participan y ficcionalizan sobre todas “las posibilidades posibles de su posible ser”. Ello, porque los tubos inhalantes y exhalantes del decorado boomerang son los que permiten que el espectáculo teatral se refracte en las propias vidas de los espectadores y actúe como dispositivo de resonancia y repercusión imaginativa en el propio sentir de los presentes, haciendo con ello “gentes ricas de vida interior” (Emar, *Umbral* 608). Es sobre este entendimiento del arte como un puente hacia la espiritualidad, que podría verse en las teorías de Kandinsky un antecedente de este novedoso constructo escenográfico. Es este quien se define -como se dice en el *Prólogo* Rubén de Loa- como un verdadero pintor, el cual “es capaz de pintarlo todo” (Kandinsky 59). Señala al respecto Kandinsky, en *De lo Espiritual en el Arte*: “Lo sensorial es el puente, es decir, la relación física entre lo inmaterial [la emoción del artista] y lo material, que resulta en la producción de la obra de arte.²⁹ ... [y por otra parte] entre lo material [el artista y su obra] y lo inmaterial [la emoción en el alma del espectador]”³⁰ (12). Tenemos así, la fuerte retroalimentación; implicación sensorial e imaginativa del espectador con respecto al decorado boomerang.

Otra estrategia metateatral en *BYF* consiste en la construcción del llamado Tercer Personaje, el cual ficcionaliza el rol del dispositivo mediador artístico. Es él quien encarna a la perfección la idea de la autosuficiencia del arte defendida por Gadamer: “Mediación total significa que lo que media se cancela a sí mismo como mediador... La obra accede a su representación a través de ella y en ella” (165). Como vemos, este personaje carece de un nombre propio, además de aparecer desenmarcado del desarrollo de la historia representada; la desventura de los amantes Blenda y Feldespato. Sin embargo, no podemos señalar que aparezca descontextualizado totalmente, ya que cumple al igual que el decorado boomerang, la función de bisagra entre espacios que, hasta entonces, parecían categóricamente separados. Señala de sí mismo este enigmático personaje: “Soy el lazo de unión. Soy la corriente vivificadora que pone en marcha. Vosotros –obra y público- sois los muertos prontos a vivir... Sin mí, tu obra, autor, sólo habría sido mero remedo que se diluiría en el vacío y jamás habría logrado permanentemente ser. Conmigo os conectáis. Y el vivir entonces ES” (Emar, *Umbral* 633). De allí que el teatro tome ribetes, en este caso, de ceremonial: el público y la obra, los dos, al ser en esta vorágine de los fluidos constituyen al Tercer Personaje: “Lo que llamáis voluntad es el doble reflejo mío en lo que inerte antes ya no es inerte. Porque, en resumen, yo sin ser ni el público ni el drama, yo soy los dos a la vez. O, si queréis, los dos, al ser, no pueden dejar de hacerme a mí”. (Emar, *Umbral* 632)

Esta cualidad del *ser*, en efecto, enraizada en una primacía del sentir, se condice con los postulados del expresionismo³¹ acerca de una puesta en escena acorde con sus propuestas de vanguardia: “a través de un procedimiento introspectivo, la escenografía expresionista... ofrece una interpretación

sugestiva del ambiente: la realidad se descompone, se deforma, se exaspera en pro de una profunda sugestión... crea(ndo) un atmósfera en donde la realidad es concebida como una obsesión onírica y donde al equilibrio objetivo en un mundo armónicamente articulado, se sustituye una visión subjetiva... deformante y desequilibrada.” (Manzini 187).

Es más, lo que aquí fue catalogado de onírico por su asociación libre, puede también entenderse como abstracto, en el sentido expresionista del término: “Kandinsky llegó al descubrimiento de la abstracción, [...] de la vida invisible que se extiende por todas partes bajo la envoltura de las cosas y las sostiene en el ser.” (Henri, 2008:158) Un ejemplo patente de mostrar lo abstracto, la vida invisible, se encuentra en el episodio en que Feldespato sufre una hipertrofia de su masa encefálica, la que deja al descubierto los fluidos como afecciones del sentir, lo cual sólo se explica como una muestra ejemplar del funcionamiento del decorado boomerang:

La cabeza de Feldespato empieza, lentamente, a hacerse transparente. Y nosotros podemos ver cuánto va sucediendo en su interior. Un murmullo crece de pronto entre los asistentes. Fijo mi atención en aquel descomunal cerebro traslúcido y veo que dentro gira velozmente un disco brillante. Luego veo... una especie de emanación, una especie de fluido sutil y vibrante que, después de caracolear por la cabeza toda y sumergirse hacia órganos que no nos es dado percibir -el corazón, sin duda- vuelve para golpear en la lengua y de ella escapar por entre los labios en forma de: ¡Blenda, ven! (Emar, *Umbral* 649-650)

Ya en sus *Notas de Arte*, Emar había glosado, en relación al pintor Ingres, el desmarque de su arte respecto de las proporciones, las que, a su juicio, limitarían los alcances de los objetos. Esto podría considerarse como un antecedente del expresionismo, en el cual es clave la práctica de deformación y/o distorsión de los objetos con fines de redescubrir en ellos nuevos significados:

Desdeñó la anatomía por ser ciencia demasiado exacta. Y contra las agrupaciones convencionales de David, traza formas más audaces y más libres. Este amor por el objeto mismo, como un hecho plástico por sí solo, trae dos consecuencias: primera, el desdén a toda regla que reduzca la importancia del objeto para englobarlo dentro de un total rigurosamente premeditado; segunda, la deformación intencionada, la acentuación expresiva, por encima de un concepto preexistente que limita el alcance de dicho objeto. (Emar, *Escritos* 29)

Mas los aportes de los que se nutre la propuesta escenográfica en *BYF* no solo se agotan en el ya citado expresionismo, sino que también hallan su correlato en el cubismo, en especial, en los aportes de Braque y su obsesión por los temas relativos al espacio:

Edificios, rocas y árboles aparecen apilados unos sobre otros, en lugar de ordenarlos unos detrás de otros, y por lo general, llegan hasta la parte más alta

del lienzo, con lo que la mirada se queda sin la posibilidad de escape hacia un espacio ilimitado, situado más allá. Se ha anulado deliberadamente la profundidad atmosférica y tonal, y los objetos supuestamente situados más lejos del espectador poseen la misma valoración que los que están en primer término... Los contornos de las formas presentan discontinuidades a intervalos, con lo que el espacio entre ellas y alrededor de ellas parece que fluyera hacia el espectador... Rechazar la perspectiva tradicional, de un punto de vista único, era... esencial para la materialización de las sensaciones espaciales. (ctd en Stangos 50)

En el caso particular de *Umbral*, vemos que Emar se nutre de las vanguardias pictóricas y las reconvierte al interior de su obra, al aplicarlas a una puesta en escena a la que asisten sus personajes. De ahí que esta propuesta del decorado boomerang pueda saltar las barreras propias de las dos dimensiones del lienzo³² hacia la tridimensionalidad del espacio escénico, lo cual trae ventajas insospechadas para el despliegue magistral de las poéticas vanguardistas pictóricas. Tal y como sucede en la representación teatral de *BYF* cuando se produce el hecho insólito del desplazamiento físico, espacial, del Cuadro Segundo del espacio escénico hacia la parte posterior de la sala de los espectadores, lo cual va a permitir la con-fusión de espacios y de espectadores con actores:

La pared del Cuadro Segundo... está pues, detrás de nosotros todos... y, a pesar de que se halla en el escenario, la sentimos con la espina dorsal apenas nos echamos aunque sea ligeramente hacia atrás... Delante de ella... cae un amplio cortinaje. El espacio entre éste y aquella es tan exiguo que sus pliegues... los podemos tocar sin necesidad de alargar totalmente el brazo. En este...acurrucadas, agazapadas... rumian inmóviles las dos suegras... Sus alientos... sus rayos visuales se cruzan con los nuestros; sus vestimentas se enredan con las nuestras. (Emar, *Umbral* 639)

Como vemos, la pared del Cuadro Segundo con los actores – las suegras de Blenda y Fedelspató - se desplaza a las afueras del espacio escénico; aparece de forma súbita detrás del público, ocupando la parte de atrás de las butacas. Este desplazamiento del espacio escénico se corresponde totalmente con el *modus operandi* del decorado boomerang, lo que hace que el espectador conviva, con todos sus sentidos, y desde un simultaneísmo de perspectivas, en aquello que se está representando. Ejemplos como éste nos permiten corroborar que el decorado boomerang no sólo reúne aspectos de la obra total –crítica y contracrítica de sí misma- sino que, y ligándolo con el concepto de novela-drama, vemos que esta hibridez permite hacer de *BYF* una plataforma que da continuidad a la labor realizada por nuestro escritor en sus *Notas de Arte*. Mas esta vez, como *Notas de Arte* engarzadas - conformantes y, a la vez, críticas - de su propia obra. De allí que podamos entender que sus reflexiones sobre la vanguardia artística, que antes eran comentarios sobre las obras de otros, están ahora integradas al cuerpo orgánico de *Umbral* entendida ésta, como decíamos en tanto *Obra Total*. Esta obra reconvierte aspectos de la vanguardia pictórica

- al resignificar los aportes plásticos concebidos para obras de dos dimensiones a tres - con su estrategia de hibridez genérica – una novela-drama, lo cual permite articular una propuesta metateatral que vehicula en forma magistral las propuestas de la vanguardia pictórica.

A diferencia de la concepción clásica de la obra artística, que entiende a esta última como sistema cerrado (mimético), cuyo cometido es “organizar canónicamente realidades existentes.” (Burguer 9), se le opone, en la vanguardia, el cometido “de provocar la emergencia de realidades implícitas” (Burguer 9). Podemos concluir que en el apartado *Noche 3* de *Umbral*, Juan Emar logra llevar a cabo su propuesta de resignificación de ciertas tendencias artísticas vanguardistas dentro de una concepción del quehacer artístico entendido como la creación de una obra total. Su estrategia ha sido construir una novela-drama que acoge aportes de la vanguardia pictórica y metateatral, vehiculando así una concepción del arte como estallido. Arte tránsfuga, que no se deja encasillar ni en una definición unívoca ni en una propuesta vanguardista determinada ni en un género específico. A nivel escenográfico es el decorado boomerang quien cumple una función mediadora, logrando “el perfecto sincronismo entre el que ve y el que hace ver.” (Emar, *Umbral* 607), lo que se liga, a su vez, con la concepción del arte como Obra Total. Decidoras son las palabras de Peter Brook en relación a la necesaria apertura – rasgo primero de toda Obra Total - a la que debe aspirar toda representación teatral: “Lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de «abierto». Ésta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando en que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras ésta se desarrolla”. (Brook 99-100)

NOTAS

1 Este artículo es parte del Proyecto Fondecyt N° 1101043 “Quiebres epistémicos y estética de lo fantástico” del cual la autora es investigadora responsable. Coinvestigadores: Andrés Bobenrieth y Pablo Oyarzún. Constanza Vargas es ayudante del Proyecto.

2 Es importante destacar que el Grupo Montparnasse - formado por Manuel Ortiz, Julio Ortiz, Henriette Petit, José Perotí, entre otros – compartía el anhelo de la libertad en la búsqueda de impulsos de creación. Por ello, no se agrupaban como el resto de las escuelas del país en torno a una preceptiva común. Es esto lo que llevará, años después, a una disolución natural del grupo.

3 Señala Patricio Lizama en su Introducción a los *Escritos sobre Arte* que Cesar Miró fue uno de los pocos que dedicaron algunas líneas a Emar, en su artículo “Miltín, antinovela y sátira social.” Ver Nota al Pie N° 32 que hace Lizama en su Introducción. (Emar, 1996a:19)

4 Creemos que en tal revalorización de Emar en las letras nacionales, cumplió un papel fundamental el siguiente comentario de Neruda: “Emar es el antecesor de todos.” Opinión que se puede homologar al rol que Borges le asigna a Macedonio Fernández. La poética de Emar tiene varios puntos en común con la de Macedonio

5 “Hay que dedicarle todo el tiempo a la pintura y, cuando no se pinta, pensar en ella. ¡Es difícilísimo organizarse una vida de trabajo! ...Esto es lo que yo trato de hacer: pintura y literatura, literatura y pintura, algunas lecturas y ¡¡pensar en ti!!”. Cecilia Rubio (Carta del 15 de julio de 1957:151)

6 Macedonio Fernández es el primero en postular este concepto en su *Museo de la Novela de la Eterna*. Kandinsky se identifica con este concepto, al preconizar lo siguiente: “Cada arte, al profundizarse, se reafirma en sí y se separa. Pero cuando se lo compara con las demás artes, la identidad de sus tendencias profundas lo retorna a la unidad. [...] De esa unión nacerá un día el arte que podemos desde ahora, presentir, el verdadero arte monumental.” (Kandinsky, 1989:42).

7 Previamente, a *BYF* en el *Globo de Cristal* tenemos el drama *Pacto*, del cual Onofre Borneo se acusa como su autor. Esta obra también tiene como motivo el interés del chino Fa de agasajar a los invitados al fundo de Curihue, lo que se reitera en otro drama posterior a *BYF*, *El Drama de Fideicomiso*.

8 De aquí en adelante nos referimos al drama *Blenda* y *Fedelspato* con las siglas *BYF*.

9 Para abordar la estructura y función de los espacios en el teatro, véase: (Ortega y Gasset, 1966-1973).

10 Recordemos que Emar realiza la siguiente salvedad: “Los cuatro hemisferios que muestra el plano –el de las damas, el nuestro, el de Mr. Heard y los hermanos Holmes, y el de los bichos- se hallaban, como es lógico, en gradas ascendentes.” (Emar, 1996:602)

11 De acuerdo al croquis del teatro, pajaritos, abejas y mariposas cumplirán, más adelante, en el drama *BYF* una función actorial, por cuanto atravesarán el espacio del público, para participar en la batalla campal que se sostiene tras las fuerzas de la Fe y del olvido, en el minuto en que Fedelspato se abstrae para rezar por la vuelta de su amada *Blenda*.

12 En la percepción teatral se da el fenómeno de la denegación, ya que: “En el espacio escénico se construye una zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro”; es decir, como espacio de la ilusión: “lo que se nos muestra en el lugar escénico es un real-concreto, unos objetos y unas personas cuya existencia concreta nadie pone en duda. Ahora bien, aunque se trate de seres con existencia propia, atrapados en las redes de lo real, hay que advertir que estos seres se encuentran al mismo tiempo negados, marcados por el signo menos” (Ubersfeld, 1989: 33)

13 El extrañamiento de la presencia de los dobles es concebido en *Umbral* como un dispositivo que abre el cuestionamiento sobre la actitud pasiva del rol del espectador en el teatro, lo que anticipa la ulterior participación directa de los personajes diegéticos - Borneo y sus amigos - en la obra representada.

14 El concepto de discontinuidad se opone al de la temporalidad lineal, basada en un cronotopo estable. Para Foucault, la historia debiera concebirse como un conjunto de series temporales superpuestas y discontinuas, es decir, en donde priman conceptos como “mutación, corte, ruptura y transformación.” Para más detalles, ver Foucault, Michel (2006): *La Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI.

15 En relación al tema de la autoría del Prólogo, vemos que el chino Fa delega esta tarea a otro personaje, quien, además, es actor del mismo. Esta autoría compartida nos remite a la necesaria comunidad que existe en el trabajo de representación teatral, lo que evidencia la dimensión social del teatro. Esto nos lleva a decir, con Brecht, que “no puede separarse el autor dramático, creador único de su texto, del creador que lo pone en escena. Uno y otro son los sujetos plurales de una misma y única producción.” (Ubersfeld, 1997:24) Es por ello que aquí se vislumbra el concepto de la obra de arte como un colectivo en el que tanto público, como hacedores y actores participan con el mismo grado de importancia.

16 “El teatro dentro del teatro [...] consiste justamente en volver visible, mediante la presencia de un espectador sobre la escena, ese trabajo de la imagen sobre la imagen, de construcción de una imagen que es la imagen de la imagen, imagen al segundo grado.” (Ubersfeld, 1997:76)

17 En esta última afirmación se desliza una parodia al *modus operandi* del arte chileno, ya que desde la perspectiva emariana, éste peca de seguir los modelos clásicos europeos, postura encarnada en los juicios artísticos del inglés. En entrevista hecha por Emar a Vicente Huidobro, señala este último: “La opinión que hay en Europa sobre las artes y letras sudamericanas es que ellas se arrastran puniblemente tras las Europas. [...] En resumen, aquí solo se aceptan los cadáveres y los museos. ¡al menos si entendieran “la lección del museo”, que es evolución constante! Pero no. ¡Existe la eterna desconfianza criolla...” (Emar, 1996b:139) Para profundizar sobre este aspecto, se recomienda revisar tanto *Miltín 1934*, así como los *Escritos sobre Arte*.

18 Por ello la estrategia autorial de construir *BYF* en el apartado de la noche tres como una novela-drama, permite que estas innovaciones del decorado sí que puedan ser apreciadas por los espectadores de la diégesis en su total tridimensionalidad.

19 Si para el cubismo la idea-fuerza es la de la consecución de la totalidad, para Kandinsky, además, ésta toma ribetes en donde lo místico-espiritual en su calidad de obra abierta cobra cabal importancia. De allí que evite toda aprehensibilidad, disponiendo del concepto de Gran Forma, el cual “está relacionado con esa finalidad abierta que [...] debe tener (toda) composición. Cada forma no está cerrada sobre sí misma, sino que está abierta a una totalidad. [...] El más insignificante de los elementos [...] puede también ser considerado como una composición en la que todas sus partes se subordinan a este elemento [...] Pero no es una subordinación jerárquica la que deben guardar entre sí cada una de las formas y todas a la vez, sino una subordinación funcional, una subordinación que permita el ejercicio de una función: adaptarse a algo

externo a esa composición. Así entendida, una composición sería como un organismo abierto a la totalidad del universo” (Maltas i Mercader, 2000:299). Lo anterior, además de tener eco en el concepto de obra total, se ligará ampliamente a las innovaciones del decorado boomerang.

20 “La llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad.” (Gadamer, 2003:157), lo que se condice con la propuesta vanguardista del pintor.

21 De allí que el mismo autor señale: “Cada repetición es tan originaria como la obra misma.” (Gadamer, 2003:168)

22 Es así que, y ligándolo al problema anterior de la mimesis: “La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimientos de la esencia. En cuanto que no son mera repetición, sino verdadero “poner en relieve”, hay en ellas, al mismo tiempo, una referencia al espectador. [...] La representación de la esencia es tan poco mera imitación que es necesariamente mostrativa.” (Gadamer, 2003 :159)

23 El concepto del “Arte como estallido” comparte con la vanguardia la necesidad de transgredir todos los límites impuestos: “Quien mesura se encalaboza; [...] cuantos se hallan encalabozados solo piensan en descalabozarse, en evadirse, en dilatarse por calles, por carreteras, por ferrovías, por lo que sea con tal de que ello sea largo, interminable y hacia todos lados a la vez. [...] ¿Por qué estallar no ha de ser un ideal? ¿Qué es el arte sino un estallido, [...] sino un perpetuo descalabozamiento? (Emar, 1996a: 573)

24 Así lo experimenta Lorenzo Angol en el episodio referido a *El Pequeño Problema* páginas antes, cuando, en el fundo La Cantera, se le aparece un tubo que le permite darse cuenta de que es imposible conocer el mundo sin estar inmerso en la contingencia de éste: “Como sensación le daba este tubo la de la más absoluta nada. Allende sus paredes inexistentes [...] se extendía y perpetuaba la vida cálida. [...] Y, en su interior, la pujanza de los nervios y las venas por desprenderse del esqueleto, romper la piel y dispararse, por todos los costados a la vez y con velocidad de proyectiles.” (Emar, 1996:41)

25 Desde la vanguardia metateatral, ya Grotowski advierte las bondades de este tipo de colaboración por parte del escenógrafo: “En la práctica, los decoradores más notables proponen la confrontación del texto a una visión plástica que con frecuencia sobrepasa a la imaginación del autor e incluso la desenmascara.[...] (De este modo,) La visión del decorador es creadora , no es estereotipada.” (Grotowski, 1980:51)

26 Señala el pintor, además: “Pintor -Caballero, estamos justamente sobre el punto en que se extinguen las explicaciones. Aquí hay que sentir. Aquí hay que hinchar el velamen y dejarse llevar por los vientos.” (Emar, 1996:607)

27 Para Emar, y retomando los influjos del misticismo propios del expresionismo kandinskyano, el concepto de fluido es análogo al del *elán* vital: de allí la importancia, tanto del sentir de los espectadores –lo que vivifica su experiencia- como de la sustancia inmaterial de ese ánimo. En relación a esto se señala en *Umbral*: “Porque hay una fuerza misteriosa, como producida por un ímán, que pone en movimiento a seres y cosas que en un momento dado son afines” (Emar, 1996:114)

28 Si bien como señala Ubersfeld, con propiedad “(...) debemos descartar la noción de signo teatral”; en la representación no se dan elementos aislables equivalentes a los signos lingüísticos (...)” sino que en el teatro nos encontramos con “el apilamiento vertical de los signos simultáneos en la representación (signos verbales, gestuales, auditivos, etc.) lo que permite un juego particularmente flexible sobre los ejes paradigmáticos y sintagmáticos; de ahí la posibilidad en el teatro, de decir, varias cosas a un mismo tiempo, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados”. (Ubersfeld, 1989: 24)

29 En relación a esto, cabe destacar que la materialidad, en este caso, de la escenografía, nos llega a nosotros en tanto lectores empíricos, en calidad sólo de discurso metafactivo.

30 Un antecedente de esta capital importancia del sentir también se advierte en Cézanne: “Y lo que se ve jamás es lo mismo: de allí, el privilegio de la sensación.” (Ariemma, 2005:110) Como sabemos, lo que obsesionaba al pintor era la (im) posibilidad de fijar en el lienzo un mundo en constante cambio. Señala el mismo Cézanne, en carta a su hijo: “Aquí a orillas del río, los motivos se multiplican; el mismo motivo visto bajo un ángulo distinto ofrece un tema de estudio de poderosísimo interés y tan variado que creo que podría estar ocupado durante meses sin cambiar de sitio, simplemente inclinándome unas veces hacia la derecha y otras más a la izquierda.” (Cézanne, ed. por Rewald, 1991:375)

31 “El arte, que obra sobre la sensibilidad, solo puede obrar por la sensibilidad.”, señala Kandinsky en su obra ya citada (1957:67), lo que se condice, a su vez, con lo que señala Henri respecto a la finalidad del arte: “¿Qué es, pues, el arte, sino la realización de ese movimiento eterno? Pero la vida no *es* —no es un estado [...]— sino que deviene según el proceso de su incansable llegada a sí.” (Henri, 2002:145)

32 Ejemplo de ello es que Picasso, para poder abarcar en sus cuadros una suerte de omnipercepción, coloca en simultáneo los diversos puntos de vista desde los cuales es posible vislumbrar su objeto. En relación al influjo de unas artes sobre otras, señala Ubersfeld en relación al teatro contemporáneo: “La representación está espacialmente descentrada por la fragmentación del espacio y la multiplicidad de las pequeñas zonas significantes. El descentramiento puede realizarse también a través de la inestabilidad del volumen, la oblicuidad de las superficies; se trata de mostrar el espacio en desequilibrio, sin coordenadas tranquilizadoras, e incluso, desprovisto de centro y de sentido [...], (tal y como se realiza) en las pinturas de la nueva figuración” (Ubersfeld, 1997:121)

OBRAS CITADAS

Ariemma, Tomasso. *Fenomenologia dell'estremo. Heidegger, Rilke, Cézanne*. Milano: Mimesis Edizioni. 2005. Impreso.

Aristóteles. *Poetica*. Intr. Trad. Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores. 1990. Impreso.

- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Madrid: Península. 2001. Impreso.
- Burger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península. 2000. Impreso.
- Cezanne, Paul. *Correspondencia*. Ed. John Rewald. Madrid: Visor. 1991. Impreso.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela. 1997. Impreso.
- Costa Lima, Luiz. *Deleuze: Estética Antirrepresentacional y Mimesis*. Páginas 295-316. Cepchile. Web. <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1706_806/rev74_costa_lima.pdf>
- Emar, Juan. *Umbral*. Primer Pilar: El Globo de Cristal. Santiago. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1996. Impreso.
- . *Escritos sobre Arte*. Santiago. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1996. Impreso.
- Foucault, Michel. *La Arqueología del Saber*. México D.F: Siglo XXI Editores. 2001. Impreso.
- Gadamer, Hans-Gregor. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme. 2003. Impreso.
- Grotowsky, Jerzy. *Teatro-Laboratorio*. México D.F: Siglo XXI Editores. 1980. Impreso.
- Henry, Michel. *Ver lo invisible*. Acerca de Kandinsky. Madrid: Siruela. 2008. Impreso.
- Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1967. Impreso.
- Lizama, Patricio. *Frente a los Objetos*. Fragmento de Juan Emar. En: Taller de Letras Número 26. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 2005. Impreso.
- Ortega y Gasset. *Idea del teatro*. En: Obras Completas. Madrid: Revista de Occidente, 1996-1973. Impreso.
- Maltas i Mercader, Antoni. “Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo.” Tesis para optar al Grado de Doctor en Comunicación Visual en Arquitectura y Diseño. Universidad Politécnica de Cataluña. 2009. Web. <<http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/6565/AMM1de2.pdf?sequence=1>>
- Mancini, Franco. *L'Evoluzione dello Spazio Scenico: dal Naturalismo al Teatro Epico*. Bari: Dedalo. 2002. Impreso.
- Rubio, Cecilia. *Vida, Escritura y Pintura. Preguntas sobre Juan Emar*. Santiago: Dedal de Oro Editora. 2011. Impreso.
- Stangos, Nikos. *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial. 1986. Impreso.
- Thomas, Eduardo (2004): “Transformaciones del lenguaje acotacional en el texto dramático chileno contemporáneo”. *Ciberhumanitas* Número 24. Universidad

de Chile. Web. <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D11322%2526SCID%253D11326%2526ISID%253D486,00.html>
\\t “_blank>

Ubersfeld, Anne. *La Escuela del Espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1997. Impreso.

---. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra. 1989. Impreso.

NOTAS

VOZ DE ÁFRICA

Alira Ashvo Muñoz
Temple University

La poesía ha de tener raíz en la tierra y base de hecho real.
(José Martí, *Obras completas*, 74 Vols.,
Editorial Trópico, La Habana, 1936, XII, 184).

*H*ay americanismos usados en Cuba que son fonéticamente escritos en castellano los que provienen de familias lingüísticas tonales kwa para las palabras yorubas y bantú en las ñañigas. Éstos aparecieron en la trilogía poética de Nicolás Guillén; *Sóngoro cosongo* en 1929, *Motivos de son* 1931, y *West Indies Ltd.* en 1934 (Guillén, *Songoro cosongo*, *Motivos de son* y *West Indies Ltd.*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952), erróneamente clasificados como jitanjáforas siendo percibidas como vocablos pueriles por Alfonso Reyes en el artículo “Las jitanjáforas” (Reyes, “Las jitanjáforas”, *Revista Libre de Buenos Aires*, Buenos Aires: Invierno de 1929). A estas jitanjáforas se les pueden llamar africanismos o afro-americanismos porque aunque añadan lirismo a la poesía no fueron creadas solamente para esto pues son procedentes de idiomas que aunque han sido alteradas y medio-castellanizadas retienen su significado original, no fueron creadas para dar lirismo. Al traducirse un idioma éste pasa por un proceso hermenéutico de nueva creación, variando pero manteniéndose la esencia misma de la lengua que refleja la cosmovisión y lo comunica suficientemente dependiendo del referente en lo nombrado.

Los africanismos dan singularidad y vida a esta poesía de vanguardia; en lo filosófico, histórico y cultural, lo metafísico en la vida y las relaciones humanas, son vocablos llenos de significado y sensibilidad. En lo ontológico el idioma refleja la realidad, lo pensado y la experiencia de vida, a su vez debe ser accesible por la comprensión e interpretación. Estas palabras como

Hermes pasan a ser mensajeros de la consciencia histórica e intelectual y las tradiciones que reconstruyen la cosmovisión interna en lo pensado.

But there is dialectic of the world, which accords to every word an inner dimension of multiplication: every word breaks forth as if from a center and is related to the whole, through which alone it is a word. Every word causes the whole world-language to which it belongs to resonate and the whole world-view that underlies it to appear. Thus every word, as the event of a moment, carries with it the unsaid, to which it is related by responding and summoning... That is why the hermeneutical phenomenon also can be illuminated only in light of the fundamental finitude of being, which is wholly verbal in character (Gadamer, 1989, 458)

Los africanismos causaron controversia al comenzar aparecer en 1928 en los poemarios de Guillén y en 1929 en *El diario de la marina*, en la sección “Orgullos de una raza”. Unamuno escribió en una carta de la importancia de los mismos: “... no he de ponderarle la profunda impresión que me produjo... me penetró como a poeta y a lingüista. (Guillén, 1974, 46). Estos señalan una prosodia callejera en hermetismo gongorino (Ichaso, “Francisco Ichaso y la nueva poesía”, Número de invierno, 1927).

El significado precede a la experiencia lo que hace posible la expresión de la misma aunque a veces no muy adecuadamente; el idioma mismo hace el poema (*La langue elle-même est poème*) nos lo dice Meschonic (Meschonic, 1975, y 1995) perfectamente aplicable a estos versos de Guillén en atemporalidad cultural que trae la voz de África hasta nuestros días. Todavía son usadas en menor o mayor grado en la isla y algunas popularizadas en el habla común hispanoamericana como chévere. Lingüísticamente estos vocablos son representativos de antiguas culturas que llegaron a las Américas con los esclavos que aunque no ha sido reconocida la procedencia, éstas forman parte del pasado histórico nuestro.

The cultural historian does not want to learn from his sources the “facts” of the past; he studies the sources because they express the spirit of former times. (Gilberto, 1990, 89).

Este espíritu que llegó fue producto de la trata el que se fue mezclando en una la nueva realidad multicultural americana mostrada en un léxico medio castellanizado ejemplificando oralidad y *difference* en sus particularidades lingüísticas y sensibilidad africana, lo cual ‘Wole Soyinka explica que es necesario para el reconocimiento cultural de la diáspora (Soyinka 1988).

En la poesía encontramos atonalidad, repetición, lirismo desacerbado, uso de mitos, significantes, teorías de actuación, prioridad de lo oral a lo escrito, improvisación, unificación de formas artísticas y enfoques filosóficos que unen; música, religión, teatro y danza a la poesía contextualizando la otredad dentro del contexto social e histórico de la diáspora. Se formula un

pasaje transicional entre lo humano y divino, el pasado y futuro, el ser y no ser, el mundo de los antepasados y el nuestro. George Bataille y Michel Foucault en “*Preface a la Transgression*” nos dice lo siguiente:

This explains why the act *par excellence* is that which contracts the profane and the sacred; it constitutes the human essence by marking it at birth with an insurmountable division. It is therefore religion, not technology, that defines the human as such, constituted in its relation to a limit that traverses it internally, and which prevents it from identifying itself with or contenting itself with the abstract fullness of a being that is simply given (Macherey, 1995, 129).

El antiguo debate de lo sacro y lo profano se actualiza para representar la otredad referida aquí, pues los poemas tocan este tema con otros.

El significante da sentido al significado al no ser solo importante la palabra sino también como se dice. La cultura criolla forma un conjunto de partes dispares que une la hispanidad con africanidad enriqueciendo y permitiendo la valorización de ambas. Las culturas no son monolíticas por lo que debe observarse lo relegado y oculto. Los idiomas retienen y procesan palabras de otros con los que están en contacto. La integración de lo africano al castellano confirma que existía un uso de códigos y sub-códigos provenientes de diferentes culturas que vinieron. La mayoría de las palabras en los poemarios son de procedencia bantú y unas pocas del yoruba; ejemplos son bachata, batuba, bombe, chévere, cosongo, cumbancha, curerembá, ecobio, mayombe, ñeque, sensemayá, songo, yambambé y yambó:

1-bachata= es fiesta.

2-batuba= comida.

3-bombe= proviene de *boúmba*, espíritu o sustancia sacra del caldero mayombe (Cabrera, 1984, 45).

4-chévere= es ser agradable o pendenciero, del canto ñáñigo *Ma Cheveré*, donde el más distinguido llevaba la procesión; considerándosele el chévere.

5-cosongo= una región bantú de donde vinieron muchos esclavos a Cuba (Ibid., 46)

6-cumbancha= diversión, juega.

7-curesembá= ser audaz; en el contexto cubano es ser echao pa' lante.

8-ecobio= amigo del alma, fue usado entre miembros de la sociedad *abacuá*.

9-mayombé= descendiente de Mayunba, población bantú que además es

el nombre en Cuba a la religión de los ñáñigos o congos, está formada por deidades de diferentes naciones bantú, siendo ésta la menos conocida y más secreta.

10- ñeque= es mala suerte.

11-sensemayá= palabra compuesta de *Nsésele* que en el habla bantú del Congo significa loado sea (*Le Plus Ancien Dictionnaire Bantu*, 1928 , 295) y de Yemayá la diosa yoruba del mar.

12- songo= es un negro cubano oriental descendiente de congolese de la nación *Kosongo*.

13-yambambé= palabra ñáñiga derivada de *yambumbé*; es lo regenerativo en lo consagrado.

14-yambó= en ñáñigo, es derivado de *iamba*; deidad creadora.

Estos aparecieron en “Canto negro”, “Sensemayá” y “Sóngoro cosongo.

Robert Robertson en la teoría de globalización expone que la cosmovisión de cada país está fragmentada indicando la importancia de grupos locales dentro de la unidad nacional lo que ha sido documentado en numerosos libros sobre este tema (I.M. Wallerstein, 1989, y Frederick R Bates, 1997, 246 y Zygmunt Bauman, 1998), lo local posibilita lo global dentro de la unidad nacional.

Tighter integration has thus paradoxically meant, and continues to mean, proliferation of asserted differences. (Buell, 1991, 9).

Las diferencias internas forman el meta-fenómeno de la nación, de lo que es y se tiene, lo que se puede o no tener o lograr pues regenera comportamientos cuya función al parecer escondida tiene suma importancia en el mantenimiento de valores establecidos, el orden económico, político y social.

Para los descendientes de esclavos mantener lo suyo reforzaba la autoestima mostrando ser verdadera visión de la vida, la común en los estratos marginados de la población; el no olvidar tomó prioridad en el nuevo suelo americano.

The black Africans who survived the dreaded “Middle Passage” from the west coast of Africa to the new World did not sail alone. Violently and radically abstracted from their civilizations, the Africans nevertheless carried within them to the Western hemisphere aspects of their cultures that were meaningful, that could not be obliterated, and that they chose, by acts of will, not to forget: their music (a mnemonic device for Bantu and Kwa tonal languages), their myths, their expressive institutional structures, their metaphysical systems of order, and their

forms of performance. (Gates, 1988, 3-4).

Ésta herencia les sirvió como armadura y estandarte para el sustento del alma y de la sobrevivencia cultural.

Se destacan divergencias dialectales en la pronunciación; el relajamiento de la /r/ final en verbos infinitivos, la /d/ en los sufijos *ado* y *ava*, la [j] omitida en *reló*, la zeta manifestada como [s], la /s/ final desaparecida y la implosiva de *b'ucate* y *etoy*, la /z/ omitida en *de arró* y *lú* y la pérdida intervocálica de la /d/ en *nada* con la [a] final convertida en *ná*. Existe algo parecido en el *signifyin(g)* estadounidense encontrado en ciertas variantes de la sintaxis, pronunciación y acentuación lo que aparece en la poesía del Harlem Renaissance de Langston Hughes quien era coetáneo de Guillén que vemos en el poema “Evenin’ Air Blues”:

But if you was to ask me,
How the blues they come to be,
Says if you was to ask me,
How the blues they come to be
You wouldn’t need to ask me: Just look at me and see!
Just look at me and see!
(Hughes, 1999, 111).

La herencia lingüística africana en EEUU se encuentra en el *signifyin(g)* al no existir africanismos como en Cuba tales como aparecen en “Canto negro” y que refleja la atemporalidad cultural que existía. En Cuba hay dos religiones derivadas de las tradicionales africanas; la santería y mayombé. La santería está basada en el panteón yoruba o nagó, nombre que ellos se daban a sí mismos antes de la llegada de los europeos y la mayombé o ñáñiga que se basa en una mezcla de deidades de las naciones bantús. “Canto negro”, narra un ritual ñáñigo de la sociedad secreta *abacua*, o del leopardo.

Canto Negro

¡Yambambó, yambambé!
Repica el congo solongo,
repica el negro bien negro;
Congo solongo del songo
baila yambó sobre un pie.

Mamatomba,
Serembe cuserembá.

El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va.
Acueneme serembó,

aé
yambó,
aé.

Tamba, tamba, tamba, tamba,
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, caramba,
caramba, que el negro tumba:
¡yamba, yambó, yambambé!
(Guillén, 1952, 21).

“¡Yambambó, yambambé! (Ibid.) refiere a una invocación para consagrar la ñanga o envoltorio sagrado. Proviene de la frase: *Abaní un Keno Yambumbé Ekué efó, Bongo mofé Abasi efori sise Iyambé* (Cabrera, 1983, 201) que se traduce como: espíritu todopoderoso en los comestibles, pasa tu voz al bongó para ser escuchada, dicha invocación era usada por los Mandinga *MKonga* del cabildo *MKonga Ksonga*. Las sílabas: *Nyem mbó* y *Nyam mbó* provienen de los Efik y Efok de Calabar enunciadas al llamar al espíritu del río que recibe la ofrenda. Otras palabras parecidas son: *ñgannga* en el bosa de Camerún es centella, *ngaña* es cruel o espantoso, *Ngen* es espíritu, *nyanna en vei* es espíritu del río. Ngo es el poderoso hombre de la selva quien une a los descendientes de un mismo antepasado ñañigo (Sosa Rodríguez, 1982, 127), todas refieren a juramentos ceremoniales *Efó* de los *Efiméremo Mkongo Obón*. Congo solongo es un descendiente de congolés nacido en la provincia de Oriente, citado por Fernando Ortiz en “Algunos afronegrismos en la toponimia de Cuba”, (Ortiz, Enero 1946, V. II, No.3, 101).

En “Canto negro” se describe un baile que induce una catarsis o trance, inspirado por ritmos de percusión del bongó y se hace canto, el cual se le

llama mambo y cuyas palabras evocan emoción como voz del oráculo asociado al rito. *Mamatomba, serembe cuserembá* (Guillén, 1952, 21) en un saludo traducido como: loado seas espíritu primario, tú que todo lo puedes; ayúdanos. Esto aparece en *Nuevo catauro de cubanismos* y en *Entre cubanos psicología tropical* (Ortiz, 1985, 83). La primera palabra es *aserendé* de la frase: *guaniloriponsa empomá aserendé* (Ortiz, 1987, 71), saludo sagrado para invocar a la deidad *Mamatomba*, contenida en el emboltorio durante una ceremonia, siendo el saludo correspondiente durante una consagración *abacuá*.

Acueneme serembo, aé yambó, aé, equivale a: *Ekué ngemé asé ére, Mbó, aé, Nyambé*, es una alabanza a Dios al transferirse el espíritu del fundamento al tambor. Todas las palabras son auténticas en la ceremonia, cuyo nombre no se menciona. El poema termina en circularidad con lo siguiente: ¡Yamba, yambó, yambanbé! (*Nyamba, nyamboé, nyambambé*) derivadas de *Nyambé*, mito del origen de la vida:

Nyambé lived on earth and his wife Nasilele, long, long ago. It was he who made the forest and the river and the plain; it was who made all the animals, the birds and the fishes, and he made also Kamunu and his wife. (Beier, 1966, 7).

Nyambé creó todo, incluyendo al primer hombre y mujer, quien se parece a la deidad yoruba *Olorún/Olokún*, pero a diferencia de ésta es inaccesible por haber abandonado al humano a su suerte después de enseñarle la sobrevivencia. Tumba es un vocablo bantú que refiere al vientre (Ortiz, 1987, 85) y eran palabras asociadas a ciertos bailes como la rumba y el guaguancó, también indica el casi perder los sentidos como al emborracharse pero aquí se indica el trance.

El poema no tiene principio ni fin usando palabras casi idénticas que unifican el comienzo y final aludiendo a poderes divinos que de acuerdo a los creyentes pueden ayudar al humano en la vida; a sobrevivir económicamente, soportar pesares y sinsabores y les imparte consejos. En el poema el mito transforma lo dicho en una ceremonia narrada que trata de crear un *happening*. Refiriéndose a este tipo de poesía Meschonic la llama el lenguaje; desbordado de “*de debordement*” porque traspasa esquemas y convenciones de la realidad en el lirismo exacerbado creado por la oralidad (Wesling and Slavek, 1995, 173).

Language in Yoruba tragic music therefore undergoes transformation through myth into a (masonic) correspondence with the symbolism of tragedy, a symbolic medium of spiritual emotions with the heart of the chronic union. It transcends particularization (of meaning) to tap the tragic source whence spring the familiar weird disruptive melodies. (Soyinka, 1988, xix-xx).

Aunque esto se refiera específicamente a la música de los yoruba también es aplicable a la bantú porque la mayoría de los esclavos vivían juntos en

haciendas, lo que dificulta diferenciar el origen. Tres de los grandes aportes culturales a la diáspora son el léxico, la música y la religión; todo lo que ha sido fielmente integrado en la poesía, dando la supremacía de lo oral en el texto y en su contenido social y literario que hizo del poeta un *griot* o recitador del pueblo.

Aunque el ritmo es parte integrante de la oralidad: Rhythm, the subjective-collective organization of a discourse, is its orality (Wesling and Slawek, 1995, 173), también aquí está la clave de la africanidad según los del continente africano donde transcendentamente el sonido emitido por el tambor junto a las palabras se unen en un acto transformativo marcando el significado en los sonidos musicales y verbales, lo mismo que se hace en la poesía, la que señala una totalidad cultural transhistórica (Meschonic, 1975 y 1967, Derrida, 1967) y que Antonio Benítez Rojo la llamó el lenguaje bailable:

Partiendo de que, como vimos, la religión es algo que en el África tradicional permea todos los discursos, pienso que cualquier definición de la cultura africana que aspire a ser funcional, no puede prescindir de dos palabras: poliritmo y metrismo. Así la práctica de legitimación inmediata (transhistórica) africana no solo se confina a la narración polirítmica del griot, o recitador- como sugiere Lyotard- sino que se extiende por toda la superficie sociocultural con el resultado que en todo acto, todo enunciado, se refiere de alguna forma u otra a un ritmo-*langue* que subyace en todo, que precede a todo, que se localiza en la misma raíz de los procesos y las cosas (Benítez Rojo, 1989, 197).

La estructura poli-rítmica del son tiene un ritmo unificado de 4/4, mientras el elemento de percusión mantiene su autonomía que recoge el llamado poliritmo en la música tradicional. Algunos musicólogos como J-H Kwabena Nketia han mencionado que el ritmo es verdaderamente esencial para captar el sentimiento de africanidad (Chernoff, 1979, 46-7). El son es una versión criolla musicalizada de la poesía tradicional yoruba, llamada "*orikis*" o canto a las deidades, parecidos a los *spirituals* afroamericanos. Según Ortiz hay un ejemplo en el canto "*Kende Ayeré*", anteriormente nombrado por Simón Aguado en 1608 (Carpentier, 1946, p.47-8.). La similitud se encuentra en la polifonía y los acordes tonales, tanto como en la totalidad estructural de la división de los octavos 4/8 y 5/8 y en la fórmula final.

El poeta tituló su segundo libro, *Motivos de son*; de versos octosilábicos combinados con más cortos, facilitando que el tambor pueda llevar el ritmo. En el ritmo característico del son la clave marca el patrón prominente. Los idiomas yorubas y ñáñigos usaban tambores para transmisión de mensajes antes de la llegada de los europeos que funcionaba como sistema de comunicación. El poema trata de captar lo que la música hace sentir; el trance que fluye como manifestación de lo que toma lugar cuyo significado tiene la capacidad de comunicar con lo divino. Aunque en el Occidente se le llame a la música el lenguaje universal estos sonidos son abstractos al no haber sido

suficientemente aplicados al lenguaje verbal, ni tan difundidos para impartir un código de comunicación como se hacían con los ritmos de percusión en estos idiomas africanos, los sonidos poseían una clave que podía ser traducida llamándoseles; el habla del tambor.

Los poemas pasaron a ser canciones populares musicalizadas por Amadeo Roldán, Alejandro García Caturra, Eliseo y Emilio Grenet. (Guillén 1980). Lo oral trasciende el sonido en algo significativo que trae un pasado perdurable para dar valor a la vida.

No, the oral is not primarily sound. When you hear the oral, you do not hear sound, you hear the subject, from the physiological to the historical and cultural elements that compose the continuity of rhythm that constitute that specific mode of signifying. When the subject prevails whether it be in written or in spoken language, there is the oral. The oral is quite a different concept from that of the spoken. (Meschonic, interview with Gabriela Bedetti, *Diacritics*, 1988, 103 y en Wesling and Slavek, 169)).

El ritmo, los mitos, la sintaxis, y las transgresiones culturales crean intertextualidad refiriendose al ámbito popular por lo que en su presencia en la poesía criticaba la filosofía unidimensional de la cultura dominante; estas tradiciones orales transmiten un oculto pasado que crea la singularidad misma del poema y las palabras.

From Meschonic, orality is a study of nuances which condition texts and are hidden in them; it is an exploration of the Derridaean archaeology of the frivolous and in its tonalities and intonations of thought, a defense of literature which concentrates on the peripheral and hidden and thus decanters the main project of the edifice. (Wesling and Slawek, 1995, 173).

Los indelebles tonos traen lo lejano como voz de África integrándose a la literatura y esto debe reconocerse como es visto en el poema “Afro-American Fragment” de Langston Hughes:

So long,
 So far away
 Is Africa
 Not even memories alive...
 Beat out of blood with words sad-sung
 Is strange un-Negro tongue-
 So long,
 So far away
 Is Africa ...
 (Hughes, 1999, 111).

La oralidad crea un proceso ontológico:

Verbal form and traditionary context cannot be separated in the hermeneutic experience. If every language is a view of the world, it is so not primary because is a particular type of language (in a way that linguist view language) but because of what is said or handed down in this language. (Gadamer, 441).

Los versos de Guillén señalan lo significativo y existente en el proceso hermenéutico entre el idioma y el mundo, donde lo casi silenciado resurge integrado a los versos.

OBRAS CITADAS

Bates, Frederick R, *Sociopolitical Ecology: Human Systems and Ecological Fields*, NY: Plenum P, 1997.

Bauman, Zygmunt, *Globalization, The Human Consequences*, NY: Columbia UP, 1998.

Beier, Ullie, *The Origin of Life and Death*, Oxford: Heinemann Books, Ltd., 1966.

Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, New Hampshire: Ediciones Norte, 1989.

Buell, Frederick, *National Culture and the New Global System*, Baltimore: The Johns Hopkins U P, 1991.

Cabrera, Lydia, *El monte*, Miami: Colección del Chicherekú, 1983.

---. *Vocabulario congo*, Miami: Colección del Chicherekú, 1984.

Carpentier, Alejo, *La música en Cuba, Fondo de Cultura Económica*, México, 1946.

Chernoff, John Miller, *African Rhythms and African Sensibility*, Chicago, U of Chicago P, 1979.

Derrida, Jacques, *De la Gramatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967.

Gadamer, Hans-Georg, *Truth and Method*, NY: Crossroad, 1989.

Gates, Henry Louis, *Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*, NY: Oxford U P, 1988.

Gilberto, Felix, *History: Politics or Culture? Reflections on Ranke and Burckhardt*, Princeton: Princeton U P, 1990

Guillén, Nicolás, *Música de cámara, 'Motivos de son', Música de Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Eliseo y Emilio Grenet*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

---. *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, La Habana: Casa de las Américas, 1974.

---. *Songoro cosongo, Motivos de son y West Indies Ltd.*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952.

Hughes, Langston, *Poems*, NY: Alfred A. Knopf, 1999.

Ichaso, Francisco, "Francisco Ichaso y la nueva poesía", *La Revista de Avance*, La Habana: Número de Invierno, 1927.

---. *Le Plus Ancient Dictionnaire Bantu*, Brûxelles: Vigegeren, Door, 1928.
Macherey, Pierre, *The Object of Literature*, Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Martí, José, *Obras completas*, Vol.XII, Editorial Trópico, La Habana, 1936.

Meschonic, Henri, Interview with Gabriela Bedetti, *Diacritics*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1988.

---. *Le signe et le poème*, Paris: Gallimard, 1975.

---. *Voyageurs de la Voix*, Paris: Verdier, 1995.

Ortiz, Fernando, "Algunos afronegrismos de la toponimia de Cuba", *Afromérica*, México: Enero 1946, V. II, No.3.

---. *Entre cubanos, psicología tropical*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1987.

---. *Nuevo catauro de cubanismos*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1985.

Reyes, Alfonso, "Las jitanjáforas", *Revista Libre de Buenos Aires*, Buenos Aires: Invierno de 1929.

Sosa Rodríguez, Enrique, *Los ñáñigos*, La Habana: Casa de las Américas, 1982.

Soyinka, 'Wole, *Art, Dialogue and Outrage; Essays on Literature and Culture*, Ibadan, New Horn Press, 1988.

Wallerstein, I M, *The Modern World System*, NY: Academic P, 1989.

Wesling, Donald and Tadeusz Slawek, *The Literary Voice*, Albany: State U of NY P, 1995.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ZURITA POR 60. TEXTOS CRÍTICOS SOBRE SU OBRA Y SU ENSAYO “LOS POEMAS MUERTOS”*¹

Paula Miranda Herrera
Pontificia Universidad Católica de Chile

Leo y vuelvo a leer los siete estudios de estos colegas que, desde distintos países y disciplinas, han escrito en *Zurita por 60* sobre esta poesía y sólo aprendo de sus lúcidas miradas, de sus delicados esfuerzos hermenéuticos y creativos para mejor entender y explicar gran parte de la obra de Raúl Zurita, poeta siempre vigente, desde su aparición con “El Sermón de la montaña” de 1971 y “El “Áreas verdes” en *Manuscritos* del año 1975 hasta su reciente *Zurita* de 2011. Desde las torturas sufridas por el golpe militar hasta el amor de Paulina Wendt. Desde sus versos en los cielos de Nueva York y su mejilla quemada y exhibida hasta su ronca performance con González y los Asistentes en el Centro Cultural Amanda.² En mi registro y memoria personal, el periplo es algo distinto. Recuerdo a Raúl a inicios de los 80, regalando su poesía estrepitosa y sonora parado encima de unos cajones tomates en la población Corvi de Chacarillas. Tratábamos en vano de alumbrarlo con unas linternas, pues era un día de “apagón”³. Lo recuerdo leyendo en medio de un silencio sepulcral e inundando con sus imágenes de luminosidad sórdida la población, ese callejón sin salida que parecía ser en ese entonces la pobreza de Santiago de Chile. Mi más reciente imagen es verlo conversando este año 2011 con los estudiantes de mi Facultad de Letras en paro, de la Universidad Católica, sobre las analogías entre las luchas estudiantiles de los 60 y las actuales, con un tono de sabio cercano, profundo e impredecible, como tienen que ser los sabios.

Pero ¿para qué sirven estos artículos críticos? Para acompañar en un diálogo interminable la lectura, relectura y estudio que uno hace de las obras de Zurita y de otros textos que hablan en él; para mejor ponderar su lugar y sentido en esa suerte de mar interminable que es la poesía de todos los tiempos. Son estudios valiosos por varios motivos: pertenecen a investigadores que llevan un tiempo

considerable ocupándose de la obra zuritiana, por lo tanto algunas miradas ya han decantado, algunos estudios han sido o se convertirán en tesis de posgrado y libros, otros han servido de prólogos; pero son valiosos sobre todo porque en ellos se manifiesta el mismo amor por las palabras y las ideas de la poesía que estudian. Son valiosos también porque pertenecen a críticos de una nueva hornada de estudiosos (de no más de cuarenta años de edad), quienes mezclan de manera libre y creativa distintos métodos y teorías, anteponiendo siempre la lógica de la obra y de los textos que leen a cualquier prejuicio o teoría. La juventud de ellos, es reflejo del interés e impacto que Zurita despierta en las jóvenes generaciones, lo que es auspicioso porque quiere decir que tenemos asegurados al menos unos veinte años más de crítica, de calidad, sobre nuestro poeta y que en el futuro, cuando ya ninguno de nosotros esté vivo, las futuras generaciones podrán leer sus obras muy bien acompañadas.

El valor de estos artículos radica también en que la voz del propio Zurita, a veces mesiánica, otras veces más delirante y fracasada, circula y respira bien en cada uno de los estudios. Se echaba de menos un libro así, monográfico e investigativo, que complementase la abundante crítica periodística y las muchas clarificadoras entrevistas que el poeta ha concedido. Hay en este volumen la explicación y descripción de las claves en que su poesía se ha movido: su vínculo con el paisaje y la naturaleza, la redención en el amor, el dolor de la pasión hasta el más allá, la irrupción poderosa de los “iconotextos”, la violencia política en la herida infringida por la modernidad y más específicamente por las dictaduras militares, la importancia de la ensoñación, la locura y la memoria personal en su obra más recientes. Con claridad envidiable estos estudios establecen el camino y desmenuzan las obsesiones de la poesía de Zurita a lo largo de treinta años.

En la parte final del libro se incluye el ensayo “Los Poemas Muertos”, en donde el propio autor reflexiona o más bien construye potentes imágenes en torno a su visión de los poetas, los poemas y la poesía, aunque sólo sea para anunciar el inexorable fin de la palabra poética: condenada a desaparecer, a morir, a silenciarse. Organizadas en tres apartados, estas reflexiones estéticas y políticas hablan del sueño, demente y bello, del poeta moderno, que no ha renunciado al vínculo mítico con lo sagrado ni al poder de la palabra en ese propósito, pero que sabe que su tarea está condenada al fracaso. Me detengo ahora sólo en la tercera parte del estudio, llamado con la *Commedia* de Dante “Que renazca la muerta poesía”, donde se encuentra la sentencia a muerte no sólo de las palabras sino de las lenguas, camino que todos los grandes poetas han vislumbrado: desde Homero hasta Vallejo. Pero, ¿quién inicia esta enfermedad terminal? El poder, según Zurita en este apartado. “Ese cáncer de las palabras —dice el poeta— que les va socavando sus significados y que se hace sentir primero, casi como si fuera una venganza, en los sitios y naciones aparentemente más favorecidas; en los escenarios de la política, en los Parlamentos, en las presentaciones de libros, en los grandes cónclaves. Es

como si la misma vacuidad de este tiempo quisiera decirnos que las lenguas mueren porque las palabras no son ya capaces de evocar la arrasadora plenitud del otro”.

O sea, presentar hoy este libro, sería replicar este genocidio lingüístico, al no poder contener al otro, al buscar ejercer el poder silenciando y sometiendo al otro al arbitrio personal, a la injusticia de la palabra propia. Por eso, a las presentaciones de los libros se les llama también “lanzamiento” (ha habido cientos estas semanas en esta Feria), lanzar muy lejos un objeto (a la mayor distancia posible, desprenderse lo más posible de algo) o el lanzamiento también vinculado con la acción de echar a alguien a la calle por orden judicial (¿la crítica o la academia a veces no hacen esto?). Está también el lanzamiento vinculado a la lanza (de guerra), al “lanzaso”, al “lanza”. Pero mejor no sigamos ahondando en estos “lanzamientos”.

Como una manera entonces de girar el signo de las presentaciones o del “lanzamiento de libros”, y para superar el monólogo que venía sosteniendo hasta este minuto, imaginaré a continuación, si ustedes me lo permiten, un diálogo entre los propios autores de este libro, incluido el propio Zurita. Imagino aquí entonces una entre-vista entre los autores-lectores y el poeta, quien parece invitarlos a todos a su cumpleaños artístico:

—“Vengan, entren, aquí no sufrirán. Ni pena ni de miedo habrá aquí, nada que ver esto con la montaña rusa sangrienta e indolente a la que los invitaba Nicanor Parra en los 60”. Hasta aquí la invitación imaginaria de Zurita.

Les presento en primer lugar a tres críticos, comparatistas, ocupados de la relación de la poesía zuritiana con otras disciplinas, saberes y textos. El primero de ellos es Juan Soros, quien fija el lugar de Zurita en medio del land art o el earth-art y estudia los iconotextos de su obra: fotografías personales de su mejilla quemada, palabras en los cielos y en el desierto de Atacama. Pero escuchemos al propio artista plástico y visual Juan Soros (imagino-recreo aquí las palabras que él diría): - Oye, Raúl Zurita, quise pensar en la realidad plástica de tu obra, esos iconotextos que van mucho más allá de la poesía visual ya anunciada en “Un golpe de dados” por Mallarmé o en el “Paisaje” de Huidobro, que surgen tan temprano en tu obra y que permanecerán para siempre, ya sea que dejen una impresión efímera, como tus palabras en los cielos de Nueva York, o una impresión permanente, como tu “ni pena ni miedo” en el desierto de Atacama o esa poderosa “vida nueva” inscrita sobre tu electroencefalograma sólo para contravenirlo. Más todavía, he querido pensar cómo esos mensajes se hacen legibles en los paisajes en que se escriben. Oye, Raúl, ¿qué piensas de todo esto?

—Querido Juan —podría responderle Zurita, con palabras del ensayo de este libro—, ya no deseo inscribir la huella, sino una nueva imagen: “He descrito esa imagen antes: la de los rostros de todos los que has amado dibujándose en el cielo. Inmensos retratos trazados por aviones con líneas de humo blanco que se recortan sobre el horizonte para luego deshacerse”.

De su parte, el poeta y ensayista mexicano Alejandro Tarrab, quien hace dialogar *Purgatorio* con textos y principios de las ciencias duras. Él podría decir (imagino que diría): -Gracias por invitarme a participar en tu *Zurita por 60*, una multiplicación cuyo resultado es demasiado incierto, como lo es todo hoy o por hoy ¿no te parece? Trato de explicar, querido amigo, las numerosas claves intertextuales —aunque a ti no te guste del todo esa palabra— provenientes de la lógica, las matemáticas y la medicina que hay en *Purgatorio*. Trato de explicarle al buen lector de poesía, así como lo hace Robert March en su *Física para poetas*, algunas claves de esas ciencias, presentes en tu obra y que tú bien conoces como el ingeniero civil que eres. De ahí tu distinción entre poemas dimensionales y adimensionales, los primeros en coordenadas espacio-temporales tridimensionales; y los segundos, en geometrías no euclidianas; ahí donde el tiempo, que puede volver simultáneos los acontecimientos y el espacio curvo, derivan finalmente en la multilinealidad y en el hipertexto. Explico, sólo para contextualizar, cómo se pasó en el siglo XII del modelo binario espacial de la cristiandad Cielo-Infierno a uno ternario (Cielo-Purgatorio-Infierno) y luego a uno múltiple. Esto para resaltar la importancia de los números en los lugares por los que se transita en la *Commedia* de Dante y en *Purgatorio*. Cómo significan los espacios en blanco, la morfología de cordilleras y llanuras, la alteración en la numeración de los poemas, cómo las “llanuras del dolor” son representadas por cinco planos cartesianos y cómo es reemplazado el silogismo por una suerte de teorema, que abre tu libro a distintas posibilidades y desvaríos. Lo de la medicina me interesó, por tu transparencia autobiográfica, al exhibirnos tu ficha (real) del informe psiquiátrico, intervenida y superada por tu poesía y esa “vida nueva” desplegada en tu electroencefalograma que adquiere allí formas de cordilleras, cielos y desiertos. (Hasta aquí intervendría Alejandro Tarrab).

-Gracias, Alejandro, por tu dedicación y empeño a ese “Purgatorio” por el que todos hemos pasado, podría replicar Zurita. Pero esa ciencia ha tenido un costo demasiado trágico. “Nacimos en un siglo — digo en mi ensayo— que alcanzó el *non plus ultra* del horror, de la crueldad y del genocidio, y que sólo en el lapso que comprende las dos guerras mundiales, o sea en menos de cuarenta años, costó en Europa 80 millones de muertos con toda su secuela de desplazados, mutilados y psicóticos, y que continuó perpetuándose en las dictaduras latinoamericanas, en Ruanda, en Afganistán, en Irak”. La capacidad de piedad frente a esos horrores es a lo que llamamos poema.

La tercera comparatista es italiana y doctora en literatura. Le interesó aquí, revisar los diálogos entre *Estrella Distante* de Roberto Bolaño y *Cuadernos de guerra* (2009) de Zurita.

-Revisé aquí —le dice Chiara a Raúl (imagino que le dice)— las acciones realizadas por el siniestro personaje pinochetista creado por Bolaño en su novela *Estrella distante*, quien al igual que tú, escribía poemas en el cielo. Creo que se le pasó la mano a Bolaño en la analogía, pues ambos personajes, si puedo

llamarte personaje, están en las antípodas respecto del poder, la represión, la representación, sobre todo porque uno es demasiado real y el otro demasiado novelesco. Exageró Bolaño, ya se sabe. Para arreglar cuentas y en un gesto de venganza simbólica, analizo enseguida la parte final de tus *Cuadernos de guerra* (1999), en donde inventas un Bolaño, piloto enflaquecido por la enfermedad, de cuyas intervenciones en el cielo nadie sabe mucho y que al parecer a nadie le interesa recordar. Es más, su “Estrella distante” se desdibuja ahora en una “deshilachada bandera hundiéndose entre sus estrellas” (102 CG) ¿Crees que haya estado bien hacer esto?

-Zurita: bien, bien. Pero ahora me interesan más los poetas en su fragilidad y en su errancia que en su hipercriticismo. Esos poetas llegando desde el mar a la playa, el más viejo Parra. Ellos nos hablan de “ese radical exilio de la poesía y el silencio que rodea en nuestra época a los grandes poemas, a los grandes poemas muertos que hoy continúan escribiéndose, ...esa agonía general de las lenguas donde la poesía es el arte más frágil porque es lo primero que muere con las palabras que mueren, pero que también es el más poderoso porque es el único que puede levantar desde su muerte la imagen interminablemente borrosa de otra playa”.

-Los otros cuatro estudios —agrego ahora hablando como Zurita— se dedican central o tangencialmente lo medular de mi poesía: el paisaje y una naturaleza cuya belleza existía ya antes de la percepción humana, pero que sólo es dicha por su palabra e imaginación, aunque llegará el día en que no pueda ser ni siquiera dicha. En varios momentos y casi inevitablemente, los estudiosos tienen que relacionar mis cordilleras y océanos, con la violencia de una dictadura que los violenta y hace reaccionar. Pero ¿cómo son estudiados esos lugares, oye Paula, que te parece a ti?

-Trato de responderte, Raúl. El académico francés Benoit Santini, en un estudio ambicioso por lo amplio y riguroso, pone el acento en cómo la épica de la naturaleza va convirtiéndose poco a poco, desde *Purgatorio* hasta *La vida nueva*, en testigo de los traumas padecidos por los ríos, las cordilleras (que es siempre la de Los Andes), los mares (que es siempre el Pacífico) y los valles. Cómo la percepción del paisaje va siendo registrada bajo el dolor y la pasión humanas. El estudio cree ver en todo ello y más adelante en su desarrollo, el reflejo de la muerte de Cristo, pero también de los crímenes y violencias de las dictaduras. De su parte, la destacada poeta y traductora Valerie Mejer, estudia el lugar de la memoria ensoñada en tu novela *El día más blanco* 1999 y en tus poemarios más recientes *Las ciudades de agua* (1996) y *Cuadernos de guerra* (1999). En todos ellos, Mejer ahonda en una verdadera poética del espacio, esa que reconstruye con la imaginación los recuerdos alojados en lugares amados, pero que a veces son pesadillas, recuerdos falsos y sobre todo sueños, incluidos los cinematográficos de Akira Kurosawa. El sueño del soldado atravesando un túnel y que no sabe que ha muerto, provoca en el hablante el golpe y confusión de la temporalidad. Justamente el texto “Sueños para Kurosawa”, escrito

por ti, es lo que estudia con detención Pavella Coppola, quien con extrema delicadeza revisa la relación entre paisaje, palabra y política. Establece cómo la imprecación en el libro *INRI*, estruendosa y portentosa, es lo único que puede decirse frente a la omnipotencia de la naturaleza, ese “ruidoso paisaje enrostrándolo dramáticamente”. Por oposición, la profesora y poeta, confirma cómo la desaparición de ese grito poetiza la desaparición humana, la del desaparecido político. Finalmente, Anna Deeny, demuestra cómo triunfa en la obra del poeta: “el amor en primera persona”, después de haber pasado por la diseminación del yo extraviado en los límites de lo vivo y lo muerto, entre las altas cumbres, las sucias ciudades y las geografías nacionales. Claramente aquí, los paisajes mentales, se cargan de delirio y de terror, pero también de conmiseración por el otro, por la muerte y la fragilidad del otro.

Le digo ahora entonces, aquí al Zurita real, que no puedo estar más contenta de asistir al cumpleaños de él, de su poesía y de LA poesía, que se niega a morir aunque a veces se haga la muerta o algunos la quieran ver muerta. Festejo en él el reciente cumpleaños 97° de Nicanor Parra y todos los cumpleaños de los poetas que siguen mirando en sus poemas nuestras dos imágenes más portentosas: la natural y la humana. Festejamos, Raúl, tu generosidad con las nuevas generaciones de poetas y también de estudiosos. Festejamos también esta ocasión en que “renace la poesía muerta” y la posibilidad de que los lectores y profesores de poesía nos convirtamos en Chile también un poco en poetas, gracias a los verdaderos poetas.

NOTAS

1 Esta presentación fue leída con algunas variaciones en el lanzamiento del libro *Zurita por 60. Textos críticos sobre su obra y su ensayo “Los Poemas Muertos”* (Santiago: Mago Editores, 2011) en la 31° Feria Internacional del Libro de Santiago, el día 12 de noviembre de 2011. En la ocasión se encontraba presente el poeta y varios de los autores de este libro. Agradezco el tiempo para la investigación otorgado por el Proyecto Fondecyt de Iniciación N° 11090430 “Identidades territoriales y sujetos en la poesía chilena (1908-1957)”, del que aproveché aquí parte de su marco teórico y los estudios sobre poesía chilena y paisaje.

2 Recital realizado con ocasión de la inauguración del VI Encuentro Internacional de Poesía del Valle de Colchagua, Santiago-Colchagua (Chépica): 27 de octubre al 2 de noviembre de 2011. Una performance muy similar fue realizada por el poeta y el mismo grupo musical en el Cierre del Congreso Internacional de Poesía Chilena “Chile mira a sus poetas”, organizado por la Facultad de Letras UC, el día 30 de octubre de 2009, en el Campus San Joaquín de la P. Universidad Católica de Chile. Ambas presentaciones se realizaron con un público masivo.

3 Entre los años 1981 y 1987 se registraron en Chile cientos de protestas en contra de la dictadura militar chilena, las que fueron cada vez más masivas y participativas. Eso provocó en gran medida que durante 1988 el Gobierno Militar convocase a un Plebiscito Nacional para que la gente se pronunciara por la continuidad de su mandato (el que se había iniciado con el Golpe Militar de 1973) o por el retorno a la democracia, ganando la segunda opción. Los “apagones” eran parte de las diversas formas de protesta de los opositores a la dictadura y consistían en el corte del suministro eléctrico a través de atentados puntuales a las torres generadoras de energía eléctrica. Cada jornada de protesta, paro o marchas ciudadanas, eran acompañada por este tipo de “apagones” en localidades puntuales de Chile, los que podían durar toda una noche.

VOCES DE ECUADOR TRANSFRONTERIZO

NOTICIA

Julio Ortega
Brown University

Estuve este verano en Guayaquil para colaborar con el proyecto de una Universidad de las Artes, tan académica como creativa; y me tocó compartir tareas con dos de los principales escritores ecuatorianos, Julio Pazos y Jorge Dávila. Pude visitar, finalmente, a Gilda Holst y Liliana Miraglia, dos de las mayores escritoras de ese país, y de esta lengua; y charlar con jóvenes poetas y narradores de obra en marcha y mucha promesa, entre ellos Miguel Antonio Chávez, quien escribe una novela en forma de blog a partir de la ciencia y el principio de la indeterminación, en la que dialoga con Agustín Fernández Mallo, Juan Villoro y Jorge Volpi. De modo que esta breve muestra de voces contemporáneas de la literatura ecuatoriana se fue armando entre lecturas y conversaciones, y busca dar pronto testimonio de la concurrencia apelativa de un grupo de escritores, sin duda más amplio, que se sitúan en el diálogo internacional con su propia versión urgente de los hechos. Hay en estos textos genio, ingenio y ganas de conversar. Estas voces de Ecuador, en efecto, nos mejoran el diálogo, nunca como en estos tiempos más requerido de incluir nuevos testigos, plurales textos y mejores lectores.

JULIO PAZOS

El yo acecha

El yo busca en la mañana
un espejo que confirme su existencia.
En la tarde se acoge al estricto ejercicio de esperar.

El yo reproduce melodías de sintagmas
que cubren esta heterogénea realidad.
Se calma cuando pronuncia
canao, piragua, maní, ají, barbacoa.

El yo tiene propensión a contemplar
la basura en fuentes de piedra
sin motivo, sin reproche alguno.

El yo recoge sus pasos en galerías y escenarios,
en la sombra de álamos y torres,
y repite con pausas las palabras
que tanto le asustaron,
que tanto le conmovieron.

Disección del cadáver de Pegaso

Es una sala espaciosa.
Muy clara.
Es luz que refractan los bosques lejanos.

Sobre la mesa yacen
el cuerpo y las alas
extendidas
como velas de bajeles deshechos.

Han hilvanado el despojo
sin otro motivo
que algo semejante a la caridad.

Pronto llegarán los voluntarios
y se llevarán el cuerpo,
incluidas las alas,
al basural.

Se incluyen actos y cosas irremediables

Insoportable es la carga
de prosas de posesos,
su cal viva supera
mi masa de lector.

No descanso y prosigo con pavores,
brutalidades
y máquinas trituradoras.
Así
el golpe de cumbres
nevadas me vierte
como lavazas
en el sopor del sifón .
Las montañas de todas partes
son tan bastas y mi amor propio
es mínimo.
Esta visión se filtra en la noche
y se contamina con pájaros muertos en el desierto.
Las brutalidades arrastran sus caudas
en terrenos baldíos
y basurales.
Arremeten y no sé con qué detenerlas.
Me raspan con sus ganchos
y dejan la piel en la situación del rescoldo,
de sarna emperrada,

de grasa que chorrea en abandonadas cocinas.
Cuando me sorprende el vértice del alba
me asaltan rodillos de trituradoras
y todo se reduce a una mancha en el piso,
oscura y como una oreja muerta.

Se trata de cambiar

Se trata de cambiar
el orden de cosas personales.
Esta pared, por ejemplo,
está demás.
La colina parda del fondo
me parece triste y sobra,
en su lugar
los surtidores de una fuente
estimularían el deseo
de alcanzar otro día.
Mis cosas se alimentan
con desperdicios sentimentales.
Toda clase de artículos, más duraderos que los omóplatos,
se amontonan como si fueran rosas de bardos anónimos.
Asaltan las incoherencias
mientras el cadáver tirado sobre la carrasposa lava que besan las olas,
se desmenuza..
Se dirá:
es solo fenómeno de percepción.

El sentido

El sentido es reproducir el desorden de la percepción y su consecuencia en la vida del autor.
El sentido brama cuando se pretende encerrarlo en una lengua que además de configurar el dolor, regurgita belleza.
¿Qué sentido tiene componer metáforas irracionales en lugar de transcribir un bosque brumoso refugiado en la luz de la tarde?
Sin embargo, un caballo de fuego en el horizonte sugiere más que hablar de la temperatura del helio.
En el desorden se encuentra el fulgor de guayaba verde de unos ojos venerados

sin límite.

El arte es una reserva de imágenes y el pueblo la aprovecha cuando quiere celebrar sus pasiones.

Pacen las vicuñas con la misma dejadez de los ancianos que ensayan escenas en el sueño.

Estas son contemplaciones.

El sentido se escabulle como el pelo de choclo en las manos.

Las metáforas irracionales

y el arte de modificar fonemas produjeron gran tensión en la primera mitad del siglo veinte.

Un síntoma del desorden de la percepción es adoptar la actitud de espera: los brazos cruzados y la mirada puesta en el horizonte.

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ

La bóveda de la Compañía en Arequipa

Toma pájaros
flores
la vegetación del mundo americano
y constela ese ámbito
no mayor que el que aprisiona
el espacio en cualquier capilla
del mundo.

Toma los sueños
vuélvelos color
y habrás construido
un mundo
como para descansar
al séptimo día
contemplándolo
con orgullo y humildad a la vez
y ver al hombre y la mujer
transfigurados
en las imágenes de Bernardo Bitti
colocadas en las cuatro
hornacinas del domo.

Andahuaylillas

La pintaron toda
desde el zócalo al techo
pusieron en cada motivo
de ángeles o de flores

animales y símbolos
toda la vida que llevaban
dentro.

Olvídate de cuanto has visto
antes.
Con la imaginación retrocede
hasta el instante
en que esos artesanos
milagrosos
transformaron esta iglesia perdida
en un rincón andino
en prodigio
semejante al cielo
con su esplendor
que viene de Dios mismo.

Y contéplala amorosamente
como si estuvieras orando.

La capilla del sagrario

La mampara de don
Bernardo Legarda
el escultor de la Virgen alada
de Quito
es maravilla del barroco colonial.

Esplendor
oro y rojo
anuncia lo que
guarda el recinto:
trigo dorado y vino
perpetuados
por unas pocas palabras
de amor
en una cena íntima hace
veinte siglos.

Y la cúpula
atrapa el cielo
entre arcángeles

y lo guarda
para quien lo necesite
en ese espacio luminoso
y recogido.

Más allá están
el bullicio
la política
la intriga
la sangre de los justos
y de los transeúntes boquiabiertos
la de los héroes y los tiranos
el griterío
el balcón
la columna de la libertad
el atrio catedralicio.

Aquí dentro solo
esa luz extraña que descende
en silencio y custodia
la callada palpitación
de las edades
en esta especie de corazón
de Quito.

El vuelo

En el convento de los Descalzos de Lima, se abre la puerta de la pequeña capilla, y todo se vuelve luz, el arcoiris se transforma en esa Virgen aureolada de ángeles que pintó Angelino Medoro hace siglos.

El pequeño lego que nos guía dice que el beato Francisco Solano levitaba ante este cuadro.

Y el milagro entra de lleno en esta atmósfera de alas y rostros hermosos. Lo sobrenatural se vuelve cotidiano, y en esos segundos de éxtasis ante la belleza, todos sentimos que podemos elevarnos en el aire como el beato Solano y como los ángeles que rodean a la Madona.

GILDA HOLST

Voy

No sé cómo me metí, pero voy séptima en esta larga fila de pelícanos. No sé de dónde venimos ni a dónde vamos. A comer, de dormir, de soñar, a parearnos, a morir. No sé. Sólo estoy presente y aleteo.

De brazos y almas

Es cierto como alguien dijo, que no es el alma que está atrapada en un cuerpo, sino el cuerpo atrapado en un alma. Yo me encontré con un brazo derecho —suelto y seductor—, que salía precioso de una camiseta blanca de algodón. Imagino que el izquierdo también, pero yo no lo veía o estaba como alejado. Yo ahí, contenta, porque se mostró como libre, como que sabía de mí, que soy una desalmada.

Los porteros

Una razón, sólo una.

Pablo Palacio

Los porteros de los cuentos saben todo, saben de la familia y los amigos, cuántos son y cómo se llaman, saben cuándo alguien sale del edificio en busca de algo o de alguien y hasta pueden saber exactamente si lo encuentran. Pero el portero que tenía en frente, lo único que repetía a mis preguntas era «No le doy razón, señorita, no le doy razón», pero debería, porque yo no tengo ninguna.

Prosigo en esta tarea casi imposible y cansada. Arturo me había dicho que se alojaría en uno de los edificios de la zona del barco hundido que, en verdad, no está hundido sino encallado. En silencio, mientras las olas del mar lo golpean y las gaviotas le dan vueltas. Un barco oxidado y encallado, pero no tan mudo como el presidente que compara al país con el Titanic. El presidente necesita un portero que le diga en callado que es bruto, bien bruto, no, mejor es que se lo diga a gritos.

Los porteros de los sueños cuidan y están en cada puerta evitando los excesos, pero en este recorrido monárquico y arbitrario, y frente a este edificio que ya no sé si es el Reina, Baronesa o Princesa, no hay nadie (Todo el mundo ha volado a Miami).

Doy marcha atrás para dar vuelta al carro, regresar o proseguir sin ninguna razón, sólo la comida y el mensaje que llevo en el asiento de atrás. A mí me gusta esté Arturo aunque dé direcciones imprecisas. Vuelvo al portero uniformado de gris, que tiene un parecido con el mío, aquél que no me ha dado ninguna razón. No puedo creer que no sepa nada, me irrita que se haga el que no sabe nada.

Insisto, le digo que la comida se va a dañar, que el mensaje se va a perder. El portero piensa qué estoy con sed y me brinda coca con hielo en una jarrita, le digo, «no, gracias», y él me pregunta un poco enojado «Qué, ¿piensa que estoy enfermo?», «No, por supuesto». le contesto y acepto la jarrita, pero antes de tomar le aclaro: «Yo tampoco estoy enferma».

El portero, con tanta denegación escuchada percibe que está metido en un rollo y empieza a hablar. Dice que la esposa de Arturo y sus hijos están arriba en el departamento de la familia Llerena, que son muy simpáticos, lo que no me importa un comino. Que el señor Arturo no está, que ha salido, que siempre sale en busca de lo que yo traigo, y que sale, justo, para no encontrarse con nadie. O sea, conmigo.

Los porteros saben demasiado. Este uniformado de gris sabe que me he topado con la punta de un iceberg y sabe que me hundo hacia un fondo congelado.

Los garuados

Hay una tribu en Lima que se la reconoce por cierta garúa en los ojos mezclada de miedo. Son amables sin embargo, y hablan de otros —de los que nunca has oído—, como de una raza orgullosa, remota siempre, que se respeta a sí misma y por eso pueden respetar a los demás. Dan vueltas por Lima perdidos. Cuando ven que alguien levanta un brazo en la orilla de ese río de humo, se detienen, contestan, oyen más preguntas, concertan un pacto que saben que no van a cumplir pero que igual lo tienen que hacer.

Una los sigue, tal vez por el emblema que ellos portan y que has reconocido y te pierdes en Lima fácilmente: en el movimiento afable de un cuerpo, el suspiro —inevitable—, que fue puente en otra época, en cien kilómetros de extensión, en los olivos raros y añosos que los encuentras buscando otro lugar. Generalmente conducen taxis.

En las nubes

Había llevado un calor acumulado, porque no bien entró en el taxi, se empañaron los vidrios. Vertiginosa, ni intentó ver las calles.

Ése fue su error, podría haber determinado en qué momento el auto desvió su trayecto. Arribó a una ciudad extraña, extranjera ella misma, se condensó peligrosa en quién sabe qué signos.

—No voy a poder ir —le dijo él por teléfono.

A cántaros, precipitada a tierra.

MARÍALUZ ALBUJA BAYAS

Fantasma que me acaricias la cara y te vas.

Esta noche no huyas de mí.
No te lleves el cuerpo que ansía la brevedad
la ligera noción de tu carne.

Déjame lo que me pertenece
la desnuda manzana en que habito
la piel
que perdida en el aire
desea arrastrarse y al fin existir.

Con nada más que los ojos

apartamos el velo de agua
que cubría la tierra esa tarde
y oscuro
desde los templos
se deslizaba a besarla.
Así, entre los dos,
el inquieto caer de la música.

No me lleves lejos.

Aquí puedo creer que soy feliz.

Más allá del páramo

donde los gallinazos entretienen la mirada
antes de anclar su soledad a la ventisca
una no sabe si podrán cerrar los ojos
para verse
si un sonido de campana de repente los lastima
si acaso su sangre en remolino se agolpa
cada vez que la garúa desdibuja la montaña
y si entonces morirán de pena

si aquel eterno picoteo de la ruina
algo de pulcro dejará en sus paladares
algo de triste, de insaciable, de sombrío
cuando la luz se desmorona en el remanso de las nubes
y ellos atrapan, consumada, la belleza.

Ya no quedan sino algunos
recorriendo mi niñez
sobrevolando los momentos
en que vuelvo a atravesar su territorio.

Son un recado de la muerte
que si llega de imprevisto
me verá donde ellos cortan el barranco.
Aunque podría adivinarles las señales
y escapar.

Pero no quiero.

Entonces

en una pequeña oficina
calada hasta los huesos con los vientos de la Siberia
lejos del sol ecuatorial escribía poemas.
Qué importa ya dónde.
Escribía poemas.

LUIS ALBERTO BRAVO

HERSHLAG

—*T*e pareces a ella —le dije.

—Yo soy más bonita —me respondió.

Hace años tuve una novia muy parecida a Natalie Portman. Mi error fue hacérselo saber. (¡Qué idiota!) Y vaya que se lo creyó.

Empezó a mantener largas conversaciones telefónicas con Ashley Judd; obstinada en aprender japonés, francés y alemán, dejó de hablar en español... ¡Dejó de hablarme!

Aprovechando que yo dormía, arrojó la coca por el excusado y la carne de la semana se la dio a los perros. Para provocarla, le dije que su actuación en *Heat* no había sido convincente, ella se excusó alegando que Michael Mann la había desatendido.

—¡Me desatendió totalmente! Él estaba más preocupado en chocar Volvos y...

—¡Pensé que dirías: en falsear la escena donde “salen” Al Pacino y Robert de Niro!

—Bla, bla, bla.

Salí de la habitación golpeando la puerta.

La mañana de su cumpleaños rechazó mi regalo: “¿Estás loco? Yo no nací en marzo”, “Por favor, Nat, naciste en marzo”, “¡Cállate! Nací un 9 de junio”, “¡Naciste en marzo! Está en tu pasaporte”, “¡Te digo que no nací en marzo! Además, tú nunca has visto mi pasaporte, está muy bien guardado.”

Era verdad, yo nunca había visto su pasaporte. Ni tampoco había intentado buscarlo en la habitación; tenía miedo de encontrar algo de ella, tenía miedo de encontrar algún documento que me descubriera su verdadero nombre: ya sea, Alice o Jane, no sé.

Gary Oldman me sugirió que ella y yo debíamos darnos un respiro, “ya sabes, vivir durante algún tiempo separados”, mas no le hice caso. ¡No le hice caso porque durante esa época, George Lucas la empezó a llamar constantemente por teléfono! ¡No le hice caso porque sus padres habían muerto y su hermano también había muerto en *El Profesional*!

Por si fuera poco, el idiota de Mike Nichols le dio trabajo de bailarina en un night club. Fui hasta allá, la cacheteé y me dijo que ya no me amaba.

—¿Ah, no?

—Sí, ya no te amo, desde este momento.

Y era verdad. Sin embargo nadie, ni Nat, ni yo, nos fuimos del departamento.

Una mañana raptó a un bebé, alegando que era su regalía por haber participado en *Cold Mountain*. Gary y yo le arrebatamos la criatura, y luego se lo devolvimos a su verdadera madre.

—Ella... —titubeó Oldman— ella te está engañando, está saliendo con García Bernal.

Pero yo lo sabía, sabía de él y de Thomas, un ciego parisino. Yo sufría en silencio, por lo que en una ocasión, aprovechando que Nat se había quedado dormida frente al computador: vi sus contactos en el *Messenger*; tal como lo imaginé, tenía agregados a Matt LeBlanc, a Sean Penn, a Darren Aronofsky, al imbécil de Zac Poszen y al idiota de Jude Law. Todo esto yo lo sabía.

Una tarde, al volver del trabajo, la encontré desnuda y llorando en el dormitorio: se había rasurado completamente la cabellera, y con un poco de sangre había escrito en el espejo del baño:

V de Vendetta

Esa misma noche me abandonó. Y esta vez no hice nada por detenerla; simplemente me quedé ahí... viéndola planchar su ropa, para luego marcharse. Ni siquiera me asomé a verla desaparecer por las escaleras. ¡No! Estaba claro que yo también me había convertido en otro: Agarré mi litro de leche habitual, me fui a la ventana y le hablé muy cariñosamente a mi planta.

AUGUSTO RODRÍGUEZ

MATAR A LA BESTIA

I

En el inicio éramos mi padre y yo, tomados de la mano, en la infancia de nuestro apellido, en la prehistoria de nuestros abrazos y besos, de los viajes a la noche inventada o a la ciudad del alcohol y del tabaco. Nada sacamos en limpio si el mundo no se despedazó con nuestros rezos familiares. Si nosotros no fuimos el mundo, si la tierra que hierve en nuestras venas no expulsó el infierno que llevamos dentro. Mi padre era un hombre de piel silenciosa que llevaba en el corazón la ira, el odio y la condena del tiempo; hombre de sal, de sueños verdes, destinado a padecer debajo de la tormenta de hielo que incendió sus manos; manos que acariciaron mis párpados gastados, que alguna vez miraron cómo el horizonte fue un imperio que se destruyó con el fuego de la selva. Mi padre atravesó la orilla de los muertos para alcanzarme, para alcanzar a sus muertos y decirles que es el hijo de la rabia, de la furia, de los ángeles violados, el hijo que se fugó de su propio entierro para reinventar los sollozos de las mujeres que tanto amó. Mi padre es la copa rota donde yo bebo sus vicios. Soy su vicio más profundo, su herencia vengativa, la carne miserable que no teme dividir el aire para conquistar lo que desea. Soy su herencia enferma, que asesinará sin piedad a sus verdugos. Su herencia enloquecida, que revivirá cadáveres y bestias, con tal de que su herida expulse el veneno. Mi padre es una habitación abierta de par en par, donde yo entro sin zapatos y sin medias, dispuesto a corregir mis errores. Ahí dentro sé que soy bienvenido, pero tengo que guardar silencio, para que su palabra, que es silencio y gozo, me atraviere el tímpano, el cerebelo, y cruce mi espina dorsal hasta crucificarse en mi aorta. Tengo que aprender a defenderme de sus espejos y dioses furiosos: como tigres se me lanzan al círculo e impulsan a pelear con mis

manos heridas. Sólo acepto con honor su invitación y nos debatimos sangre a sangre.

XI

Mi padre murió en invierno. Falleció con miedo a cerrar los párpados, con los anillos del tiempo en los dedos púrpuras, los ojos heridos de sangre amarilla, los dientes ennegrecidos por el sol tenebroso y las corrientes del aire de serpiente. Cuando alguien muere al fin deja su jaula, para convertirse en la presa de los rostros sucesivos de la piedra original, en los colores de las fuentes de agua, en las monedas arrojadas por los veteranos; deja fluir su alma como el poema perfecto y se va, lejos, muy lejos, a buscar eso que alguien pierde en los riachuelos de los días, la suerte arrojada en los casinos o en las cartas. Lo que sea más que morir en la ola, en la espuma o en los dientes de ese mar que nos reclama desde el paraíso inventado por las palabras dogmáticas, que nunca significan nada más que ver cómo decapitan a los hombres en una cruz arrojada al abismo de las campanas.

XVI

Tengo destruidas las sienes; en mi piel florecen huellas que son pequeños virus, que me derriten a lo largo de la epidermis. Tengo la memoria despedazada y me *siguen enloqueciendo aquellas madres, hijas, abuelas, tías en las venas*.⁽¹⁾ Mi aorta se resquebraja, el corazón es un barco sin vergüenza: no teme hundirse en las profundas sombras de mis arterias. Soy un fantasma que vuela en los rincones de mi infancia escasa. Veo en la otra orilla mi cuerpo desangrado Y mi muerte. Creo que es hora de cruzar el umbral de las cosas y dejar que mis párpados descubran, por primera vez, las vocales de la ceniza.

XVII

La tierra entera es una apariencia banal ante tus ojos, padre mío. Mírame con tu amor y tu desprecio mayores. Merezco morir por tu despecho y por tu cruel enfermedad. Merezco ser la enfermedad que te está matando y morir en tu honor y en tu regazo. Eres la sombra y el cuchillo que se enterrará en mi corazón. Márame, padre, de una vez. Márame. Yo soy el cordero de tus pesadillas.

* * *

NOTAS

1. Antonio Gamoneda, *Arden las pérdidas* (2004)

LUIS CARLOS MUSSÓ

Ajedrez

64 escaques, un tablero. Tú de ébano ciego, yo de hueso-color. Te mueves en todas direcciones, pero tu abalorio recibe mi agujazo de hormigas. Los cuadros han medido tu silencio con un toque de incienso entre tus rodillas; y el peón adivina su salto diminuto sobre el tablero [*PxT*]. Tus torres se desladrillan en la diagonal de su cruz cuando entro en tu mezquita de rodillas [*PxA*]: aves de plumaje sin colores vuelan sobre el alfil mientras el caballo en celo revienta su casco de marfil en el coito de las laderas en ele, en forma de ele [*PxC*]. Poco falta para el sangrado del cielo aunque lucho y venzo en el enroque [*0-0-0*]. Son míos el susurro de los espacios, ese jardín incauto, el surco obediente de la espalda. El empeine de tu pie, a solo un casillero de mi lengua ofidia [*PxP4R*]. Culpas a la almohada de tus dolores –te ensañas con ella a mordiscos y lametones-. Pero no has caído en cuenta: somos ya un monstruo de doble espalda con fuegos de sal en el núcleo [*P5D+*].

Cojea nuestro aliento en este juego de reyes. Mi ariete embiste/ barrena las carnes/ incursiona en la memoria/ se duele en ti/ nos inunda pues tu saliva lo festeja y lo corona –peón por reina-. El surco está abierto para las tablas: nadie sabe de quién es la victoria [*PxR++*]. Nadie sabe de quién, el jaque mate.

Rememoración

[cfr. historia de la eternidad]

Después de aquella noche –la de luna preñada, por más señas– en que pronunciamos al unísono el dolor y la herida en nuestros cuerpos, y en la que anegamos una terrible canción en ciénagas y resuellos –aferrados, ambos, con los dientes–, me negaste siete veces.

Recordé los hielos escandinavos. Esperé a que los lobos engulleran al sol y a la luna y pisé fuertemente el puente de la nave que me llevaría lejos –muy lejos-. Aquella nave construida con uñas de muertos y con pretensiones de

trasatlántico o trirreme. Sentí la fuerza quebrada en mis rodillas, un humor vacío en el sexo y dos marcas color marrón —una en la nuez de Adán, otra en el hombro— que me estrangulaban. Pisé fuertemente sobre el puente de la nave, la que sería un abismo dispuesto a abrirme su secreto. Y viajé en aquella nave. Aquella nave pesada como tierra curada con uranio. Aquella nave construida con mis propias uñas.

Alzheimer

Cierro la puerta para que venga un tiempo que me arañe con sus fórmulas de algoritmia / Y se opacan los sonidos láser como si los clausurara dentro de mi cabeza / Cierro la puerta para que el infierno me derribe con su fogonazo / Cierro la puerta para que anochezca.

Porque con gesto de esfuerzo marcas el territorio cuando cerca de tu rostro respira esta mi Madrugada / Parsimonia escarchada y agorera: el cataclismo suspendido como un aroma de algas podridas sobre tu cama. Blande el acertijo sus redadas policiales con el ímpetu de las hogueras artilladas, con una música ocre como el maderamen de naos cargadas con nueva tribulación. Y extraña me resulta todavía la húmeda entraña de tu arsenal / extraña pero intuita por los verdugos que ensombrecen con fieltro su rostro lluvioso. Las palabras de la carne instalan sus tereques en estos humedales / Las palabras de la carne me construyen un mundo que me arranca de este mundo.

SIOMARA ESPAÑA MUÑOZ

LA CASA VACÍA

No
invites a
nadie a nuestra casa
pues repararán en
puertas, paredes, escaleras
y ventanas, mirarán la polilla en los
rincones, los cerrojos oxidados, las lámparas
ciegas, arruinadas. no traigas a nadie
a nuestra casa, pues no tendrán más
que angustia de tu mesa,
de tu cama, del mantel,
del mobiliario, se reirán de
pena por las tazas, fingirán
nostalgia
de mi nombre, y reirán también de nuestra hamaca.
No traigas más gente a nuestra casa
pues te escribirán canciones,
te entusiasmarán el alma,
te susurrarán traviesos,
sembrarán una flor en tu ventana.

Por eso no debes, te lo ruego,
traer más gente a nuestra casa
pues se pondrán rosados,
verdosos, rojizos o azulados,
al descubrir paredes rotas
las plantas marchitadas.

Querrán barrer en los rincones
querrán abrir nuestras persianas
y encontrarán seguro entre los libros
las excusas perversas que buscaban.

No traigas más nadie a nuestra casa,
así descubrirán nuestros absurdos
te llevarán lejos a otras playas
te contarán historias de naufragios
te sacarán a rastras de esta casa.

MUJERES

Me gustan las mujeres ... ¡y qué!
las que gritan se explayan vociferan
las que ahogan con su instinto,
aquellas perspicaces penetrantes y profundas
las que ríen y se ríen
que se arrancan hasta el alma
aquellas que subyugan, me subyugan.

Me gustan las mujeres enjundiosas
las terribles, catastróficas
la que me enseñó el amor en la cama de su histeria
y me enseñó a amar el amor de indecisiones.

La que parió incesante en cada parto las nostalgias
y me dio seis compañeras como espadas.

Me gustan las mujeres
las que acosan que me acosan y sublevan
las que llaman
las que lloran
las que cogen sin descanso
que recogen
que seducen
que se elevan
las que parten y reparten con su aroma las señales
y me besan
y me estrujan
y se callan y me callan con un beso.

Me gustan las mujeres cibernéticas
sin sonrisas de portadas
sin voces de miel o edulcorante
sin pestañas de gatita o silicona.

Me gustan las mujeres
no de arroz de azucena o chocolate,
me gustan las neuróticas
menopáusicas cinéticas
que me endulzan y envenenan
que me odian y acarician
que me abren sus alitas matinales
o me clavan en la noche más tremenda
su puñal
de amapola
y de cerezo.

MIGUEL ANTONIO CHÁVEZ

AVENTURAS DE UN GRUPO DE BECARIOS EN UNA UNIVERSIDAD NORTEAMERICANA

A Anelius Borda le llegó una carta de la Universidad de Idaho en la que se le invitaba a un encuentro literario inusual, ya que se había propuesto reunir escritores de países cuya producción literaria gozaba de poquísima o nula circulación dentro del continente. Así, la invitación mencionaba que un solo representante de Belize, Guyana, Ecuador, Surinam y Bolivia sería parte; y entre esos estaba él. Anelius Borda lo tomó al principio como una posible tomadura de pelo, pero el ticket aéreo y una carta formal del decano estaban ahí, a prueba de incrédulos. De todos modos ese no era el principal motivo de su incertidumbre, del súbito tirón estomacal que le sobrevino como a pasajero de una montaña rusa que espera lo inevitable al coronar la cima. No se explicaba cómo habría podido llegar hasta Norteamérica su libro, el único que había publicado, sin esperanzas, con un tiraje menos que modesto y cuyos relatos (podía engañar a todos —es decir a los cuatro gatos que lo habían leído— menos a su conciencia) eran tristes facturas de las “anécdotas inolvidables” de la *Reader's Digest*, que solía leer en la sala de espera cada vez que acompañaba a su padre al doctor. El resto de referentes los obtenía a cuentagotas de él; los achaques del viejo no daban para más. Lo que no sabía Anelius Borda era que dicho encuentro sui generis fue improvisado sobre la marcha debido a que resultó un excedente en el presupuesto de la universidad, el cual de no emplearse ese año sería destinado a otra facultad o a otro rubro, sin opción a recuperarlo. La idea no sonaba mal, lo que no sonaba bien era la voz del viejo en el teléfono; un mar de tos y otras rémoras lo envolvían. Por eso Anelius Borda llegó con las viandas que le hacían falta, y lo sorprendió leyendo un libro de relatos de Rodrigo Rey Rosa. Anelius le preguntó por él ya que nunca lo había leído.

— Lees pendejadas de vieja, por eso no sabes quién es. Irónico que yo sepa más de narrativa contemporánea que tú. Hay un cuento en este libro, *La niña que no tuvo*, es una bala tierna al alma. Una niña con una enfermedad terminal que a ratos parece más inteligente y madura que su padre para afrontar la situación. Joyita nihilista. Si pudiera escribir haría un ensayo sobre ella.

—Escríbelo y ya.

—¡Ja! Me habla el nene *Reader's Digest*. ¿Crees que esto es cosa de soplar y hacer botellas?

Anelius Borda iba a contarle de su invitación a Idaho pero sintió que sería inútil. Lo miró fijo como él le había enseñado a mirar a los perros para intimidarlos. En el barrio en que creció había muchos de ellos, sin dueño la mayoría. Luego de las interminables inyecciones antirrábicas alrededor del ombligo por las que tuvo que padecer el pequeño Anelius, su padre trató de llenarlo de valor enseñándole aquel secreto para que no volviera a ser presa fácil. Lo sentó y se lo contó como si se tratara de una revelación mesiánica.

Crack.

—Mi estómago...

—No estás enfermo, papá. Tú lo sabes.

—Estoy más flaco, ¿no te has dado cuenta?

—Porque no comes, eso es todo... —Anelius se sobresaltó al revisar la pila de libros que tenía junto a su sillón como si fuera agente antinarcóticos o, literariamente hablando, algún bombero piromaniaco de *Fahrenheit 451*—, ... *El mal de Montano*, *La náusea*, *La amigdalitis de Tarzán*: ¿qué es esto: literatura para hipocondríacos? ¡Cómo no te vas a sugestionar!

—Es cierto, no estoy enfermo. Es más difícil de entender de lo que piensas.

—Inténtalo.

—Los cristianos, en su Nuevo Testamento, tienen las epístolas de Pablo; en una de ellas él dice: *Vivo, mas no yo, es Cristo quien vive en mí*. Bueno, yo puedo decir que alguien realmente vive en mí, a quien puedo sentir y con quien a ratos hasta puedo hablar.

—Dile a tu amigo imaginario entonces que te haga también las compras de la semana.

—Anelius, no me estoy quejando, solo quiero que me dejes tranquilo.

—No te entiendo, entonces para qué me llamas sollozando como moribundo.

De súbito el viejo empezó a retorcerse, se agarró del estómago, como si estuviera sobre el lomo de una serpiente marina. Pero el viejo parecía ducho en las maniobras de ese tipo de exorcismo, hasta que se incorporó y dio un largo respiro. Sudaba.

—Ya pasó... La hiciste enfadar, no le caes bien.

—¿De quién coño me hablas?

El viejo le habló de su huésped interno, una especie tan antigua que hasta Hipócrates, Aristóteles y Teofrasto hablaron de ella y a quien llamaron platelminto, por su parecido con cintas o listones. Luego Celso y Plinio el Viejo acuñaron la expresión en latín “*lumbricus latus*”, gusano ancho. Pero tuvieron que pasar siglos hasta que Carlos Linneo incluyera en 1758 en la décima edición de su *Systema Naturae* a la *Taenia solium*.

—Cuando se lo conté a ella por primera vez, le dio gusto conocer la historia de sus ancestros. Bueno, digo *ella* como un convencionalismo mío, porque es hermafrodita... El punto es que le encanta que le lea, de hecho siento que ya no leo para mí sino para ella: con sus ventosas no solo absorbe mis nutrientes sino también mis conocimientos. ¡De ese modo hablamos un mismo idioma y nuestros temas de conversación no se agotan!

Anelius no sabía si compadecer o sentir coraje por esa bizarra relación filial que su padre tenía con una lombriz asquerosa que era capaz de crecer hasta 10 metros de largo, alojarse en los intestinos y que solo podía expulsarse por vía anal, y cuyos huevecillos microscópicos liberados en el ambiente podían ascender a millones. De todos modos, ¿cómo lo podía saber el viejo si él no se había practicado un examen, o al menos eso es lo que Anelius creía? Una situación tan confusa como esta lo obligaría a estar más tiempo con él y posiblemente podría malograr su viaje a Idaho.

—¿Por qué esa cara? Todos en esta vida hemos sido parásitos de un organismo superior. Tú, por ejemplo, parásito de mis lecturas.

—¿Por qué me haces esto, papá? Justo ahora, que tengo un viaje muy importante.

—Viaja, hombre, viaja, que eso es lo que te hace falta, dejar las revistas de salas de espera, conocer más el mundo.

Timbre.

—¿Esperas a alguien?

—Ah, sí. Unos amigos. Nos reunimos a esta hora.

—¿Amigos? Tú nunca recibes a nadie.

Entraron, en bloque, eran hombres y mujeres de distinta edad. Saludaron al viejo palpándole el estómago y este les devolvió el saludo de la misma manera, pero por los gestos y movimientos de los visitantes, no se asemejaba a un gesto espontáneo de afecto sino más bien al código establecido en una cofradía secreta. Se sentaron, y sin que el viejo se los dijera, miraron brevemente hacia Anelius —que estaba junto a la ventana— con una mezcla de curiosidad y desconfianza, hasta que regresaron a sus asuntos y lo ignoraron por un momento. Hablaban pero no hablaban; de ellos mismos, es decir. Era como si se proyectaran a través de sus vientres y no de sus bocas. Lo único que hacían era servir de intérpretes a una voz de su interior, y lo exteriorizaban en palabras sucintas para que lo supieran los demás, aunque no parecía ser necesario. Decir telepatía quizá era lo apropiado. Decir que eran seres solitarios, también. Y también que las solitarias en pleno tomaron una decisión trascendental para su futuro. Y que Anelius Borda estaba con prisa y su vuelo no esperaría. Y que ahora ellos, ellas o lo que fueren, escuchaban gratis clases magistrales en Idaho, Wisconsin, Gales, Oslo y San Petersburgo para hacer algo en sus largos ratos de ocio.

RESEÑAS

Gladys Flores, Javier Morales y Marco Martos. *Arguedas Centenario. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1911-2011)*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011. 495 pp.

La literatura peruana celebra este año 2011 diversos centenarios: la publicación de *Simbólicas* de José María Eguren, el nacimiento del poeta vanguardista y cosmopolita Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) y, sin duda, del más homenajeado cien años después de su nacimiento: José María Arguedas (1911-1969). Arguedas ha convocado a todos aquellos que perciben la ceremonia musical en su palabra vivida y escrita; a los que han intimado con él y su obra, afianzando sus lecturas con el aporte crítico y metodológico, incluso a los nuevos lectores que constatan en él un escritor imprescindible.

Uno de los primeros congresos organizados en Lima en torno de la vida y obra de Arguedas lo realizó la Academia Peruana de la Lengua del 18 al 20 de abril de 2011. El resultado de este congreso, que reunió las ponencias y conferencias de investigadores de distintas áreas académicas, fue la publicación de las mismas en el libro *Arguedas Centenario*, editado por Gladys Flores, Javier Morales Mena y Marco Martos.

Estas actas empiezan con un alentador exordio de Marco Martos sobre la polifacética vida intelectual de Arguedas. El resto del libro está estructurado en cuatro voluminosas secciones, siguiendo el orden cronológico de sus publicaciones.

La primera sección aborda la poesía de nuestro escritor andahuaylino. Antonio Melis, Antonio Rodríguez, Gonzalo Espino y Mauro Mamani respaldan su lírica, inicialmente desatendida y sin la misma repercusión de su narrativa. Sin embargo, Antonio Cornejo Polar, Miguel Ángel Huamán, Alejandro Romualdo, William Rowe y Martin Lienhard, han establecido los parámetros para la interpretación de la poesía de Arguedas.

Antonio Melis examina la armazón lingüística y algunas transcripciones ambiguas en el poema «Jetman, haylli / Oda al jet» (1965) como la omisión de la letra «q»: *reqsisqa* en lugar de *reqsisqa* (ésta es una de muchas imprecisiones que detecta). Según Melis la categoría de la complejidad define la escritura de Arguedas. Su poesía une la hibridez sintagmática del quechua y español (empleo del nivel retórico del quiasmo) con la simbología andina sagrada. Esta simbología del *Hanan* y *Hurin Pacha*, de la *chiririnka* o del *pillpintu* responde

eficazmente a la mezcla del mito y la tecnología del jet. Lo que el autor señala como «celebración de la modernidad» y «línea progresista modernizadora» es resultado del espíritu siempre transculturador de José María Arguedas. Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) esbozaba ese rol cíclico de la cultura hispánica y andina que Arguedas insistió en perpetuar. Melis rescata aquel poder necesario entre técnica, mito e identidad para una «interpretación auténtica».

Gonzalo Espino en «La poesía quechua de José María Arguedas: la categoría runa» puntualiza cinco aspectos desde la etnopoética quechua: 1) Textura quechua, 2) Relación *runa*-divinidad, 3) Naturaleza como parte del texto, 4) Transacciones poéticas y 5) Hablante en la historia o trama textual. Si Melis apuesta por la categoría de la complejidad, Espino sustenta al *runa* como un sujeto posible si «se imagina en términos de espacio, de relaciones y de comprensión del mundo (...). *Runa*, entonces, demanda una conceptualización que permita situarlo en su relación con una colectividad (...) feliz, porque evoca una pertenencia situada, localizada» (38). En *Tupac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki/ A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción* (1962), Espino explica que el *runa* enunciador establece un contacto permanente con la colectividad (*runakuna*, *ñuqanchis*, *takikuna*) mediante su voz (*ñuqa*) y esta característica le permite observar una colectividad atomizada y poseída por la memoria *runa* dentro de las coordenadas de la modernización.

Ángel Rama escribió que el Arguedas novelista había opacado al etnólogo (1982). Efectivamente, sus novelas despliegan una amplia recepción por su hibridez formal y temática como las reunidas en la segunda sección de este libro donde se examinan la totalidad de sus novelas: *Yawar fiesta* (1941), *Diamantes y pedernales* (1954), *Los ríos profundos* (1958), *El sexto* (1961), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

Yawar fiesta o «fiesta sangrienta» relata la vida en Puquio del pueblo indio y la celebración del *yawar punchay* donde los indios lidiarán con el misitu. Narra, a su vez, el punto de vista de los mistis sobre el *turupukllay*. La constante narrativa mejor lograda en esta novela es la construcción de ejes colectivos. *Yawar fiesta* presenta un mundo «múltiple, complejo, desembrado, conflictivo» (Antonio Cornejo Polar, 1973), además, «la dimensión mágico-religiosa figura como un aspecto positivo de la cultura quechua, sin las ambigüedades que se le adherían en *Agua*» (Rowe, 1979). Antonio Cajero con su ensayo «Editar a José María Arguedas: el caso de *Yawar fiesta*» inicia la segunda sección. Utiliza las herramientas de la filología para diagnosticar y seleccionar variantes de las ediciones críticas de *Yawar fiesta* como la interpolación, reducción o supresión de pasajes, adición, sustitución o descuido editorial. Desde nuestra impresión, sigue la línea que José Alberto Portugal propone en *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado* (2007). Portugal defiende a un Arguedas no homogéneo estilísticamente por su estilo aditivo y yuxtaposición de lenguajes y perspectivas.

Gabriela McEvoy en «*Yawar fiesta*. Alegoría de las transformaciones socioculturales del campo y de la ciudad» presta atención a la imagen recuperada del migrante andino dentro de la alegoría del proceso modernizador en su estado concéntrico, es decir, una modernidad asentada en otra. Isabel Trancón en «La consagración del toro andino en *Yawar fiesta*» analiza el reconocimiento y prestigio de la corrida, más allá de la lucha con el Misitu. Según la autora, es el toro quien encarna el poder del «ethos» andino. La idea de Trancón nos recuerda un pasaje donde el misti don Julián fracasa en la captura del Misitu; esto expresaría, por el contrario, la fisura temporal de aquel «ethos» pero la reafirmación del sentimiento colectivo. *Yawar fiesta*, desde mi perspectiva, ofrece los hitos temáticos y recurrentes que estarán presentes en sus demás obras: lo mágico, lo religioso, lo conflictivo, lo simultáneo y lo claramente heterogéneo.

Seguidamente, encontramos unas breves reflexiones de Tomás G. Escajadillo sobre *Diamantes y pedernales*. Escajadillo (crítico riguroso de Arguedas y de otros grandes escritores peruanos como Ciro Alegría, Manuel Scorza, Enrique López Albújar y José Diez-Canseco) ha distinguido, anteriormente, las fases en la narrativa de Arguedas tales como el indigenismo ortodoxo, neoindigenismo y superación del indigenismo las cuales mantienen la «unidad y cohesión de la obra total». Enfocado en las acciones y estado de sus personajes, hace una semblanza y comparación de Irma y Mariano con Ernesto de *Los ríos profundos*. Los dos primeros son forasteros trágicos. Sin embargo, Ernesto es «el forastero por excelencia en la novela de Arguedas. Es forastero (o forasterito) en todo el estrato del mundo novelado» (114).

La siguiente novela revisada, *Los ríos profundos*, considerada su mejor novela por intelectuales como Julio Ortega, William Rowe o Mario Vargas Llosa entre otros, sigue conquistando a los lectores por su trama de cuño autobiográfico centrada en las vivencias del mundo adolescente, donde la memoria del narrador, personaje y testigo, Ernesto, se enlaza con otra realidad y naturaleza a través de su forastería. Existe un lirismo circundante por los signos musicales declarados en el efecto del *zumbayllu*, *tankayllu* o *pinkuyllu*, por la admiración del muro incaico del joven Ernesto y la magia rítmica de los sonidos del paisaje abancaíno.

Aymará del Llano en «Lo oculto que se hace presente. *Los ríos profundos* de José María Arguedas» explica que el discurso arguediano es diglósico y no bilingüe. En la diglosia las lenguas copresentes no tienen la misma valoración a diferencia del bilingüismo. Arguedas, según la autora, es diglósico en su narración salvaguardando el quechua con los «recursos injertados». Del Llano no repara en la categoría del «bilingüismo no diglósico» o «bilingüismo coordinado» expuesta por Enrique Ballón en *Tradición oral peruana. Literaturas ancestrales y populares* (2006). Dicha categoría describe exactamente el perfil discursivo de José María Arguedas. El bilingüe no diglósico alterna y domina ambas lenguas indistintamente. En este caso, Arguedas quechuahispano, como

Ballón lo explica, es «bilingüe de pensamiento, de intelección y de expresión».

En su artículo «Los estilos de pensamiento en *Los ríos profundos* de José María Arguedas», Camilo Fernández encuentra tres estilos de pensamiento. El estilo separativo o disyuntivo indica el mundo segmentado y categorizado. Este es el caso del intolerante Padre Director y de la interrelación violenta del personaje Lleras. El estilo confusivo denota la inestabilidad respecto de los significados (el caso de la opa Marcelina). El estilo distintivo —expresado en Antero, Ernesto y su padre— señala la inteligencia estratégica y dialéctica. Vemos que estos estilos de pensamiento no son asimétricos, por el contrario, se fusionan en varios personajes, logrando así la unidad narrativa de la novela. En un breve artículo, Vicente Cervera crea, acertadamente, un puente intertextual entre el poeta santiaguino y el escritor andahuaylino al identificar algunos elementos de la escritura vallejiense en *Los ríos profundos* como la orfandad, la sexualidad, violencia, soledad, dolor, pulsión solidaria y placer.

Una impecable y excelente reflexión sobre la forastería la brinda Julio Noriega en «El forastero andino en *Los ríos profundos*». El forastero para Noriega es un mediador voluntario, innovador e intérprete que transforma el mundo y pertenece a múltiples espacios sin desarticular su esencia. Encuentra varios tipos de forastero andino: el foráneo, el profesional en los pueblos, el de segunda generación, el litigante y el trotamundos blanco o indio. Los arquetipos de forastero andino para Noriega se encarnan en las figuras de Gabriel, Ernesto y Jesús Warank'a Gabriel. Noriega invita a leer la novela como «un peregrinaje del forastero andino». La ventaja de asumir este tipo de lectura es la revisión de la dinámica del aprendizaje de los personajes andinos a través de espacios múltiples.

La siguiente novela estudiada es *El Sexto*. Este apartado cuenta con tres estudios conectados de Dante Ramírez, Jorge Terán y Richard Leonardo. Según nos dice Ramírez, existe un sujeto subalterno en la sociedad carcelaria de «El Sexto» donde la corrupción ejerce transcendencia por el carácter estructural del abuso de seres insolidarios. Gabriel, narrador-personaje es un misti y sujeto moderno en la prisión, lugar donde se reasignan las «relaciones de poder y dominación» de sujetos contraactuales. De similar enfoque, Richard Leonardo califica a los presos humillados como abyectos, animalizados, sujetos que viven y conviven al margen de sujetos perversos y sádicos como «Puñalada», ambivalentes como el «Rosita», o sujetos que rotan sus estados a objetos o cosas. Por su parte, Jorge Terán estudia la sensibilidad andina privilegiada en la voz de Gabriel. Dicha sensibilidad se mantiene articulada a través de la construcción de la guitarra de Alejandro Cámac y el recorrido musical. Para el autor, solo la música puede trascender la división de los tres pisos y reencontrar la humanidad amenazada en el primero.

En la siguiente novela, *Todas las sangres*, Nécker Salazar reitera lugares comunes como el conflicto entre la tradición y modernidad, especialmente en tres personajes: Don Bruno Aragón de Peralta, defensor del pensamiento

feudal y valores de la tradición; Don Fermín con sus proyectos modernizadores y Demetrio Rendón Wilka en calidad de líder y de héroe que «representa la valencia de una modernidad híbrida (...) y su voz avizora la continuidad de la cultura quechua» (284). Por otro lado, Rolando Álvarez califica de fractal a *Todas las sangres* por expresar la esencia humana y cultural. Además de fractal, la categoriza de polifónica y totalizadora, y la compara con *Cien años de soledad*, *Gran Sertón: Veredas*, *Sobre héroes y tumbas* y *Pedro Páramo*. Creemos, más bien, que *Todas las sangres* dialoga en esencia con otras novelas como *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría y mantiene el «intento» totalizador con elementos de la narración y esquema melodramáticos explicados por Marcel Velázquez Castro («Imaginación y Melodrama», 2007) y Matthew Bush («Cohesión y contradicción: los excesos narrativos de *Todas las sangres*», 2010).

La última novela estudiada en la segunda sección es *El zorro del arriba y el zorro de abajo*. Para Gladys Flores el discurso en *Los zorros* es fracturado por la comunidad de voces desdobladas y su escritura se destruye al sintetizar variadas formas de lenguaje. Flores cree en un discurso clínico que: «traduce el síntoma del escritor que se halla en peligro de muerte y deviene en un discurso crítico en tanto este se muestra como una reflexión sobre el proceso escritural» (307). Manuel Pantigoso plantea en «El zorro que calla y el zorro que habla: tradición y ruptura en la obra de Arguedas» que el lenguaje empleado redescubre la realidad literaria y el mito. Ese lenguaje es tenso y sometido a la urgencia de la función reveladora-iluminadora y logra una tensión trágica y distensión utópica. Halla tres niveles: novelesco, autobiográfico y mítico.

La tercera sección, «Ensayos sobre Arguedas» es una mixtura temática. Fernando Rivera desentraña dos categorías amparadas en la reciprocidad y el intercambio. La primera, la economía del *don* por el sentimiento de gratitud. La segunda, la génesis del *don* por una demanda del donatario. Según Rivera, quien no está en capacidad de dar y donar, o carece de familia o *ayllu* se denomina *huak'cho* y generalmente es el donatario. Nos muestra, a su vez, un ejemplo interesante en *Los ríos profundos* por medio del término «demanda de amor». Ernesto, «sujeto ético», atiende a la opa Marcelina, la cuida y trata dignamente. Para Rivera esta «demanda de amor» surge por una responsabilidad afectiva y moral.

Martin Lienhard, dedicado investigador y uno de los mayores especialistas en Arguedas y la cultura andina, postula en su artículo «La antropología de José María Arguedas: una historia de continuidades y rupturas» la orientación de Arguedas en cada periodo de su ejercicio antropológico. Entre 1930 y 1948 los indios aparecen como el sector de vanguardia indígena. En los cincuenta se sirve de la antropología cultural para estructurar ensayos más precisos y académicos. Según Lienhard, Arguedas permuta las categorías de «indios», «mestizos» y «señores» con el fin de agruparlas en el conjunto de «no-indios» y aperturar el retorno a la hegemonía andina. En los sesenta bordea el

pensamiento antiimperialista y resalta la organización y cosmovisión andinas.

Manuel Larrú en «La perspectiva del autor implícito en la obra de José María Arguedas. De una visión indigenista a una visión andina» identifica los cambios del autor implícito a nivel ideológico y representacional en su tránsito de un narrador indigenista a un pensamiento andino. Según Larrú el cambio de perspectiva tiene un estadio liminal con *Los ríos profundos*.

Miguel Ángel Huamán estudia el proceso y tránsito de la escritura ética de la fase indigenista de Arguedas a una escritura utópica en la etapa final de su narrativa. Para Huamán la escritura utópica «se aleja de la vocación mimética hegemónica» (392), y busca horizontes integradores y espacios de racionalidad andina. Por último, para Nelson Osorio la narrativa arguediana tuvo un «proceso agonístico» por la experiencia de un lenguaje transculturado que intentó plasmar la realidad mestiza que hoy vivimos. Estos conceptos de escritura utópica y proceso agonístico del lenguaje se suman a la esencia coral y disonante del lenguaje trabajada por Cornejo Polar en *Los universos narrativos de José María Arguedas*.

La cuarta, breve y última sección «Semblanzas de un apu» traza el proceso formativo e iniciación literaria de Arguedas hacia 1925; su labor docente y corta estancia en la Universidad La Cantuta; sus perspectivas sobre el acentuado progreso y globalización en New York; así como la inclusión y representación de su imagen en las obras plásticas de Herbert Rodríguez, Alfredo Márquez y Javi Vargas. Estos temas son tratados por Raúl Jurado, Ricardo González Vigil, Raquel Chang-Rodríguez, Paolo de Lima, Victoria Guerrero y otros.

A lo largo de sus 495 páginas, *Arguedas Centenario* reúne ensayos con interesantes enfoques como los de Antonio Melis, Gonzalo Espino, Julio Noriega, Gladys Flores, Martín Lienhard o Fernando Rivera. Otros ensayos, por el contrario, no logran desprenderse del eje de los estudios canónicos. El itinerario que ha recorrido, en este libro, el pensamiento crítico sobre el quehacer poligráfico de José María Arguedas, merece ser revisado y sobre todo discutido.

Pilar Alzamora Del Rosario

Universidad Nacional Federico Villarreal

***The New Ruralism. An Epistemology of Transformed Space.* Joan Ramon Resina and William R. Viestenz eds. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.**

Joan Ramon Resina's *New Ruralism* is a stimulating contribution to the newly emerging discourses on the shifting realities of the 21st Century. In his introduction, "The Modern Rural", Resina offers a panoramic view of the ever-changing binary of the rural-urban spaces throughout recent history. From the city as the privileged space in the 19th Century and the dissolution of inherited forms in the 20th Century, to the expansion of World-cities and the eradication of regional/national cultural idiosyncrasies, Resina touches upon the literal and symbolic meanings of country and city landscapes across time. In preparation for the great variety of essays that follow his comprehensive introduction, Resina does provide the reader with the necessary definitions that allow for a cohesive "epistemology of transformed space." Resina articulates what he considers a historical shift in our time, of how the urban and rural are understood and valued, and how the dynamic between both spaces has changed. The new ruralism he proposes, with a reference to Raymond Williams, has the objective to document "a turn in the history of this dialectic pair brought about by large-scale processes that represent an acute phase of [...] social and economic phenomena [...]" (7-8).

Resina draws a connection between the present world-order and Weber's observation about the economic and cultural degradation of the rural. It becomes clear that Resina's historical view reflects an anti-capitalist and somewhat regionalist position. However, he does not express a nostalgic desire for a revival of the rural, but rather points to the social and economical inequality between rural and urban spaces, seen as the result of worldwide exploitation. One of the main questions Resina asks himself is "whether forms of experiences inherited from the rural life are still possible in our time" (11). In order to answer this question, he proposes to reexamine the present-day experience of landscape. A concept inherent to ruralism, "the landscape ends up losing its contemplative value and is now intertwined in promotional schemes that place the traditional exploitation of the rural on an altogether different footing" (11).

Evoking a variety of critics, philosophers, and sociologists, Resina lays bare the complexity of the ongoing semantic (re)definitions of the rural space, such as the broad meaning of *país*, landscape, land, or region, and how meanings

can change dramatically from one generation to another, and between romantic, economical or political contexts. While these are not new observations, Resina's interpretation of how these changes in meaning are manifestations of the metaphorical "cultivation" of space, indicative of the changes in culture itself, is well worth reading. As a consequence of this metaphorical cultivation, "'culture' became detached from the land and through dialectic inversion ended up denoting its contrary" (13), while the 'rural' no longer denotes an objective reality" (15). Resina's new ruralism pretends to express this new reality, as well as the present-day changes of and within culture. Accordingly, "a new ruralism can only refer to a critical form of disenchantment, or better yet detachment, that challenges modernity's epistemic superiority and culture's alleged dependence on the city's tempo and intensity of change" (15). The author also insinuates that his new ruralism aims for much more than a commentary on a new epistemology of transformed space, one that expresses a radical turn in modernity, and one deeply intertwined with the way man sees himself rooted in this new reality. Resina's introduction is followed by a dozen contributions by critics and writers of different backgrounds and disciplines. The great diversity of their topics and approaches makes this collection of essays a truly interdisciplinary and multicultural work, although emphasis does seem to lie on contemporary Catalan culture, with half of the essays focusing on Catalan art, literature, and landscape.

Joan Nogué's essay, "Neo-ruralism in the European Context" further provides the necessary cohesion of such a diverse collection of essays. Nogué's reexamination of neo-ruralism, when placed within a 21st Century context, shows that it could be indeed difficult to draw such defining lines between previous and "new" ruralisms. One of the reasons could be the difficulty to agree upon precise definitions of such a culturally and linguistically charged semantic field. In this sense, Pere Salabert's contribution, a "theoretical speculation" based on semiotics, is helpful. Salabert divides his essay in sections discussing the changing meanings of nature, ruralism, countryside, and the City-landscape. In order to show the shifting of terminologies across intellectual history, from Aristotle to the surrealists, Salabert evokes Goethe, Aristotle, Baudelaire, and Nietzsche, before moving on to Peirce's idea of *Natura*, until tracing its meaning to *birth*, *birthing*, and thus *origin*.

In stark contrast to this semiotic approach, Hans Ulrich Gumbrecht's "Can Suburbia Think?" offers a refreshing personal account of what could be understood as an unexpected defense of life in Suburbia. As he argues quite convincingly, despite our love-hate relationship with life in the outskirts, this in-between-place truly represents present-day reality. Gumbrecht values the suburban non-place as a space conducive to thinking, comparing it to Heidegger's *Provinz*. Even more importantly, he presents Suburbia as part of a universal phenomenon of de-rootedness, and as such as indicative of a new "general condition of life in a world that excludes the possibilities of real Reality and of natural Nature" (59). In our new reality, as Gumbrecht reminds us, the

urban space is but a “disguise for our rootlessness”, whereas “Suburbia obliges us to think through the permanent situation of displacement that is our fate” (59).

Marília Librando Rocha returns to the question of landscape, more specifically to that of “temporal landscape” or *saucade*, a Brazilian term she explains through the literary analysis of two of João Guimarães Rosa’s short stories (1962). Her essay examines the complex relationship between the City and the marginalized non-urban space in Brazil, as experienced through the eyes of a child in Rosa’s fiction. Librando concludes that as the destruction of the rural space progresses, the untouched landscape can only survive as an imagined space, as a temporal landscape, or could possibly be “reborn as part of the collective memory of Brazil” (75). A similar commentary, although not via literary analysis, is Robert Davidson’s study on the transformation of the rural Catalan region of the Priorat. Davidson describes how the economical exploitation of *terroir*, the “taste of the land”, has led to the radical transformation of a formerly untouched rural landscape with a complex history of poverty, depopulation and decay. Now a tourist attraction and a national brand worth marketing, the Priorat risks losing the same authenticity its economical success relies on. On a larger scale, Davidson’s observations could be read, of course, as another elucidating example of the effects of globalization and the resulting tension between the need and want for preservation of nature and regional cultures, and the equally significant desire for economical success and progress.

While the remaining essays further develop intriguing aspects of rural and urban landscapes in literature, art, and other fields (of social, geological, or linguistic nature), taken as a whole, and despite their great variety, they present a valuable example of new ruralism. However, they are also proof of the resistance to a homogenous articulation of our changing realities. Rather than a flaw of the collection, however, this resistance only further stresses the importance and value of its project. As Joan Nogué, one of the contributors, rightly states, “we are now witnessing a paradigm shift, in the widest sense of the word” (39). As a result, over the past decade and across disciplines, critics and writers have sought to articulate this paradigm shift. More than a commentary on the changing dynamics of the rural-urban binary, this book successfully illustrates the connection between the understanding and practice of transformed space, and the understanding and practice of changing national and global realities. Although a volume of this extension and thematic focus cannot be exhaustive, the essays are sufficiently well anchored within history and tradition, while still effectively explorative and provocative, in order to provide a solid first step towards further discussions on transformed space, culture, and thought.

Heike Scharm
University of South Florida

***Fuera de lugar.* Pablo Brescia. Lima: Borrador, 2012**

El libro de cuentos *Fuera de lugar* del argentino Pablo Brescia, afín con muchos motivos de la narrativa fantástica de su país, define unidades de sentido a partir de las dos partes en que se divide: “Lugar” y “Fuera”. La primera alude a los Estados Unidos, y las proximidades de su mundo letrado, incrustado en los campiranos suburbios de un país altamente civilizado. Son cuentos sobre lectores, escritores, poetas, en fin, hombres de letras, entre la madurez y la vejez, en los trances existenciales que eventualmente abren paso al delirio. La segunda refiere a escenarios diversos (Argentina, México, España) en los que el mundo letrado desaparece de los tópicos y, más bien, son los materiales de la genealogía fantástica sudamericana los que entran en juego como vectores notables en los conflictos de los distintos personajes. Aquí, los protagonistas son más variados: un niño, una niña, un guardián de faros, una mujer con operaciones estéticas. Ambas secciones comparten como sustrato que las unifica la perspectiva de una mirada parcial, limitada a las posibilidades cognitivas coyunturales de sus protagonistas, la que facilita el crecimiento de zonas opacas, intransitivas, presuntos puntos de origen de los acontecimientos exóticos que recorren los escenarios, más bien apacibles, de las zonas luminosas. En el ámbito de la teoría del cuento de Ricardo Piglia, presenciamos en cada cuento de Brescia las dos historias que entraña el modelo: la historia aparente y, la más importante, la secreta, la que da forma, desde el subsuelo, a la aparente, pero que puede dejar su sitio en las sombras para completar el sentido de una historia que solo es la mitad de sí misma. Pero, en los cuentos de Brescia, ese encuentro entre dos caras de una misma moneda no se produce, aunque ambos queden perfectamente delineados, con lo cual presenciamos superficies sin causas aparentes. Ello es un mérito, porque la carencia de motivación racional es la que crea los efectos de mejor extrañamiento en el libro.

En ese entendido, la sección “Lugar” encuentra su síntesis y mejor caracterización en el cuento “Frank Kermode”. Se trata de ubicar al legendario ensayista literario y crítico ya anciano, en la cocina de su casa, víctima de un despertar desconcertante por el deterioro de los años, en la proximidad de las

cajas de sus libros embalados para una mudanza. El personaje de “Lugar”, como el Frank de este cuento, tiene una relación fetichista con los libros o la literatura, suerte de laso fatal, que al mismo tiempo actualiza el mito del hombre de letras como indisolublemente ligado a su oficio (una variante del mito del poeta, condenado a cantar sus poemas). El sitio de esta vinculación analógica con el texto literario, o su aura, es el suburbio norteamericano en una suerte de consolidación técnica del espacio-tiempo del intelectual latinoamericano en la vida doméstica norteamericana, esta vez modulada por las señales que, en su desasosiego, le ofrece la literatura. Brescia consigue, con especial soltura, modular la historia aparente y la secreta de estos cuentos desde el contraste de voces narrativas, la superposición de interpretaciones de los hechos con preeminencia de la lectura literaria de la vida y el escamoteo de datos que prefiguran el horizonte de la historia subterránea.

En la sección “Fuera”, en cambio, las apariciones de diversos verosímiles genéricos y espacios geográficos redefinen la funcionalidad de las técnicas que trenzan la historia aparente con la secreta. En “Mire, por favor”, el monólogo de una mujer modificada físicamente por su amante consigue, en la reiteración, en apariencia inofensiva, de la interpelación a mirar, la alegoría de un modo de vida que rinde culto a la imagen personal. “Tristezas de aeropuerto” utiliza dos voces, una en primera persona y femenina, otra en tercera persona, focalizada en una contraparte masculina, que dan cuenta de una relación plagada de encuentros y desencuentros entre una mujer argentina y un hombre establecido en los Estados Unidos. La obsesión de ella es insostenible. Las voces se alternan en secuencias paralelas que permiten saltos en el tiempo y la cuidadosa administración del dato oculto. “El hombre sándwich” refiere el inexplicable y breve secuestro de un niño por parte de un hombre que porta avisos de madera sobre su cuerpo. Contado desde la mirada del pequeño, dejado al cuidado de un dependiente de cafetería, la opacidad de los hechos es producto de la pericia en la administración de la mirada infantil, cuyas limitaciones perfilan el reverso de la historia, el ámbito de lo no representado, que ella no puede sino capturar como señales dispersas a disposición del lector. “Los acantilados de Tojimbo” expone la mejor conjugación de pericia técnica y vigor visionario de *Fuera de lugar*. Se relata la aparente maldición que pesa sobre los guardianes de un faro en el Japón cuyos acantilados frecuentan, por igual, suicidas y numerosos fantasmas. El recurso a las criaturas sobrenaturales permanece en una inquietante ambigüedad, puesto que caben entenderse de distinto modo: figuras de miradas hipersensibles frente a la melancolía del paraje, o a la evidente depresión que parece contaminar a los guardianes solitarios, o una manera de comprender el recuerdo de los muertos afín con las variables culturales japonesas. De este modo, el cuento se destila hacia un lánguido policial sin detectives, donde las preguntas sobre las motivaciones de los suicidas permanecen en vísperas permanentes de explicación.

En el mismo cuento, el narrador anuncia sobre uno de los personajes una de

las claves poéticas del libro: “se dio cuenta que en su vida habría pocos nunca o porqués”. En efecto, *Fuera de lugar* construye, sobre una prosa sosegada, un vigoroso aparato técnico para constituir con naturalidad las consecuencias menos imaginadas, sin brindar jamás explicaciones, solo pistas desperdigadas al tenor de un desosiego en sordina que tampoco se busca aclarar. Los personajes de Brescia pertenecen, a su modo, a ese linaje de personalidades de psicología y propósitos intransitivos que, en la narrativa de Roberto Bolaño, alcanzan una singular apoteosis. Pero en *Fuera de lugar* su trazo, al servicio conjeturar un evento imposible o sobrenatural de altas posibilidades, diseñado bajo el conjuro de una historia secreta, constituye una muestra de original práctica artística. La singularidad de Brescia en el medio literario al que pertenece por nacionalidad también es digna de destacarse. En la Argentina, un medio en el que la obsesión por inventar procedimientos creativos que conciten la atención sobre el carácter de artificio del relato parecía hegemónico, el autor se complace, por contrario, en afirmar, sobre el efecto estético de su arsenal de materiales y formas, el valor de la peripecia como eje vital del relato en un ámbito cosmopolita. *Fuera de lugar* es de lectura imprescindible para conocer nuevos derroteros del género fantástico en la actualidad.

Alexis Iparraguirre

Óscar González-Barreto and Ernesto Silva-Zolezzi: *Voces y Cine en América Latina: El Caso de Venezuela*. Fondo Editorial Cultura Peruana, Lima, 2011.

Excavating and making sense of the vast cinematic terrain of Latin American cinema constitutes a monumental task that only those with exceptional wherewithal and knowhow attempt to realize. Autochthonous films that will never be seen outside of their respective cultural milieus come and go very quickly in cities like Lima, Mexico City, Santiago, and Buenos Aires. The commercial market is at best an arbitrary mediator of artistic quality and cultural relevance. Thus for every film like *La Historia Oficial*, *Fresa y Chocolate*, *Amores Perros*, or *Central Station*—all nominated for the Oscar in the category of Best Foreign Language Film—there are numerous others of enormous cultural relevance and artistic merit that reach only a relatively small national audience. Films like *Machuca*, *B-Happy*, *Matando Cabos*, *La Otra Conquista*, *Polvo Enamorado*, *El Violín*, *El Infierno*, *Nueve Reinas*, and *Tony Manero* come to mind, and how we discover these and other (often obscure) gems of Latin American cinema is usually anything but systematic; for we rely on word of mouth, the Internet, and in many instances, film festivals. Unfortunately these tactics almost always fail when it comes to learning about, or acquiring copies of, films from countries like Uruguay, Perú, and Venezuela. The sad reality is that scholarly work on the national cinemas of most Latin American countries is scant, which makes books like *Voces y Cine en América Latina: El Caso de Venezuela* extremely timely and valuable.

No Venezuelan film has ever been nominated for an Oscar and even the most commercially successful films rarely receive distribution beyond Venezuela. *Secuestro Express* and *Oriana* are perhaps the most notable exceptions. Nonetheless, since 1973 and the advent of the Nuevo Cine Venezolano, Venezuela has produced numerous films of varying technical quality that serve as unique portals into the social geography of Venezuela. Oscar González-Barreto and Ernesto Silva-Zolezzi take us on an intriguing voyage through contemporary Venezuelan cinema by way of a series of interviews with ten contemporary Venezuelan filmmakers. These interviews take on the form of fluid and expansive conversations that gravitate around the directors' formal education in film; their perspective on their own film production; and, finally, their insight onto Venezuelan cinema, Latin American cinema, and cinema in

general. The ten filmmakers interviewed are Alberto Arvelo, Elia Schneider, José Ramón Novoa, Román Chalbaud, Solveig Hoogesteijn, Michael New, Diego Rísquez, Alfredo Anzola, Oscar Lucién, and Fina Torres.

Several common threads weave their way through the series of rigorous and telling interviews contained in the book. One surprising pattern in the interviews is a pervasive skepticism toward the *auteurist* paradigm of cinema and how poorly it has served the Venezuelan film industry. Several of the filmmakers make a point of noting that filmmaking is a collective endeavor requiring a large investment of capital and therefore must not be pursued with the mentality of “art for art’s sake.” This leads the same filmmakers to note that more of an effort needs to be made to produce films that the public wants to see instead of assuming that Venezuelans can and will modify their aesthetic sensibilities in order to embrace a Venezuelan vanguard cinema. Nevertheless, a pronounced deference to Luis Buñuel and to Italian neo-realist cinema—paragons of the *auteurist* tradition—arises over and over again in the interviews. On the surface this may seem contradictory, but we should remember that Buñuel suffered significant setbacks in his career because of his willfulness to exercise unprecedented artistic control in films like *Los Olvidados* and that, in contrast, Rossellini and De Sica always showed a certain degree of pragmatism in their planning and execution of their works. Remarkable, nonetheless, is Elia Schneider’s admittance of self-censorship, which goes well beyond the pragmatism that perhaps nearly every independent filmmaker must exercise, to some degree, in order to obtain commercial success and professional recognition.

Similarly, the difficulty of making films in Venezuela and the necessity to operate within very restrictive cultural and political boundaries in order to survive arise as another common theme. As is the case with many Latin American countries, the Venezuelan government provides financial support to film production; nevertheless, there are few places to go to receive technical training in the various aspects of filmmaking (script writing, sound engineering, lighting, shooting, editing, etc.); and, most demoralizing, Hollywood distributors continue to exercise a hegemonic control over the various viewing venues, a situation with which the Venezuelan government has never ceased to be fully complicit.

Voces y Cine en América Latina: El Caso de Venezuela makes a valuable contribution to the scholarship on Venezuelan cinema in particular, and Latin American cinema in general. Although the presentation of the material is at times unconventional, the erudition of its authors, Óscar González-Barreto and Ernesto Silva-Zolezzi, is unmistakable in the way they handle the dialogues. The unconventionality of the book lies in the fact that the two chapters of introductory remarks develop along a testimonial trajectory with each author taking great care to reveal his subject position and personal motivations for writing the book. González-Barreto writes the first introductory chapter and

discusses his youth spent in Caracas viewing many of the films discussed in the book at special cinemas on the outskirts of the city that he has now come to understand as serving to purposely present little to no competition to the larger commercial cinemas that showed exclusively American movies. Silva-Zolezzi writes the second introductory chapter and reflects on how some of the films under discussion contradict many of the romanticized stories about Venezuela he heard during his youth from returning Peruvian exiles and émigrés to his native Lima, thus leading him to see the period of Venezuelan prosperity that attracted so many from neighboring countries to cities like Caracas and Mérida as one tainted by disadvantage to large and conspicuously anonymous segments of the Venezuelan population. What these two examples show is that the theoretical premise underlying the book is, by design, more intra-historical (*à la* Unamuno) than purely academic (which on some levels it still is) and gravitates around cinema and recent history as a lived experience that is echoed, too, in many of the remarks made by the filmmakers interviewed. In fact, the reflective candor of González-Barreto and Silva-Zolezzi in their introductory remarks brilliantly foregrounds the frank and unaffected tenor of the subsequent series of conversations—not interviews *per se*—with the selected filmmakers.

Researchers and cinema aficionados interested in Venezuelan cinema have encountered, until now, a vacuity of available source materials. *Voces y Cine en América Latina: El Caso de Venezuela* takes a giant leap toward remedying this unfortunate *lacuna*. The book is not, as the authors note in the introduction, a comprehensive study of Venezuelan cinema from its origins to the present. While this is true to the extent that the book only focuses on Venezuelan cinema since the mid-twentieth century, it does, however, provide a nearly comprehensive overview of contemporary Venezuelan cinema, albeit in a non-linear fashion and employing an intra-historical methodology. Accordingly, those who read the book cover to cover will leave with a nuanced and dynamic understanding of Venezuelan cinema. In the end, what the book offers is an intelligent and perceptive introduction to Venezuelan cinema—filtered through the unique and informed perspective of the interviewers and interviewees—that can be useful to both novices and specialists alike. From a practical standpoint, the most useful contribution of the book for the many of those unfamiliar with contemporary Venezuelan cinema will be the detailed filmography that appears at the end, although only some of the films listed there are obtainable by conventional means (Amazon, NetFlix, university libraries, etc.).

What makes *Voces y Cine en América Latina: El Caso de Venezuela* so compelling, is the erudition and critical disposition of its authors. Both are specialists in Latin American cinema, as well as cinephiles and skilled amateur filmmakers. These characteristics make them both at once connoisseurs of the cinematic terrain under examination and perfectly adept at speaking

the language of the filmmakers interviewed. As a result, the conversations between the authors and the filmmakers unfold as discussions wherein both sides, respectfully and unreservedly, trade insights and perspectives on the filmography of the interviewee; on Venezuelan cinema; on the Venezuelan cultural dynamic; on Latin America; and on Latin American cinema. The authors ask sophisticated and discerning questions, and the filmmakers respond in kind with unscripted candor and a generosity of spirit that comes as rather unexpected for a book of this type.

González-Barreto y Silva-Zolezzi make an explicit and impassioned case for studying Venezuelan cinema. *Voces y Cine en América Latina: El Caso de Venezuela* is both an impressive inroads into this endeavor that will hold the attention of specialists in the field of Latin American cinema and an important starting point for anyone wishing to delve deeper into this very rich and yet largely ignored cinematic topography.

Brian Cope

Anderson, Mark D. *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011. 241 pp. ISBN: 978-0-8139-3196-8 (paper)

Mark D. Anderson's book *Disaster Writing* is an incisive study of the interaction between natural disasters, literature and political discourse in Latin America from the late nineteenth century through the nineteen eighties. In an interdisciplinary tour de force, Anderson establishes a dialogue across literature, geography, environmental studies, the social sciences and history in his analysis of the political and cultural appropriations of the experience of catastrophe through literature in Mexico, Brazil, the Dominican Republic, El Salvador, Nicaragua and Guatemala. Anderson cogently argues that disasters are not merely natural occurrences that can be summarized in simple "factual" accounts because the aftermath and assimilation of the event are inextricably linked to political, social and cultural factors; the natural catastrophe becomes a political disaster through the process of assessing risk and disputing blame and causality. In this way, Anderson's approach is in consonance with the postmodern contention that historical narratives are, despite an appearance of objectivity lodged in evidence, verbal fictions that seek to validate a particular philosophy or ideology of history through a comprehensible story.

Disaster Writing examines instances in which the literary interpretations and definitions of natural disasters acquire political significance: ongoing drought in Brazil's sertão; cyclone San Zenón during Rafael Trujillo's dictatorship in the Dominican Republic; volcanic eruptions and political upheaval in Central America; and Mexico's devastating 1985 earthquake. These four cases reveal the way in which the elaboration of a "disaster narrative" validates or delegitimizes political discourse and serves as the ideological basis for political action.

Anderson's point of departure in his introduction is a historical overview of the symbolic language of man's relationship with nature and the cultural constructs of "disaster" and "nature", from the mythic worldview of pre-Colombian civilizations to Catholic explanations of disaster during the colonial period. Writings about disasters were intended to shore up the authority of those in power, leaving only the oral tradition (for example, that of African slaves) as a space to contest the official textual interpretations of the Spanish and Portuguese. Following independence, however, literature became a platform for voicing a critical perspective, and the experience of disaster

spurred narratives that contextualized catastrophe within specific historical frameworks in order to redefine political discourse.

According to Anderson, disaster is conceived in literature as a rupture with historical progression or as the culmination of historical processes, depending on their nature and the political meaning they are given. Disaster is assigned metaphorical value in order to reshape national identities, redefine concepts of citizenship and construct an understanding of marginalization. He studies two kinds of disasters: long-term, for which the narratives tend to legitimate authority and through repetition become institutionalized (though still subject to revision); and single, sudden events, whose narratives tend to disrupt established orders or define an emergent authority. Anderson posits that literature serves as mediator and it is through narrative that interpretations of disasters become canonized.

Indeed, Anderson's work is at its most compelling when his examples show how disaster literature acts as a catalyst for political transformations, whether through specific policies or discursive formations. Herein lies the innovative aspect of his work, as he establishes that disaster narratives are used to construct the nation, polity or community and support one or another type of political action or policy, not just reflect its culture and society. This is a bold feature of the book and one that makes an interesting contribution to the broader issue of whether representation can ever be more than reflection, whether it can constitute and not simply mirror. In this way, the book calls to mind Benedict Anderson's *Imagined Communities* (1983), which maps how the nation is imagined through print culture and then constituted by autochthonous intellectuals along those imagined lines.

The chapter on Brazil is the strongest because it is a clear exposition of the constitutive role of disaster writing. Not only is Anderson's argument convincing for the way in which fiction novels about drought in the northeast and texts such as Euclides Da Cunha's *Os Sertões* (1902) were essential to the conceptualization and articulation of an integrated modern Brazil; he also conveys to the reader that the literary works he cites make up a substantial body of drought narratives. In the late nineteenth century, intellectuals from southern metropolises writing in the traditions of naturalism and environmental determinism, favored literary tropes that represented the northeastern sertão as a security risk to the nascent modern nation. These works, together with the drought narratives of the thirties that shifted away from earlier racialized, moralistic, religious and determinist interpretations, called for government intervention in the region, making disaster an issue of national integration. Indeed, as Anderson demonstrates, these narratives played a crucial role in the official recognition of the vulnerability of the region and in prompting the federal government to solve the problem of drought through development and relief programs. Following a rich analysis of the novels' structure, plot and language, Anderson concludes with an interesting explanation of the way

in which the professionalization of the social sciences in Brazil ultimately displaced literature as a means of assessing risk and guiding political policy.

Likewise, Anderson's chapter on the 1985 earthquake in Mexico makes a convincing case for the way in which intellectuals created what he terms "democracy narratives": testimonial works that celebrated the emergence of civil society during the earthquake's aftermath, challenged the hegemony of the PRI and implicitly supported the opposition candidate Cuauhtémoc Cárdenas in the 1988 elections. Following the government's negligent handling of the earthquake (whose victims were largely lower income residents of Mexico City) and the spontaneous organization of civilian rescue brigades, official versions of the disaster ceded legitimacy to testimonial narratives that celebrated popular activism and divested the PRI of its validating discourse of the Revolution. It did so not only by revealing failures in the PRI's rescue effort but also by linking the 1968 Tlatelolco massacre and the 1985 earthquake. Here Anderson engages Elena Poniatowska's *Nada, nadie* (1988) with an insightful literary analysis of the language and the recurring popular vocabulary that formed a new symbolic order. By heralding the collective popular subject that emerged from 1985 as the true bearer of the revolutionary ideals, these democracy narratives contributed to the gradual political shift against the PRI while at the same time gaining some concessions (even during the neoliberal, priista presidency of Carlos Salinas de Gortari) in the form of social programs and aid. By contextualizing the disaster within a broad historical framework and by addressing Mexico's entrenched concept of the "crisis paradigm," Anderson adds to recent studies of the 1985 earthquake, such as Claire Brewster's book *Responding to Crisis in Contemporary Mexico* (2005).

The link between literary representation and political transformation is not underscored to the same extent in the chapters on the Dominican cyclone and volcanic imagery in Central America. In the chapter on the Dominican Republic, Anderson investigates the way in which Trujillo used the 1930 cyclone that hit two weeks into his presidency to rewrite history, casting himself as the remedy for the country's disastrous past and as the founder of a new modern society. The devastation wreaked by the cyclone enabled Trujillo to fashion the country in his vision, renaming cities and streets and embarking on urbanization and reconstruction projects. Moreover, the rhetoric of the persistent state of emergency, perceived "threats" to the nation, the culture of disaster and the metaphor of "cleaning house" expressed through political discourse were used to justify Trujillo's authoritarian regime. Anderson's sources in this chapter are primarily journalistic materials that document Trujillo's use of the hurricane to legitimate his new order.

In contrast to the tightly focused analysis in the preceding cases, the thesis that disaster writing functions as a foundational political narrative for the nation faces a more complicated set of circumstances for volcanoes in Central

America. Here the volcanic eruptions had only a circumscribed physical impact and were geographically scattered across countries with markedly different societies and cultures. Anderson indeed notes that the uses of volcano imagery are inconsistent; for example, it is used to affirm indigenous identity in Guatemala, in El Salvador the FMLN deployed it as an expression of “explosive identities of resistance,” and in Nicaragua the Sandinistas avoided it because it had been utilized by the nationalist oligarchy and Somoza. He does not include, however, the devastating 1972 Managua earthquake, which precipitated the fall of the Somoza regime. Anderson adds a new dimension in this chapter by exploring narratives of psychological trauma of the “disaster subject” living under a repressive regime (“under the volcano”). Instead of centering on disaster writing as an agent of political change, this chapter offers examples of imaginaries, myth-making and competing uses of the metaphor of the volcano in political literature. The overall impression of the chapter is thought-provoking but the multiplicity of literary genres, political orientations and countries makes it somewhat more diffuse than the other cases.

Overall, the comparative approach is simultaneously the book’s strength and a potential challenge. Anderson explores different political uses of disaster writing, as deployed by distinct and even antagonistic social actors, because it allows him to see the constitutive uses of disaster narratives across countries, types of natural catastrophes, political ideologies, historical contexts and literary genres. Thus, the book documents forcefully the import and centrality of disaster writing to national and political discourse, nation-building and movement ideologies. Beyond the broad conclusions, the forte of the work are the local specificities of the disasters that Anderson has thoroughly researched. It is also noteworthy that Anderson expertly bridges the academic gap between Latin American literature in Spanish and Portuguese by integrating his fresh study of an influential body of Brazilian works. Without a doubt, *Disaster Writing* makes invaluable contributions to the burgeoning study of the intersection of literature and the environment, a field that has produced analytic approaches such as ecocriticism and new perspectives on the impact of natural disasters on culture.

Julia Garner

COLABORADORES

MARÍALUZ ALBUJA BAYAS: Quito, 1972. Es autora de los poemarios *Las naranjas y el mar*, *Llevo de la luna un rayo*, *Paisaje de sal*, *La voz habitada* (en coautoría), *La pendiente imposible*, obra premiada y publicada por el Ministerio de Cultura del Ecuador y *Detrás de la brisa*, mención de honor del premio César Dávila Andrade. Su obra ha sido parcialmente traducida al inglés, portugués, francés y euskera. Forma parte de antologías y publicaciones en América Latina y Europa.

ALIRA ASHVO MUÑOZ: Nació en La Habana aunque ha vivido en los EEUU desde la adolescencia. Cursó sus estudios doctorales en la Universidad de Texas en Austin, actualmente trabaja en Temple University, Filadelfia. Ha participado en muchas conferencias en EEUU y en Europa donde ha publicado artículos. Forma parte del consejo editorial de Public Forum de The Oxford Round Table de dicha universidad del Reino Unido. Está interesada en la filosofía, y la fenomenología, por lo que generalmente cada Mayo en Radcliffe presenta un trabajo relacionado a una obra literaria usando estos métodos siendo miembro del Phenomenology Institute.

LIPI BISWAS SEN: Es profesora hindú de Literatura Latinoamericana. Hizo el doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Montreal, donde presentó una tesis sobre la lectura post-colonial de José María Arguedas y narradores de la India actual.

DÁNISA BONACIC: Santiago, Chile. Profesora de español y literatura hispanoamericana en Simmons College. Sus investigaciones han girado en torno a las representaciones familiares y comunitarias en la narrativa sudamericana de las últimas décadas. Actualmente, se dedica al estudio de la literatura argentina reciente y sus retratos de crisis social.

ALICIA BORINSKY: Es narradora, poeta y crítica literaria. Sus numerosas obras, escritas tanto en inglés como en español, han sido publicadas en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Sus libros más recientes son *Frívolas y pecadoras / Frivolous Women and Other Sinners* (Chicago: Swan Isle Press, 2011) y *One Way Tickets: Writers and the Culture of Exile* (Texas: Trinity University Press, 2011). Ha recibido muchos premios y menciones, entre ellos la beca Guggenheim y el Latino Prize for Fiction. Actualmente se desempeña como profesora de Literatura Comparada y Latinoamericana en la Universidad de Boston donde es también Directora del Programa de Estudios Culturales en Buenos Aires.

LUIS ALBERTO BRAVO: (Milagro, Ecuador, 1979). Ganó el Concurso de poesía y cuento Lenguaraz 2009 (México). Ha publicado *Antropología Pop (Para árboles epilépticos)*, Universidad de Cuenca, 2010; *Utolands*, Editorial Lenguaraz, México D.F., 2010; *Cuentos para hacer dormir a una niña punk* (Arlequín, Guadalajara, México, 2010); *Las ardillas del Orden Enano*, El Quirófano, 2011. Ha sido incluido en *4m3ric4: Antología de Poesía Latinoamericana* (Ventana Abierta Ediciones, 2010); *Cajita de música: Poetas hispanoamericanos del siglo XXI* (AEP, 2011); *Poesía ecuatoriana contemporánea. De César Dávila Andrade a nuestros días* (La Cabra Ediciones, 2011). Obtuvo la Mención de honor por su novela *Septiembre* del XII Concurso Nacional de Literatura 2009 Dr. Ángel Felicísimo Rojas y en 2011 la Mención de honor en el II Concurso Nacional de Dramaturgia y Creación Contemporánea José Martínez Queirolo 2011, por su obra *La casa del árbol*. Textos suyos han sido traducidos al inglés y al francés. Considerado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara de 2011, como uno de 'Los 25 secretos literarios de América Latina'. Es miembro del grupo cultural Buseta de papel.

BRIAN COPE: Es profesor en el College of Wooster. Enseña cursos de literatura contemporánea española y cine latinoamericano. Está escribiendo un libro sobre documentales recientes que examinan la inmigración indocumentada de Latino América a los Estados Unidos. Sus publicaciones más recientes sobre cine incluyen: "Synchronicity in Julio Medem's *Los amantes del Círculo Polar*: Poeticizing Coincidence in a Taoist Vernacular." *Anales de la literatura española contemporánea* 36.1 (Winter 2011) and "The Convergence of Mysticism and Psychosis in Almodovar's *Hable con ella*." *Ojáncano* 37 (Spring 2010).

MARCELA CRESPO BUITURÓN: Es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida, España, Coordinadora del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras -Área de Letras, de la Universidad del Salvador, e investigadora del CONICET y de la Universidad de Buenos Aires. Ha participado en varios equipos de investigación en universidades argentinas (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador) y españolas (Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de Lleida), es miembro de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos y colaboradora del Proyecto e-exiliad@s de la Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración del Gobierno de España. Es editora de la revista *Gramma*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la USAL. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas y volúmenes temáticos y recientemente, los libros: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo y Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino*. En prensa, *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia y Problemática identitaria en la literatura argentina del exilio: el resquicio ontológico*. Olga Orozco y María Rosa Lojo: undiálogo posible.

MIGUEL ANTONIO CHÁVEZ: (Guayaquil, Ecuador, 1979). Elegido por la FIL Guadalajara 2011 como uno de los 25 secretos literarios mejor guardados de América Latina. Finalista del Premio Juan Rulfo (Radio Francia Internacional, 2007). Autor del libro de cuentos *Círculo vicioso para principiantes* (2005), la pieza teatral *La kriptonita del Sinaí* (1a Mención del Premio Nacional de Dramaturgia de la CCG, 2009) y la novela *La maniobra de Heimlich* (Lima, 2010). Co-antologador de tres compilaciones ecuatoriano-peruanas de cuento, *Historias bajo el árbol* (2008), *Amigas del Yeti* (2009) y *Desafío de lo imaginario* (2011), por lo que recibió en 2011 el Reconocimiento Consular a la Cooperación Cultural por parte del Consulado del Perú en Guayaquil y la Universidad peruana Inca Garcilaso de la Vega. Cuentos suyos han aparecido en numerosas antologías nacionales e internacionales de cuento: *El futuro no es nuestro* (versión web, Piedepágina.com. Bogotá, 2008), *Asamblea portátil* (Casatomada, Lima, 2009), *22 escarabajos: antología hispánica del cuento Beatle* (Páginas de Espuma, Madrid, 2009), *Todos los juguetes* (Dinediciones, Quito, 2011), *Ecuador de Feria* (Planeta, Bogotá, 2011), *Cuentos de Guayaquil* (M.I. Municipalidad de Guayaquil, 2011), *La condición pornográfica* (El Cuervo. Bolivia, 2011), entre otros. Colaborador de varias revistas web literarias como HermanoCerdo (México), Letras S5 (Chile) y Letralia (Venezuela). Miembro fundador del grupo cultural Buseta de papel.

JORGE DÁVILA VÁZQUEZ: (Cuenca, Ecuador, 1947) es conocido poeta y narrador de amplia obra, además de profesor de literatura en la Universidad de Cuenca. Es también autor de *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio* (1998), ensayo. Ha recibido en tres ocasiones el premio nacional Casa de la Cultura en cuento, novela y teatro. Entre sus títulos recientes se encuentran *Minimalia* (2004), de prosa breve, y los poemarios *Río de memoria* (2005), *La oveja distinta y otros cuentos* (2010) y *Sinfonía de la ciudad amada* (2012). Los poemas que incluimos son de la serie Para construir un mundo, de *Río de la memoria*.

MARÍA DE ALVA LEVY: (1969) es egresada de la licenciatura en Letras españolas por el ITESM Campus Monterrey (1990) y tiene dos maestrías, una en Estudios Latinoamericanos con especialidad en literatura e historia por la UCLA (1993) y otra por el ITESM Universidad Virtual en Educación con especialidad en Humanidades (2000). Tiene publicada la novela *A través de la ventana* (Planeta, 2005) que fue finalista en el IX Premio Fernando Lara de Novela en España. Ha colaborado con reseñas literarias en el periódico *Vanguardia* de Saltillo, Coahuila y fue reportera de los diarios *Reforma* y *El Norte* (1993-1995). Asimismo ha publicado diversos artículos académicos para la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* de la Universidad de Texas en El Paso. Se desempeñó como Directora del Departamento de Español en el ITESM Campus Eugenio Garza Sada de 1998 a 2008 y desde agosto de ese mismo año, es profesora de planta en el Departamento de Estudios Humanísticos del ITESM Campus Monterrey. Es miembro de la Cátedra Memoria y Discurso del ITESM Campus Monterrey y es estudiante del doctorado en Estudios Humanísticos con especialidad en Literatura. Su más reciente novela, *Antes del olvido* (Conarte NL, 2011), fue finalista en el XV Premio Fernando Lara de Novela en España 2009. La presente investigación es parte de su tesis de doctorado.

ADÉLAÏDE DE CHATELLUS: Es profesora titular de literatura hispanoamericana en la Universidad de París IV Sorbonne. Se dedica a autores de última generación, con un interés especial por las formas breves. Autora de artículos sobre el tema, también es traductora al francés de poesía y cuentos. Ha dirigido la publicación de *El cuento hispano-americano contemporáneo. Vivir del cuento* (2009); Juan Carlos Méndez Guédez, *La ville de sable et autres nouvelles* (2011); Fernando Iwasaki, *IwasaKITiwasaki* (2009); *Cinq femmes poètes d’Amérique Latine*, Paris, Le Temps des cerises, 2009; *Si proche de Grenade*, Paris, Seghers, 2005. Con Christian Duverger y Anne Labourdette, ha co-dirigido el catálogo de la exposición “*L’Amérique précolombienne dans le collections de Huate Normandie*”. Musée Poulain, Vernon, 2005. También tiene un libro de cocina inédito, con el que piensa conquistar el planeta.

ARTURO ECHAVARRÍA: Profesor Emérito de Literatura de la Universidad de Puerto Rico (Río Piedras), se desempeñó como catedrático de Literatura Comparada y Literatura Hispanoamericana en esa universidad hasta su jubilación. Fue Presidente de la Junta de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico de 1986 - 1989 y director de la revista *La Torre* de 1986-1995. Se ha desempeñado también como profesor invitado en las universidades de Yale, Brown, Michigan State, Pennsylvania State, OFINES (Madrid), la Universidad de Málaga, la de Rabat y el Colegio de España en Salamanca. En el 2010 se le otorgó, junto a Luce López-Baralt, la Cátedra Julio Cortázar de Literatura Latinoamericana (Universidad de Guadalajara, México) y en 2012 la Cátedra Carlos Fuentes (Universidad Veracruzana). La Feria Internacional del Libro de Puerto Rico le otorgó el Gran Premio Feria en 2011. Ha publicado múltiples estudios sobre Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, entre otros, y un largo ensayo sobre la novela puertorriqueña contemporánea. Sus aportaciones más recientes a ese campo de estudios son un extenso ensayo (“On Brodie’s Report”) que forma parte del *Cambridge Companion to Borges*, Edwin Williamson, ed., Cambridge University Press (en prensa), “Borges y la espiritualidad judía en tiempos de crisis: la cábala y el hasidismo transpuestos” en *Borges y la fe*. Hildesheim-Zurich, New York: Olms (en prensa) y “Borges, Henry James and the Europeans” en *MLN* (125:5, 1126-1139; December, 2010). Ha publicado varios cuentos en las revistas *Caribán* y en *Sin Nombre*, y el relato “La isla en el horizonte” recibió la Mención de Honor del Concurso de Cuento de *El Nuevo Día* (2011). Su novela *Como el aire de abril* apareció en 1994 en la Editorial de la Universidad de Puerto Rico

SIOMARA ESPAÑA MUÑOZ: (Manabí, Ecuador, 1976) Es egresada de la carrera de Literatura y Español. Primer Premio de poesía, Juegos Florales, Casa de la Cultura Ambato 2012; Primer Premio de “Poesía Universitaria”, Universidad de Guayaquil 2008. Sus libros son: *Concupiscencia*, Quito 2007, *Alivio Demente*, Alpamanda, Quito 2008, *De Cara al fuego*, Quito 2011. Ha sido incluida en antologías poéticas publicadas en Ecuador, Perú, México, Cuba y España, así como en Ediciones Cartoneras de Latinoamérica.

MILAGROS EZQUERRO: Es egresada de l’Ecole Normale Supérieure de Paris, Doctora de Estado, ha sido Catedrática de Literatura Hispanoamericana en varias universidades, terminando el recorrido en Paris-Sorbona (Paris IV). Ha trabajado sobre narrativa y teatro contemporáneos, y teoría del texto. Ha publicado más de diez libros y unos ciento cincuenta artículos sobre numerosos autores. Ha creado y dirigido varios grupos de investigación con proyección internacional.

ANA GALLEGO CUIÑAS: Es profesora e investigadora del Programa “Ramón y Cajal” en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada. Doctora en Filología Hispánica y licenciada en Antropología social y cultural por esta misma universidad. Ha sido investigadora invitada en UCLA, Princeton University, la Universidad de la Sorbona (Paris IV), la Universidad de Buenos Aires y Yale University. Ha dictado varias conferencias e impartido cursos de doctorado y seminarios en EE.UU y Francia; y ha publicado los siguientes libros: *Trujillo: el fantasma y sus escritores. Historia de la novela del trujillato* (Mare et Martin 2006), *La fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa* (Cenlit 2007), una edición de *María* de Jorge Isaacs (Austral 2007), *Juegos de manos. Antología de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo XX* (Visor 2008), y *De Gabo a Mario. La estirpe del boom* (Espasa Calpe 2009), en colaboración con Ángel Esteban, y, *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual* (Iberoamericana-Vervuert). Ha coordinado un monográfico sobre Onetti para la revista *Ínsula* (junio, 2009); y ha publicado artículos y capítulos de libro sobre novela del trujillato, Vargas Llosa, narrativa rioplatense actual, Ricardo Piglia, y Juan Carlos Onetti en revistas de reconocido prestigio internacional. Asimismo es especialista en estudios trasatlánticos de literatura, e Investigadora Principal del Proyecto I+D LETRAL sobre este mismo tema, además de editora de la revista LETRAL, Revista Electrónica de Estudios Trasatlánticos de Literatura.

MAR GÓMEZ GLEZ: Es una escritora madrileña que reside en Nueva York desde 2006. Es licenciada en Sociología y Periodismo, y máster en Teoría de la literatura por la Universidad Carlos III de Madrid. Su trabajo ha recibido reconocimiento internacional incluyendo el Premio de teatro Calderón de la Barca 2011 por su obra *Cifras*, el Primer Premio de Relato del *Certamen Arte Joven Latina 2008* y el *Premio Beckett de Teatro* en el año 2007. Ha sido becaria en el área de creación en la *Residencia de Estudiantes* (Madrid, 2005-06) y en el año 2009 fue invitada a la Residencia Internacional del *Royal Court Theater* de Londres. Es autora de la novela *Cambio de sentido* (2010) que se está traduciendo al inglés con el apoyo de PEN American Center, el libro infantil *Acebedario* (2006), varias obras de teatro y cuentos publicados en distintos países. Su obra ha sido parcialmente traducida al inglés. Gómez estrenó recientemente en el teatro The Duke, Off-Broadway, y en junio se estrena su último texto *39 Defaults*. En la actualidad termina su doctorado en New York University, donde también enseña.

GILDA HOLST: (Guayaquil, 1952). Es una escritora de calidad analítica y sentido irónico, cuyos relatos imaginativos están entre lo mejor que se ha escrito en Ecuador. Es autora de *Más sin nombre que nunca* (relatos, 1989), *Turba de signos* (cuentos, 1995) y *Dar con ella* (novela, 2005). Los textos que incluimos provienen de su libro más reciente, *Bumerán* (2006).

ALEXIS IPARRAGUIRRE: (Perú, 1974). Autor del libro de cuentos *El Inventario de las Naves* (2005). Su obra le valió el Premio Nacional PUCP de Narrativa 2004. Sus relatos han sido divulgados en antologías nacionales e internacionales. Es estudiante becario de la Maestría en Escritura Creativa en Español de New York University y Licenciado en Lingüística y Literatura por la PUCP, donde se ha desempeñado como docente en materias de su especialidad. También ha publicado textos de crítica en diversos medios locales y ha participado en la *Antología comentada de José María Eguren* (2012), editada por la Academia Peruana de la Lengua.

ENRIQUE BRUCE MARTICORENA: Es profesor y estudioso peruano, residió varios años en Nueva York donde hizo sus estudios del doctorado. Vive ahora en Lima y enseña en la Universidad Católica. Prepara un libro sobre César Vallejo leído desde la tesis post-lacaniana.

PAULA MIRANDA HERRERA: Es académica de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha publicado más de cincuenta artículos en revistas nacionales e internacionales y en libros colectivos. Es editora del libro *Chile mira a sus poetas: estudios y creaciones* (2011). Actualmente es Investigadora Responsable del Proyecto Fondecyt “Identidades territoriales y sujetos en la poesía chilena (1908-1957)” y publicará este año el libro *La poesía de Violetta Parra*.

RÓMULO MONTE ALTO: Es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Minas Gerais, Brasil, donde enseña teoría de la traducción, literatura hispanoamericana, y autores de formación cultural heterogénea. Es autor de varios trabajos comparativos entre autores brasileños e hispanoamericanos.

LUIS CARLOS MUSSÓ: (Guayaquil, Ecuador, 1970). Estudió letras en grado y posgrado. Ha publicado casi una decena de poemarios, entre ellos *Propagación de la noche* (2000), *Tiniebla de esplendor* (2006), *Minimal hysteria* (2008), *Evohé* (2008), *Geometría moral* (Arequipa, 2010) y *Cuadernos de Indiana* (Guayaquil, 2011, 2012). Además, *Oscurana* (novela, 2011). Muestras y antologías incluyen sus textos, como la que le dedica Alfaguara a las letras de su país (Madrid, 2009) y *Un país imaginario* (Quito, 2011); así como revistas impresas y virtuales, entre ellas *Alhucema* (España), *Zunái* (Brasil), *Oxid* (Alemania), *Luvina* (México), *Sol Blanco* (Perú), *Bigsur* (Argentina). Corresponsable de *Tempestad secreta* (muestra de poesía ecuatoriana contemporánea, 2010). Se desempeña en el periodismo - en el género de la crónica-, y en la cátedra universitaria. Traducido al portugués, catalán, francés, inglés, hebreo y rumano.

JULIO ORTEGA: Perú, 1942. Después de estudiar Literatura en la Universidad Católica y publicar su primer libro de crítica, *La contemplación y la fiesta* (1968), emigró a EEUU invitado como lector por las Universidades de Pittsburgh y Yale. Vivió en Barcelona como traductor y editor. En 1974 obtuvo la beca Guggenheim. Volvió a la Universidad de Texas, Austin, donde en 1978 fue nombrado catedrático de literatura latinoamericana. Lo fue después en la Brandeis y desde 1989 en la de Brown, donde dirigió el Departamento de Estudios Hispánicos, el Centro de Estudios Latinoamericanos, y ahora el Proyecto Transatlántico. Ha sido profesor visitante en Harvard, NYU, Dartmouth, Granada, Las Palmas, Puerto Rico, Central y Simón Bolívar, Venezuela, y ocupó la Cátedra Simón Bolívar de la Universidad de Cambridge y la de Chile en Salamanca. Ha sido investigador en el Colegio de México y el CELARG de Caracas. Miembro de las academias de la lengua de Perú, Venezuela, Puerto Rico y Nicaragua. Recibió la condecoración Andrés Bello de Venezuela, en 1998, la Orden del mérito de Perú y del Águila Azteca, México, 2011. Es doctor h.c por las universidades del Salta y Los Ángeles, Perú, y la U. Americana de Nicaragua. Profesor honorario de la U. de San Marcos, Lima, y de los Andes, Mérida. Es consejero de las Cátedras J. Cortázar (U. de Guadalajara), Alfonso Reyes (TEC, Monterrey), Roberto Bolaño (Diego Portales, Chile) y Carlos Fuentes (Veracruzana). Dirige las series Aula Atlántica en el FCE, EntreMares en la Veracruzana, Contracorriente en Jorale, y Nuevos Hispanismos en Iberoamericana. Obtuvo los premios Rulfo de cuento (París) Bitzoc de novela breve (Mallorca), Casa de América de ensayo (Madrid) y COPE de cuento (Lima). Sus últimos libros son *La imaginación crítica* (Santiago), *El sujeto dialógico* (México), *Nuevos hispanismos II* (Madrid), *Nicanor Parra y la poética de la veracidad* (Madrid) y *Trabajo crítico* (La Habana).

JULIO PAZOS: (Ecuador, 1944) es uno de los mayores poetas ecuatorianos contemporáneos. Fue profesor de la Escuela de Lengua y Literatura de la Universidad Católica de Ecuador, y ha sido profesor visitante en la Universidad de Nuevo México, Albuquerque. Obtuvo en 1983 el Premio Casa de las Américas con su libro *Levantamiento del país con textos libres* (1982) y el Premio Jorge Carrera Andrade en 1988 con su libro *Mujeres*. Es autor también de los poemarios *Documentos discretos* (2003), *La peonza* (2005), *El libro del cuerpo* (2009) y *Escritos de cordel* (2011). En 2010 le fue concedido el Premio Nacional Eugenio Espejo, la máxima distinción que concede el Estado de su país. Cultiva también la erudición culinaria, a la que ha dedicado su libro *El sabor de la memoria* (2008).

MICHÈLE RAMOND: Es Catedrática de la Université Paris VIII. Ha animado seminarios y escrito numerosos ensayos y artículos sobre literatura española y sobre Federico García Lorca, entre los cuales figuran: *Amours*

ibériques, Indigo, 2010; *Masculinféminin ou le rêve littéraire de Federico García Lorca*, L'Harmattan, 2010. Ha creado la asociación universitaria "Gradiva" (<http://77gradiva.univ-pau.fr/live/>), dirige la colección "Créations au féminin" en la editorial L'Harmattan y ha publicado varios ensayos sobre este tema candente de lo femenino y de las creaciones femeninas, como: *Quant au féminin. Le féminin comme machine à penser*, L'Harmattan, 2011, o el colectivo *Les créations ont-elles un sexe?*, ADEHL, 2010. Es también autora de ficciones: *La Moureuse*, 1987 (Le Hameau), *Vous*, 1988, L'Occupation, 1991, *Feu le feu*, 2004, *Voyage d'été*, 2006, *Lise et lui*, 2008 (Des femmes), *Les nuits philosophiques du Doctor Pastore*, 1997 (L'Harmattan).

AUGUSTO RODRÍGUEZ: (Guayaquil, Ecuador, 1979) es licenciado en Comunicación social, uno de los fundadores del grupo cultural guayaquileño *Buseta de papel* y editor de la revista literaria *El Quirófano*. Premio Nacional de Poesía David Ledesma Vázquez (2005), Premio Nacional Universitario de Poesía Efraín Jara Idrovo (2005) y mención de honor en el Concurso Nacional de Poesía César Dávila Andrade (2005). Ha publicado los poemarios *Mientras ella mata mosquitos* (2004), *Animales salvajes* (2005), *La bestia que me habita* (2005), *Cantos contra un dinosaurio ebrio* (Barcelona, España, 2007) y *Matar a la bestia-recopilación* (Guadalajara, México, 2007). Sus textos aparecen en varias antologías locales y de España, Uruguay y Argentina. Parte de su obra poética está traducida al inglés, catalán y francés.

DORA SALES: Doctora en Literatura y Traducción en España, es profesora del tema en la Universidad de Castellón. Ha publicado una serie de estudios sobre el lenguaje de la traducción la función de la traducción, y sus dramas en el mundo postcolonial.

HEIKE SCHARM: Es profesora de la Universidad de South Florida, Tampa Bay, donde enseña cursos de literatura y cultura hispánicas. Es autora de una monografía interdisciplinaria sobre Javier Marías (*El Tiempo y el Ser en Javier Marías. El Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger*, Rodopi 2013) y de varios ensayos sobre literatura comparada, pensamiento contemporáneo, cine y arte visual. Sus intereses de investigación incluyen la producción literaria de los últimos años en Europa y América Latina, teoría y práctica trasatlánticas, y la articulación de una nueva modernidad posnacional.

MALVA MARINA VÁZQUEZ: Es Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana (Universidad de Chile). Magister en Letras, mención Literatura en la Universidad Católica de Chile. Autora de artículos sobre narrativa y poesía hispanoamericana, estética y teoría de la ficción en revistas especializadas chilenas y del extranjero. Es Investigadora Asociada de la Universidad de Chile e Investigadora Responsable del Proyecto Fondecyt

Regular: “Estética de lo fantástico y quiebres epistémicos en narrativa chilena y argentina”. Ha publicado dos poemarios, *Tiempo de la muerte súbita* (1998) y *Perla Negra* (2006). En edición se encuentra su texto *Sombra Calcinada; Graciela Figueroa Navarro (1899-1925), una voz inédita en la lírica chilena*.

