

# Noticias del diluvio

Textos latinoamericanos  
de las últimas décadas

*Mónica Marinone – Gabriela Tineo*  
(Coordinadoras)



Noticias del diluvio: textos latinoamericanos de las últimas décadas /  
Stephanie Álvarez... [et.al.] ; adaptado por Mónica Marinone y Gabriela  
Tineo. - 1a ed. - Mar del Plata: EUDEM, 2013.  
350 p.; 21x15 cm.

ISBN 978-987-1921-19-5

1. Literatura Latinoamericana. I. Álvarez, Stephanie II. Marinone, Mónica, adapt. III.  
Tineo, Gabriela, adapt.  
CDD HA860

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin  
autorización previa de los autores.

ISBN: 978-987-1921-19-5

*Este libro fue evaluado por el Prof. Vicente Cervera Salinas*

Fecha de edición: Octubre 2013

© 2013, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata  
EUDEM / Formosa 3485 / Mar del Plata / Argentina

© 2013 Mónica Marinone y Gabriela Tineo

Arte y Diagramación: Luciano Alem

Imagen de tapa: Martín Molinari

Impreso en: Departamento de Servicios Gráficos UNMdP

 LIBRO  
UNIVERSITARIO  
ARGENTINO

  
REUN  
RED DE EDITORIALES DE  
UNIVERSIDADES NACIONALES

*A Susana Zanetti,  
nuestra maestra y amiga*

## INTRODUCCIÓN

La pluralidad constitutiva de Latinoamérica como espacio cultural en construcción continua, resultante de dilatados procesos de interacción que se inician con la conquista y se proyectan hasta nuestros días, ha sido objeto de estudio privilegiado por quienes coordinamos este volumen. Las configuraciones nacionales e identitarias, la escritura de vidas (individuales o colectivas), la fundación de linajes y pertenencias, el asedio a nociones de historicidad y temporalidad, el imaginario de la crisis o la experiencia de una modernidad fallida, el viaje desde marcas textuales o desplazamientos “reales” e imaginarios, los relatos del origen, las vinculaciones oralidad– escritura / memoria– lenguaje / escritura– poder (ejes también visibles en los ensayos de los especialistas convocados en este caso), nos han permitido reconocer tensiones, contradicciones, tendencias, o proponer lecturas que a veces revierten miradas canónicas y comprometen archivos que recuperan tradiciones esperables o insospechadas. Es decir, nos han posibilitado ahondar en lo dilemático como condición inherente al objeto Latinoamérica, en los múltiples universos y alteridades que en su trama plural coexisten con menor o mayor grado de conflicto. Y, en relación, en recursos conceptuales esgrimidos por los intelectuales a lo largo del tiempo, artefactos de alto valor descriptivo y fuerza hermenéutica orientados a elucidar una complejidad que ha venido robusteciéndose de manera acelerada.

Hace más de dos décadas, Antonio Cornejo Polar meditaba sobre los intrincados procesos sociales, políticos y culturales

latinoamericanos que nutrían de abigarramiento nuestra literatura y demandaba el forjado de “nuevas maneras” de concebirla y leerla, en alianza con esos procesos y sus modelizaciones desde el reparo en los rasgos que, por entonces, parecían “caracterizarla con mayor incisividad”:

...la copiosa red de conflictos y contradicciones sobre la que se teje un discurso excepcionalmente complejo, complejo porque es producido y produce formas de conciencia muy dispares, a veces entre sí incompatibles, porque entrecruza discursos de varia procedencia y contextura, donde el multiligüismo o las diglosias fuertes son frecuentes y decisivas [...] o porque, en fin, supone una historia hecha de muchos tiempos y ritmos, algo así como una multihistoria que tanto adelanta en el tiempo como se abisma, acumulativamente, en su solo momento. (12)

Hoy, cuando los territorios (geográficos, textuales, genéricos, identitarios, lingüísticos) parecen “andar sueltos” y delinean horizontes en permanente disputa y negociación (García Canclini), volver a las palabras de Cornejo Polar posibilita reconocer su facultad anticipatoria de la gradual complejización del objeto Latinoamérica y del objeto literatura latinoamericana promovida por la globalización de las últimas décadas (período que privilegiamos), su proyección sobre el creciente espesor en abismo que ambos comparten (y los ensayos reunidos exhiben), y su resonancia en este volumen en varios sentidos, en especial el que atañe al latinoamericanismo fundante del universo teórico, crítico y reflexivo del maestro peruano.

Si el subtítulo que elegimos acota un período, las lecturas que presentamos, en sus diferencias, y los textos que cada autor focaliza reinciden en esa marca de Latinoamérica impresa por lo heteróclito y lo plural, que a veces no se destaca como se debiera, una marca que muchos intelectuales se han afanado en sostener hasta nuestros días. Lejos de haber sepultado órdenes precedentes o de disolverse en la imprecisión y en resonancia con el grado

de exacerbación hoy alcanzado por los flujos y destiempos que recorren nuestro continente, las singularidades (cada texto, cada ensayo) animan entrecruzamientos de los más variados calibres, mezclas, simultaneidades, contrapuntos que, si abrazan el cuerpo social desde su organización hasta las prácticas de la vida cotidiana, parecen no dejar resquicio liberado de su impulso transformador. La tensión entre un pasado redivivo o negado y un presente que estalla en signos desencontrados, la pugna entre resabios de legados y nuevas formas de pensar, mostrar, sentirse parte de Latinoamérica o proyectar su destino, la convivencia de sensibilidades apegadas a matrices de otras épocas, de otros lugares, y sensibilidades alternas, sacudidas o atenazadas por el vértigo y la inconstancia son, entre otras, constantes ostensibles de los tiempos que corren, desvelándose por momentos con nitidez en el conjunto de lecturas. Desde esta perspectiva, el concepto de contemporaneidad en tanto “cara de la modernidad que asume sus aporías con entusiasmo” (Escobar) cobra para nosotros una condición operadora.

Igualmente operadora resulta la noción de “croquis” (Silva) a la hora de precisar los alcances de nuestra mirada, nutrida en propuestas anteriores y hoy sostenida en sus pretensiones abarcadoras de ensayos sobre textos recientes, varios de ellos poco conocidos o considerados en los circuitos más cercanos. Sin embargo, la aspiración que nos orienta no es solamente el interés por dar visibilidad a dichos textos o motivar su lectura crítica. Desde sus lugares de emplazamiento, ellos anclan el gesto expansivo del modo de mirar e indagar que desplegamos desde hace años; a diferencia de un mapa que se dibuja sobre una “línea continua que señala el simulacro visual del objeto que pretende representar”, el croquis supone un trazo “punteado ya que su destino es representar tan sólo límites evocativos o metafóricos, aquellos de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social.” (60). La imagen de un croquis resulta apropiada para imaginar los recorridos de exploración, los caminos sinuosos o las líneas de fuga, los puentes atravesados o cru-

ces y saltos abruptos: la hoja de ruta señalizada por los ensayos. Dedicados a textos procedentes de distintas zonas de Latinoamérica oficial de balizas indicadoras de la “puesta en escena” de una representación que nos devuelve el foco desde dónde y cómo se mira el territorio” (Silva: 49). Si atendemos a la geografía, desde el Cono Sur, sobre la costa del pacífico, Chile, en dirección oblicua, el trazo punteado atraviesa la tierra firme y, ascendente hacia el oeste, llega a Brasil para torsionarse en dirección opuesta y cruzar el linde que marca el paso a Colombia y Venezuela, desde donde emprende el despegue rumbo a América Central. Nicaragua es la siguiente parada, puente que lo tensa sobre el mar Caribe, segmentando su itinerario por Puerto Rico, República Dominicana y Cuba, isla mayor que reorienta su sobrevuelo por el Atlántico y arribo a México, estación a partir de la cual escala hacia una de las zonas de contacto más conflictivas de Latinoamérica, la frontera con Estados Unidos.

Como se ve, es un croquis serpenteante y, no obstante, en un punto no es azaroso: inscribe las elecciones que efectuamos durante el proceso de gestación y armado de este volumen. Son elecciones que, por un lado, renuevan nuestra voluntad de congregarse expresiones de diferentes países y a especialistas de procedencia diversa, con el propósito de tender lazos entre producciones y lecturas que promuevan el conocimiento cada vez más vasto e intenso de Latinoamérica y sus discursos culturales; por otro, ratifica la indeclinable certeza de que la construcción del objeto literatura latinoamericana, retornamos a Cornejo Polar, “no depende solamente de una opción propia de la teoría literaria sino también, y tal vez sobre todo, de una opción inculcablemente política acerca de quiénes (y quiénes no) formamos parte de ‘nuestra América’” (11).

Por las razones expuestas, los ensayos en distintos registros que componen este volumen podrían organizarse atendiendo variables de orden diverso: desde lo más evidente como las formas que consideran, a los lugares de procedencia de sus autores o los de quienes produjeron los textos estudiados en cada caso, hacia la reposición del primer recorrido esbozado breve-

mente; heterogéneos y plurívocos, los textos que los autores focalizan parecen dispuestos a motivar trazas, a proponer exploraciones tan disímiles como provocadoras, capaces de actualizar las tensiones antes mencionadas. Preferimos en este caso, en beneficio del concepto de croquis y su ductilidad, el desapego de una apreciación estrictamente geográfica, intentando una articulación que abrevie resonancias en diferentes planos y absorba los ejes enunciados en el principio de esta introducción.

No por casualidad abre la serie “Noticias del diluvio” de Eduardo Lalo, cuyo nombre elegimos para titular el volumen pues sugiere muchas de las preocupaciones que lo atraviesan.<sup>1</sup> El puertorriqueño ofrece un texto proteico, resistente a clasificaciones rígidas, como la mayoría de los que componen su nutrida producción, un ensayo donde se mixturán la filosofía, la antropología, la literatura, la historia y la autobiografía (literaria), hilvanando una reflexión densa sobre la escritura que traspasa espacios, épocas y experiencias, desde tiempos inmemoriales hasta nuestros días. El diluvio, en sentido mítico (diluyente de las huellas de un orden precedente) o metafórico (la civilización destructora de memorias y conocimientos previos), es el acontecimiento que deslinda un antes y después, punto de fuga desde el cual Lalo piensa, entre otros, el acto de caminar (primera escritura del mundo), el de narrar, o el de recuperar, mediante el relato, voces, historias, descubrimientos, aun desde el silencio y la invisibilidad imperantes en las sociedades que vivimos.

Los artículos restantes se distribuyen en cinco apartados:

El APARTADO I reúne ensayos que rozan exilios, memorias, lenguas y poesía. En “La huella de la harina o los días de José Kozer”, Adriana Kanzeplski trabaja dos ejes complementarios a través de algunos poemas de *Carece de causa* que “narran” exilios (del propio Kozer, del padre) y de *Una huella destartada*,

<sup>1</sup> Agradecemos especialmente a Eduardo Lalo, cuya novela *Simone* acaba de obtener el *XVIII Premio Internacional Rómulo Gallegos*, habernos enviado este ensayo en junio de 2012 y permitirnos emplear su título para el volumen.

los diarios donde la memoria de Cuba resultaría memoria fabulada, sostenida en la recuperación de palabras caribeñas o cubanas, en diálogo con la consideración de Kozer acerca de la isla como “disquisición lingüística”. Aquí centra la evocación de dos padres, uno simbólico y uno biológico, figuras opuestas y complementarias en aras de la autorrepresentación de un Kozer que sería heredero de ambas.

Gina Saraceni, en “Ruidos de la experiencia...”, recorre la poesía venezolana contemporánea deteniéndose en ciertas operaciones poco visibles que registrarían el “sonido” de la experiencia con el propósito de hacer (nos) audibles zonas opacas, ésas que se resistirían a hacer/ser sentido. Son operaciones que estarían destinadas a “aguzar” el oído de los lectores para tenderlo hacia una sonoridad hecha de timbres, rumores, tonos que, en su imprecisión, darían cuenta de estados y momentos donde la vida se excede y adquiere otras posibilidades de significar, imprevistas para el discurso que determina y clasifica.

El APARTADO II comprende tres ensayos donde la ciudad (lejana en el tiempo o cercana), el erotismo y lo obsceno se interfieren con grados de mayor y menos énfasis. En “Fotografía y erotismo en *La sed del ojo*”, a pedido nuestro Pablo Montoya juega “de nuevo” con unos orígenes de la ciudad moderna, esta vez escribiendo un ensayo crítico–interpretativo sobre su primera novela (*La sed del ojo*); así se vuelve lector fantasma de sí mismo en tanto escritor de ficciones. Y desde este lugar rearma un archivo poderoso de Occidente que nutre dicha novela, donde destacan París como la capital del s. XIX, la pintura y la fotografía pornográfica, engarzados a Baudelaire como figura tutelar y a un Benjamin que resuena entre bambalinas.

Rita De Maeseneer, en “Narrar con descaro...”, indaga dos novelas de Rita Indiana Hernández destacando el efecto provocador de sus textos en las letras dominicanas. Desde *La estrategia de Chochueca a Papi* examina su alejamiento de la narrativa tradicional que solía enfocar el (neo) trujillato, ubicándola en la propuesta de una línea disruptora a través de su “narrar con descaro”, que entroncaría con corrientes muy presentes en las

expresiones artísticas actuales como el realismo sucio, la mirada desde lo privado o la cultura del espectáculo.

Por su parte, en “Memorias de un joven indecente...”, Alejandro Del Vecchio focaliza *El nido de la serpiente*, de Pedro J. Gutiérrez, y lee la novela como contradiscurso paródico de la enunciación revolucionaria. La suciedad hiperbólica, las sexualidades polimorfos, el hiperrealismo de lo pornográfico y la animalización de los personajes definirían, para Del Vecchio, una poética cuyo espesor desarticula y pone en evidencia referentes ideológicos y simbólicos del higienismo social de los primeros años de la Revolución en Cuba. Asimismo, considera la difuminación de límites entre autor y narrador— personaje como propiciatoria de la reflexión sobre la ilusión realista que marca géneros “referenciales” (autobiografía, diario íntimo o memorias).

El APARTADO III agrupa también tres ensayos que privilegian inflexiones biográficas y el par historia– ficción a ellas engarzado. Mónica Marinone, en “La escritura entre la vida y la muerte”, toma la última biografía de Fernando Vallejo sobre Rufino J. Cuervo y traza una genealogía posible, superadora de registros, hacia “Logoi”, un ensayo del colombiano que considera fundamento de su poética, sin embargo poco revisado por la crítica. Desde estos textos deslinda operatorias a través de las que un Vallejo, en la brecha de los genealogistas, agita nuestra modernidad entendida como escenario dilatado tras el que reverberan convicciones, interrogantes e incertidumbres.

Susana Zanetti, por solicitud, cede una de sus conferencias para este volumen; lleva el mismo título que la novela de Pablo Montoya a la que se dedica, “Lejos de Roma”, un notable texto que recrea el largo monólogo de Ovidio en sus *Tristia* y *Epistulae ex Ponto*, respaldado por la revisión de su vida y su escritura durante los años de exilio. A partir de este “centro”, Zanetti recupera un modo particular de releer a Ovidio (a través de la alusión, la paráfrasis o la cita por ejemplo) desde la realidad colombiana. Le interesa dicha ficción porque si da, de modo refinado, nueva voz y nuevos sentidos a la relegación de Ovidio, en paralelo diseña la extraterritorialidad propia del escritor, conju-

gando el exilio de su lengua con el descubrimiento del verdadero sentido de la escritura, cuando la historia lo empuja a confundirse con los otros.

En “De perseguidores y perseguidos”, Gabriela Tineo elige *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez. La búsqueda y la persecución son, para Tineo, el principio constructivo de la trama donde un autor (Ramírez— viajero) persigue a un personaje (el fotógrafo Castellón, exiliado en Europa) y éste, a su vez, va tras los pasos de quien pretende grabarlo en la escritura. Piensa este juego como un periplo donde se desgranar los sueños y horrores que atraviesan mundos puestos en contacto —el centroamericano y el europeo; también, donde se delinea la imagen del país de origen compartido por los viajeros, Nicaragua, asociado a la violencia y la destrucción, cuyo pasado se encarama al presente para actualizar pequeñas muertes y el peso de lo incumplido.

El APARTADO IV lo componen dos ensayos abocados, de modo diverso, a fronteras y exterritorialidades en tanto zonas de alta densidad. Lo abre “*Budapest* de Ch. Buarque o el diablo y la sonoridad en la literatura” de Hernán Morales, quien estudia dispositivos de la poética del brasileño que pareciera configurada “entre lenguajes”, no sólo por la afición de Buarque a las lenguas que para sus personajes resultan cargadas de fascinación y exotismo —es el caso del húngaro en *Budapest*, sino por la interferencia de los códigos musical y lingüístico, un entramado que instaura espesor y una narrativa poliforme donde ciertas oscilaciones contribuyen a un discurrir dialógico entre música y literatura.

Lo cierra el ensayo de Cynthia Paccacerqua y Stephanie Álvarez, que lleva por título “De conciencia mestiza a conocimiento...”. En un ejercicio de retroactividad teórica, las autoras leen el último ensayo de Anzaldúa, “now let us shift... the path of conocimiento... inner work, public acts”, de modo sobrepuesto a su anterior y ya canónico *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. Proponen, así, un nuevo eje de interpretación para ambos textos que permitiría reconocer un nuevo legado de la chicana, a partir de aquello que se revelaría como un paralelismo es-

tructural subyacente: las siete etapas del camino hacia el conocimiento (propio y de otras mujeres) que Anzaldúa identifica en el último ensayo podrían reconocerse ya en *Borderlands*.

El APARTADO V reúne dos ensayos que revisan tradiciones e inscriben genealogías. En “El escritor latinoamericano y la tradición...”, María Eugenia Fernández reconstruye, en relación con Roberto Bolaño, un archivo como sistema de referencia posible, “especial”, además de integrador de textos, de géneros, voces y registros; a través de algunos relatos breves propone a un Bolaño sostenido en la lectura— escritura como operatoria central para la conformación de sus tramas, de una escritura que revisa un previo y se afirma, del mismo modo que la de Borges, en la cita, la copia y la rescritura de “lo ajeno” en beneficio de producir “lo nuevo”.

En “De mutaciones y genealogías...”, María Florencia Ceci se concentra en *Jacobo el mutante*, de Mario Bellatin, que sitúa como un probable disparador semiótico de su narrativa, alineado, interna y externamente, con textualidades —en sentido amplio y comprendiendo diversas formas del arte— hacia la puesta en crisis de lo establecido, de estructuras de ordenamiento y de su ficcionalización. Lee la búsqueda de la mutación como una salida ante la transformación vertiginosa, y los “juegos” de Bellatin como operatorias “ritualistas” que incluyen el contenido y la forma de sus libros entendidos unos objetos significantes.

Finalmente y con la voluntad de reponer de algún modo el comienzo e iluminar el primer ensayo, incluimos una entrevista a Eduardo Lalo, que le realizaron Gabriela Tineo y Víctor Conenna en la Feria del Libro 2012, en Buenos Aires. Lleva un título sugerente, “Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia”, y recorre la obra literaria del puertorriqueño, desplazándose por momentos hacia su producción cinematográfica, plástica y fotográfica. Se detiene con especial atención en la intratextualidad y la inflexión autobiográfica que atraviesa su escritura, dotándola de un cuerpo inquieto, provocador, desafiliado de convenciones arquitectónicas, genéricas y disciplinarias. Este recorrido por sus textos —novelas, poemas, diarios de viaje, ensa-

vos filosóficos y literarios, es acompañando por la insistente reflexión del autor sobre el concepto de “Occidente”, la situación política de su país y el sentido ético y político del trabajo intelectual.

Resta agradecer a los participantes del volumen, en especial a Susana Zanetti por su renovada generosidad y a Eduardo Lalo y Pablo Montoya, escritores de reconocidas trayectorias que respondieron con entusiasmo a la convocatoria, cuyos textos enriquecen esta compilación. Asimismo, a nuestros queridos amigos y colegas del exterior, por aportar sus valiosas lecturas, y a los tesisistas de maestría y doctorado de nuestra Facultad, inscriptos en el proyecto de investigación que dirigimos, con quienes compartimos y reafirmamos, en la tarea diaria, el estudio y la reflexión sobre la cultura y la literatura latinoamericanas.

Mónica Marinone y Gabriela Tineo

## Bibliografía

- Cornejo Polar, Antonio (1999). “Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXV, N° 50. Lima– Hanover, 2do semestre. 9-12.
- Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/Museo del Barro–FONDEC.
- García Canclini (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- Silva, Armando (1992). *Imaginario urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo Editores.

## “Noticias del diluvio”<sup>1</sup>

*Eduardo Lalo*

1

El acto de caminar es el movimiento inmemorial de la inquietud. Primero y durante miles de años pueblos nómadas, más tarde peregrinos, naturalistas u hombres y mujeres de incierto oficio y pasado, recorrieron el espacio, impulsados por sus propios pies, dándole la espalda a la seguridad de muchas cosas, en busca de experiencias y conocimiento. En el camino había marcas (esa suerte de escritura anterior a la letra), que podían ser el rastro de animales u otros hombres, piedras en forma de montículos o levantadas como dólmenes o, también, las cenizas frías de los hogares en los que se encontraba ya la materia orgánica de la que saldría la tinta. La sucesión indefinida de pisadas del caminante antiguo anunciaba la línea vacilante de las posteriores palabras escritas en renglones; era ya, para el poseedor de los pies que se hundían en las huellas, una escritura del mundo en el mundo.

Es torpe e injusto el énfasis que se le ha atribuido a la mano, cuando es el pie la mano de la especie. Una zancada tras otra, mediante esta reiteración tan aparentemente simple como la de la

<sup>1</sup> Texto leído en las universidades de Pittsburgh, Maryland y Nueva York en septiembre de 2011.

respiración, el espacio abierto se convierte en surco, en trayecto. El paso, esa repetición respiratoria y vital, pues la inmovilidad resulta en la muerte del nómada, lleva al hombre a descubrir el relato, que no es otra cosa que la introducción de un tiempo mental a una sucesión de pasos. Ahora, en las noches, junto al fuego, miles de pisadas se resumen en una frase, mientras que una docena se describen con tal minuciosidad que queda rebasada la idea del movimiento y se descubre en ellas una profundidad insospechada. No hay narración ni experiencia humana (acaso son lo mismo) sin edición y cámara lenta. Estos procedimientos cinematográficos son mucho más que técnicas de un arte moderno. Probablemente desde el primer relato de la especie existen como formaciones espaciales y temporales que permiten la narración. Han sido a tal punto imprescindibles, que sin su recurso no hay cadena de enunciados que no sea una simple lista. Debido a esto es que se puede afirmar que en el acto de caminar se encuentra en potencia el de narrar: el primero (el desplazamiento) sólo es reproducible mediante el segundo (su reformulación), porque de lo contrario el camino resultaría inexpresable y desposeído de gozo, pues sería exactamente equivalente a su longitud e irreconstruible por las palabras. Sería puro contenido factual, un listado de hechos.

La marca de la huella del pie pasa a ser la marca de la huella de la mano cuando un hombre se sienta en la noche y, ante sus compañeros, señala lo que la boca dice apuntando con el dedo a algún lugar del horizonte. De esta manera, el espacio del mundo entró por los pies y salió por las extremidades superiores y cupo en los cuerpos de la especie.

Esta experiencia primordial es recuperable. Nuestro cuerpo, por más sedentarios que seamos, es el que evolucionó para ser nómada. Todavía hoy, por más banales que sean la mayor parte de las historias, éstas conservan los procedimientos de edición y cámara lenta, la transformación *del trayecto en relato* que estuvo en la voz de los nómadas. Todavía se puede entender la cultura de

nuestra especie dejando que el orbe entre por nuestros pies y salga por nuestras manos. ¿Pero cómo hacerlo cuando más que espacio indefinido y aventura abierta tenemos la reiteración de un espacio de diseño, cuando ya no existen tierras por descubrir sino ámbitos colonizados por las catástrofes de la historia?

En los relatos antiguos, me refiero a los muy antiguos, a los anteriores a las civilizaciones, sus personajes vencían fuerzas desmesuradas. El héroe del mito, contrario a las apariencias, no conoce verdaderamente la derrota humana. Éste aun al morir triunfa, pues concede a su pueblo un legado cultural. En el mito, ni el tiempo ni el espacio del mundo tienen término, porque todavía no han pasado por su descubrimiento—destrucción (por su *escritura rayada*). El pie del hombre puede todavía conocer cualquier cosa en un horizonte sin límites.

Los relatos atravesados por una cultura civilizada, es decir, aquellos ya fijados por la escritura, poseen otra naturaleza y otras tensiones, pero acaso no han podido erradicar de sí las sombras de los que los antecedieron. En el texto inaugural de esta tradición, en la *Epopéya de Gilgamés* de entre los siglos XIII y XII a.e.c., se lee en su primera tablilla de barro:

“El que vio lo más hondo  
 los cimientos del País  
 [el que conoció...]  
 sabio en todos los campos:  
 [Gilgamés:]  
 [...]

Vio lo secreto,  
 descubrió lo escondido:  
 nos trajo noticias  
 de antes del Diluvio.”

El Diluvio, que es la inundación suprema, apaga fuegos, borra huellas, desvanece túmulos, derrumba dólmenes. La acción del agua desfigura el paisaje y lo deja sin las huellas de los hombres, sin su primera escritura— marca. El Diluvio constituye, en este contexto mítico, una suerte de primera escritura rayada, de catástrofe fundadora de todas las otras, y deviene un lugar en que muerte y vida unen sus sentidos y, mediante un poder recién llegado (el del agua o el Imperio civilizado) extermina pueblos y memoria.

Por ello, cierta práctica de la escritura, aquella que como la deriva del nómada le da la espalda al Templo y al Estado, nos trae noticias del Diluvio y, además, preserva las sombras de lo que hubo antes. Es el empeño de convertir el camino en lectura, el trayecto en relato, para construir la memoria y el conocimiento.

Los escritores que me interesan son aquellos que traen noticias de los diluvios; aquéllos que atravesaron la devastación como si fuera una estepa o un bosque.

2

Recurro a una frase deslumbrante: “Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio” (Alejandra Pizarnik, “La palabra que sana”). Pienso que esta oración de un poema en prosa de la escritora argentina describe, como pocas, la consideración de la invisibilidad a la que aspiran mis libros. (No es un detalle el hecho de que tres de ellos sean, además de ensayos, propuestas visuales. No es desdeñable el empeño en hacer visible lo que no se ha querido o podido ver.) Desde la ciudad de San Juan al Caribe que habito y el mundo resume en un puñado de imágenes, desde lo que marcan los presos en la cárcel a lo que escriben los locos o los ignorantes por las calles, todo ese legado sin prestigios, incanonizado e hipercolonizado, pero poseedor del mismo potencial trágico de

cualquier cultura o literatura prestigiosa, se ha convertido en mi materia de escritura y pensamiento. Y he intentado, que ese silencio enorme, que no es sino un fragmento del Diluvio, suene a silencio pero también a canto. Me he propuesto así una arqueología del presente, casi efectuada en tiempo real, hecha a partir de los pasos del caminante que incluso a veces escribe (y fotografía y dibuja) a la vez que marcha, porque no he podido aguardar a que mi mundo sea, interpretando las palabras de Pizarnik, desenterrado por los que manejan los lenguajes de la visibilidad. He tratado de demostrar que “alguien canta el lugar en que se forma el silencio”.

El silencio humano, que es una forma de invisibilidad, surge por una respuesta desinteresada, indiferente o, incluso, por la ausencia total de respuesta, es decir, de imagen. Contrario a lo pensado comúnmente, la invisibilidad es la circunstancia humana más universal. Las sociedades modernas y posmodernas han dominado en la medida en que han podido ilusionar a incontables millones de personas con experiencias vicarias, brindándoles la sensación de inclusión y participación por su familiaridad con unas pocas imágenes.

Quizás por ello uno de los actos más comunes de la humanidad sea el no— ver. Debería añadir, el acto voluntario de no— ver. (Aquí queda incluida, por supuesto, la más terrible variedad de esta ceguera que se encuentra asociada a múltiples formas de servidumbre, la de no— ver— que— no— se— nos— ve.) Es notable el hecho de que toda centralidad, todo *mainstream*, produzca, más que luminosidad o transparencia, ojos maculados. La realidad difícilmente penetra a estos ojos, porque ya están llenos. Son una ciudad con un encintado de murallas. Ya son Uruk, Ur o Nínive. Ya son el Templo, la Ley, el Imperio.

Quiero hacer una historia ejemplar y no puedo precisar por qué las historias ejemplares tienen que ver con el silencio. En el extremo sur del continente americano, a ambos lados de la frontera chileno-argentina, en Tierra del Fuego (y todo país es, en más de un sentido, una Tierra del Fuego) existió hasta no hace tanto uno de los últimos pueblos nómadas del mundo: los selk'nam. Se estima que para 1880 la gran isla albergaba una población de entre 3,500 y 4,000 miembros de esta etnia. En solo cuatro años, entre 1897 y 1901, desapareció el 90% de esta población. Como en el Lejano Oeste estadounidense se pagó por cada pieza asesinada: una libra esterlina por testículos y senos y media libra por cada oreja de niño.

Sin embargo, antes de su disolución casi total en las primeras décadas del siglo XX, los selk'nam tuvieron un amigo. Se trató del antropólogo chileno nacido en Austria Martín Gusinde (1886-1969). Casi todo lo que sabemos de este pueblo cazador de guanacos proviene de los cientos de páginas que este hombre escribió sobre ellos y otros pueblos fueguinos también exterminados, los yámanas y los alcalufes, luego de convivir por unos años con sus últimas generaciones. Sabemos, además, que los selk'nam pusieron nombre a Martín Gusinde. Le llamaron "Mankasen". En su lengua "man" quiere decir sombra y "kasen" cazador. El antropólogo era el cazador de sombras. Es conmovedora la sutileza conceptual de los selk'nam que supieron, en pleno genocidio, diferenciar las formas de su caza: la inhumana de sus asesinos y la amorosa del que manejaba pluma, cuaderno y cámara fotográfica. Mankasen coleccionaría sus detritos y daría fe de su extinción. Traería hasta nosotros las noticias del Diluvio.

Dije antes que no sabía precisar de qué forma las historias ejemplares se relacionan con el silencio.

El nómada, que también es una historia ejemplar, marca con sus pies su descubrimiento del mundo. A veces hace un montículo de piedras, a veces en la pared de una cueva descubre, con un tizón aún tibio, la tinta. Alguna vez su pie se hundió en el barro del lecho de un río y decenas de miles de años más tarde, descubrimos su huella fosilizada en un desierto. Podemos leer o no en silencio, pero siempre se lee el silencio. Como en la música, las palabras enmarcan lo que es imposible decir. He aquí, quizá, una definición de la tragedia: es el relato en el que el silencio se transforma en belleza.

Toda historia ejemplar tiene que ver con el silencio y la invisibilidad. No puedo aspirar a decir ni a mostrar, palabras e imágenes son dedos que señalan, paréntesis que delimitan. Pero afirmo, porque lo atravesé muchas veces, aplastado por el silencio de mi sociedad, invisibilizado por el estruendo de las imágenes que nos vencieron, que en mis páginas está el Diluvio y que en esa inundación que acaso ya ciega mi voz, cabe alguna comprensión de su significado. Y así yo también puedo decir que vi lo más hondo, los cimientos del País, lo escondido y que además "he cantado el lugar en que se forma el silencio". Para otra cosa no me han valido ni los pies ni las manos, ni el camino ni la pérdida.

Resulta apropiado terminar con una voz ausente, tan inubicable como en el reino de la invisibilidad moderna puede ser la mía. Una voz que primeramente fue voz y muy tardíamente escritura. Este canto de los últimos selk'nam anotado por Martín Gusinde es a la vez testimonio de lo imposible y manifestación de la belleza, palabras que desgarran la enormidad del silencio:

"Aquí estoy cantando.

El viento me lleva.

Estoy siguiendo las pisadas de los que murieron.

Se me ha permitido venir a la montaña de Poder.

He llegado a la Cordillera del Cielo.  
El poder de aquellos que murieron vuelve a mí.  
Del infinito me han hablado.  
Las pisadas de los que se fueron están aquí.”

Con esas pisadas (las de los que se fueron), con las que concluye el canto selk'nam, se construye eso que llamamos lectura, pues en las letras de los que no están, está lo que se lee. La escritura que tenga consciencia de sí misma, conoce tanto su precariedad como su fuerza, su invisibilidad y sus hallazgos. Los caminantes saben que las huellas desaparecen. A veces, casi siempre, se canta para el silencio y la disolución. A veces el canto se vuelve más canto porque contiene más silencio.

I

## La huella de la harina o los días de José Kozer

*Adriana Kanzeppolsky*  
Universidade de São Paulo

*Sin embargo, menos madre, menos patria, el hijo lo tiene todo.*

Tamara Kamenzain  
*"El esposo judío"*

*Me he sentado pero no me he asentado porque en verdad no tengo sitio. ¿Qué  
sitio puede tener un judío como yo?*

José Kozer

### 1. Se dice (escribe) y se olvida

"Y es mi visible figura en vuelo (letras) orientales soy  
guimel soy dalet (jes) un  
torbellino oriental de  
alfabetos, hizo el mundo:  
desciendo (siempre) rodeado  
del vivo insecto estival de  
los trópicos (besado) de  
gorgojos" (Kozer 1988: 99).

Los siete versos que tomo del extenso "Logos del sitio"  
de José Kozer lo dibujan volando en una genealogía que surge y  
se continúa en el movimiento, lo que podríamos calificar como  
una genealogía hecha en el aire y de aire, el torbellino oriental  
que mezcla tres letras del alfabeto hebreo y también los insectos

propios del trópico que lo rodean y lo besan, esas insignificantes criaturas aladas. La figura que vuela y desciende, pero no se detiene, sitúa su origen en las letras del alfabeto que se hacen uno con la creación del mundo y esta identificación del origen con la letra, la letra judía, alentada por las reflexiones del propio Kozér en textos de carácter ensayístico, en sus diarios y reportajes, es la perspectiva que, en buena medida, ha regido la lectura de su obra.<sup>1</sup>

No pretendo negar o cuestionar ese tipo de lectura porque sería lo mismo que pasar por alto muchos de los versos del autor que explicitan esa genealogía –“Familia mía, letras”, dice por ejemplo en “Inanición”– o desconocer una dirección de su proyecto poético que apunta a diseñar un sujeto inscripto en la tradición judía; sin embargo, hay algo en ese movimiento de lectura y en la insistencia del propio Kozér que me perturba e inquietan. Como si aquello que los poemas dicen fuera un pleonismo y paralelamente las lecturas críticas siguieran un impulso tautológico, es decir, como si no agregaran nada a lo que el poema declara con todas las letras en medio de su proliferación: hay alguien, un sujeto lírico, que se reconoce inserto en la tradición judía, la tradición del libro, la que desde la Cábala presupone que el mundo se hace a partir del ordenamiento de las letras del alfabeto.

Si pienso específicamente en “Logos del sitio”, lo que me llama la atención es aquello que el poema no afirma, es decir,

<sup>1</sup> Desde esta perspectiva lo ha leído, por ejemplo, Jacobo Sefamí, quien en “Llenar la máscara con las ropas del lenguaje: José Kozér”, un ensayo en el que indaga los modos de la autorrepresentación en la poesía del cubano, sostiene que éste: “se concibe a sí mismo como un ser que vive de los demás, existe porque la lectura existe” (Sefamí: 364). De esta afirmación deriva una concepción de la existencia como articulación lingüística cuyo origen está en la cábala. Por su parte, en el lúcido “El esposo judío”, Tamara Kamenszain escribe: “Toda la obra de Kozér ya nace adentro del Libro. [...] Se trata de un sujeto que enuncia, sin conflictos su pertenencia a un grupo, su inscripción en una genealogía” (Kamenszain 2000: 73).

no el “soy guimel soy dalet”, sino el “vuelo”, el “torbellino”, el “desciendo” y también la inexistencia de una coma entre el nombre de las dos letras, como si dijera que *al mismo tiempo* es guimel y es dalet, alguien que, a pesar o justamente *por* el título, no se asienta en ningún lado, algo o alguien que transita, se mueve y mezcla las pequeñas letras con los pequeños insectos estivales. En ese sentido, creo que la trayectoria que el poema diseña es la de un sujeto que se desliza entre palabras y en la compañía de los insectos tropicales y que, si bien desciende, no se detiene en lugar alguno, y en ese vuelo el poema metaforiza la condición de un doble exilio, la del exilio parental, el exilio judío de Polonia a Cuba y la del exilio propio, el exilio judío cubano a Estados Unidos.<sup>2</sup> Un doble exilio que el diario sintetiza en estas dos frases: “Éxodo: Una manada de polacos camino a Canaán”, escribe en la entrada del 4 de junio del '85, y enseguida: “La Habana: una huella destartalada”. La proximidad de las frases presenta un exilio casi como la huella del otro.

Pero pienso también que esa inasibilidad que leo en este poema metaforiza el proyecto de escritura de Kozér, aquello que por lo menos se entrevé en sus diarios, una poética que tiene en la deriva que propaga el impulso que la constituye. Al contrario de la idea de Jacobo Sefamí, quien entiende que Kozér se multiplica en miles y miles de poemas porque el registro de la letra es un modo de testimoniar su existencia y el poema sería el verdadero rostro que no encuentra,<sup>3</sup> entiendo que en la evanescencia de esas palabras que proliferan pero que no sólo proliferan sino que muchas veces parecen no decir nada o crear un *nonsense*,

<sup>2</sup> No deja de ser llamativo que los cubanos llamen a su exilio “diáspora”, el calificativo que tradicionalmente nombra el “sitio” o la condición de los judíos fuera de lo que actualmente es Israel.

<sup>3</sup> Escribe Sefamí en el artículo que cité anteriormente: “La idea general es que Kozér escribe con asiduidad porque el registro de la letra es un modo de testificar su existencia. El *verdadero* poema es, en realidad, el *verdadero* rostro que no se encuentra” (Sefamí: 349).

Kozer repite, cuenta, una y otra vez en el hacerse mismo de la escritura, el exilio, su deriva y su sinsentido.

## 2. Recordar (decir) a Cuba

*El carillón de los muertos* comienza con un epígrafe del libro de Ezequiel, “tápate el rostro para no ver el país”. Sin desmedro del dramatismo de la admonición bíblica, en la que Kozer se hace uno con el profeta, y al que considero una de las varias formas en que los escritores cubanos advierten acerca del horror,<sup>4</sup> el epígrafe se resignifica si a la admonición de “tápate el rostro para no ver el país”, la complementamos con un “pero escúchalo”, recuérdalo, invéntalo en sus palabras. Como si el epígrafe dejara escuchar un mensaje doble: la advertencia de que “Mirar hacia atrás (dicen) puede volverte un pequeño tumulto de sal” —para citar otro verso que se escribe sobre la escena bíblica—, es decir, la orden de no mirar y, sin embargo, o de cualquier modo, hacer memoria, porque como explicita en uno de los diarios “Recordar Cuba es recordar el lenguaje, mi primer oído” (Kozer 2003: 157). Entonces, la premisa parece clara, Cuba es una lengua, o lo que es más o menos lo mismo, la lengua es un sitio. Como se sabe, pensar la lengua como sitio y posicionarse en relación a ella como un lugar del que se está lejos, se ha sido expulsado, al que se pertenece a medias o alguna de esas variantes, dista de ser una singularidad que distingue la poética de Ko-

<sup>4</sup> Taparse el rostro para no ver el país se presenta como la estrategia simétricamente opuesta a la que Antonio José Ponte fabula en *La fiesta vigilada* del 2007, donde a imagen y semejanza de Maupassant, quien pasaba muchas horas en la Torre Eiffel, a cuya construcción se había opuesto, para de ese modo no tener que verla, el narrador de Ponte, asegura que permanece en La Habana porque estando en su centro puede olvidar a Cuba. “Igual al Maupassant de esa anécdota, mi permanencia en Cuba estaba dictada por el deseo de olvidar. Dentro de Cuba, no veía a Cuba” —escribe el narrador (Ponte 2007: 17).

zer, al punto tal que puede pensárselo casi como un lugar común, en el sentido de lugar compartido pero también de cliché,<sup>5</sup> que articula muchas de las poéticas y de las reflexiones teórico—críticas en el siglo XX y en lo que va del XXI. Por lo que tal vez cabría hacerse una pregunta que vaya en dos direcciones: qué tipo de sitio construye Kozer con esa lengua, es decir, cómo fabula ese país que dejó alrededor de sus veinte años y, al mismo tiempo, cómo fabula esa lengua o cómo escribe la memoria en la lengua, mientras la reinventa, mientras la reinventa como lengua de la memoria pero también en tanto la hace lengua del poema. Porque lo que singulariza a Kozer es que se hace poeta fuera de Cuba con una lengua —la materna— que ha dejado de ser lengua cotidiana, lo que lo diferencia es que no puede escribir hasta que no vuelve a escribir en castellano. En un momento de la entrevista que le concede en el año 2002 a Josely Vianna Baptista recuerda sobre sus primeros años en Estados Unidos:

Y a trancas y barrancas, en 1965 me gradué: alcoholizado, con malas notas [...] y con unas ganas terribles de escribir poesía, cosa que había dejado de hacer, entre otras razones porque había dejado de hablar, escribir, vivir en español: lo sentía vivo en mí, pero apenas lo utilizaba. El idioma se me había soterrado. Era un miembro inútil. Un peso que parecía muerto. (2002: 49).

Pareciera que se dan dos procesos simultáneos: volver, o, mejor, empezar a escribir, y que esa escritura sea una escritura de la memoria, de la memoria de la lengua, que es la memoria del país pero una memoria sin pretensión de fidelidad sino intencionalmente dislocada o fuera de foco, una memoria cuya función

<sup>5</sup> No voy a retomar los argumentos de *Extraterritorial* de Steiner por demasiado conocidos. Sólo quiero mencionar que, entre otros, en el ámbito del continente han reflexionado en esta línea: Tununa Mercado, Fabio Morábito, Margo Glantz, escritores cuyas biografías están atravesadas por la circunstancia del desplazamiento geográfico—lingüístico.

no es la de reproducir sino la de recomponer. Es así que en “Inanición” escribe: “[...] yo sé quiénes son quién/ es mi padre (sé) como vino (sé) lo que/ guarda en el fondo del talego esa voz/ sajada de derecha a izquierda, versículos.// En pan, los *recompongo* a la boca de los hornos” (Kozer 1988: 46) (cursivas mías). Una concepción de la escritura poética y de la memoria en las que resuena la pregunta que se hace Vilém Flusser en “A língua brasileira”: “[...] [P]osso ‘descobrir’ a minha própria cultura, já que isto é ‘descobrir— me a mim próprio’? Ou será que a ‘descubro’ apenas depois de tê— la abandonado, isto é, ter— me abandonado a mim mesmo?” (Flusser: 68), o, aún, cuando el filósofo señala que la inmigración lleva al sujeto al borde de su propia cultura, la “frontera” es la palabra que usa.

¿Qué quiere decir hacer memoria a través de las palabras, en las palabras? O ¿qué intento decir cuando hablo de una lengua y una memoria desplazadas? En principio, se trata de una memoria que no se hurta a la imaginación, que no traza absolutamente ningún distingo entre recuerdo e invención,<sup>6</sup> pero también aludo a una lengua imaginaria porque no es estrictamente cubana o, por el contrario, porque lleva al borde lo cubano de la lengua, es decir, porque abunda en significantes que remiten, con palabras de origen caribeño o cubanas, únicamente a realidades del sitio que ha dejado atrás. Es desde esa memoria fabulosa, hecha de invenciones y de palabras estrictamente caribeñas o cubanas que remiten al universo de la flora y la fauna de la isla y que diseñan una suerte de tríada entre el mar y el cultivo del azúcar y el del tabaco, tres elementos que en la molición del cliché remiten inmediatamente a la imagen de la isla, que en “La exte-

<sup>6</sup> Leemos en la entrada del diario del 28 de junio de 1895: “Recordé. Quedó registrado. No me falla la memoria. Yo recuerdo. Mi memoria es precisa, tajante. Mi memoria es afilada, *arma de dos filos a la hora de recordar y registrar*. Recuerdo y digo, con pelos y señales. *Una gran memoria la mía, hecha de invenciones* (Kozer 2003: 58) (primeras cursivas mías), o el 15 de julio del ‘95: “Del modo más natural la memoria se convierte en imaginación” (149).

riorización de sus sitios” Kozer insistentemente afirma su pertenencia a Cuba y “narra” el tránsito de su familia europea — connotada por vacas y armiños, también fabulosos y también una estereotipia de la Europa oriental— a ese lugar del Caribe, en el que por momentos vienen a morir y en otros sólo a continuar la deriva, porque, como dice, “[...] Cuba es una nación de/ breve norte invierno parco a la que/ vinieron mis familiares de su/ dispersión a la continuidad de su/ dispersión [...]”. Un tránsito que no parece realizarse entre un espacio y otro, sino que continúa como tránsito en lo que va del lomo de las vacas europeas al “lomo manso del manatí”, ese mamífero de las costas caribeñas, cuyos miembros torácicos en forma de aletas terminan en manos. Escribe: “Y los muertos de mi familia regresan sobre el lomo de/ las vacas regresan a su segundo/ lugar que es mi país a morirse/ de veras sobre el lomo manso/ del manatí” (Kozer 1988: 141).

Hablé antes de pertenencia, de que Kozer afirma su pertenencia a Cuba ya en el primer verso que dice “En mi país que se llama Cuba hay un pez que se llama/ manjuarí”; hay que dejar claro que el poema no construye una oposición entre Cuba como una fijeza en la que el sujeto lírico se reconoce y la deriva propia de la historia familiar, sino que la “idea del movimiento” por encima del acontecimiento histórico o, más bien, como acontecimiento histórico, también lo alcanza y lo define.<sup>7</sup> La

<sup>7</sup> “Antepasados”, uno de los poemas del notable *El ghetto* de Tamara Kamenszain, un libro en el que elabora un duelo por la muerte del padre en términos de la historia judía, se lee un movimiento de deriva similar al que reconocemos en los poemas de Kozer que venimos comentando. Me pregunto si, más allá del motivo común de estos poemas, la deriva que se lee en unos y otros no responde también a la inestabilidad propia del neobarroco, un “movimiento” poético en el que, desde posiciones diversas, han participado, tanto la argentina, como el cubano.

Para profundizar en las transformaciones y modulaciones del término neobarroco en Latinoamérica entre comienzos de la década del 80 y los 90 vale la pena consultar *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* de Ana Porrúa, en el que

pregunta entonces sería ¿cuál es el país que insistentemente el poema nombra como propio y al que con la misma insistencia declara su amor? Es sin duda un país hecho de palabras, de nombres que van componiendo una geografía entre onírica y mítica, transitada por un desfile de animales de sueño, que no remiten a la experiencia del yo lírico, sino sólo espejean su fascinación por las palabras y recuerdan las “figuras del sueño” del poema de Lezama, esos antílopes “de pasos evaporados” que se bañan en un “agua discursiva”.<sup>8</sup>

Estamos, entonces, ante la pertenencia a un espacio lingüístico, no previo sino que se inventa en la escritura del poema, algo que queda explícito hacia el final, cuando escribe: “la forma de una isla es de/ configuración tautológica como el/ que dice aquí nació aquí *sobre/ el lomo de alguna palabra como yagua/ manjuarí [...]*” (las cursivas son mías).<sup>9</sup>

Planteaba más arriba que Cuba se recuerda en la lengua en paralelo a la construcción de una lengua poética, dos procesos que se presentan como simultáneos e indiscernibles. Si nos detenemos ahora en los diarios ese procedimiento se explicita con un ligero desplazamiento. Me refiero a que en los diarios Kozzer consigna de manera persistente una fascinación que oscila entre el objeto que la palabra nombra y el nombre mismo. Leemos en la entrada del 2 de junio del '95:

traza los derroteros del uso de esta categoría en diversos ensayos, prólogos y antologías a lo largo del continente.

<sup>8</sup> Aludo, en realidad, a dos poemas: “Ah, que tú escapes” y “Figuras del sueño”, ambos de *Enemigo rumor* de 1941.

<sup>9</sup> En un sentido similar, Gustavo Pérez-Firmat en su lúcido “Noción de José Kozzer” ha hablado de la ‘lengua artificial’ de este poeta. El crítico sostiene que “Su imperiosa ‘voluntad de vivir en español’ –frase en la que el idioma se ha convertido en país– produce una lengua poética que impresiona tanto por su riqueza como por su artificialidad. Su lengua poética –agrega– es un español esperanto, una especie de *interlingua* que atestigua la ‘extraterritorialidad’ del autor” (s/d).

8. ¿Qué es más bello, un cagaleche, lo que caga un cagaleche, o la palabra “cagaleche”, una fascinación que se hace más evidente cuando se pregunta: “2. ¿En dónde radica el mayor placer? ¿En comer salmón con papas nuevas, en pronunciar las palabras salmón y papas, decir redondo y redondo, varias veces papas nuevas; en imaginar el salmón con papas nuevas sobre una mesa; en hacer su oda?” (Kozzer 2003:114).

O, como cuando sin rodeos declara el 7 de junio del mismo '95: “8. Donde digo: ‘quiero comer chabacanos’ debo decir ‘quiero comer la palabra ‘chabacanos’” (Kozzer 2003: 117).

En los ejemplos que transcribí, aunque no remitan a palabras que nombren “lo cubano” como en el poema, puede leerse la inscripción en dos tradiciones: la de un modo cubano de operar con la palabra literaria y, por otro, una remisión clara al vínculo entre palabra y comida en la tradición judía.

Pienso en las descripciones de la mesa en *Paradiso* de Lezama pero fundamentalmente en el banquete de palabras o “banquete literario”, al que recurrentemente este escritor alude en “La curiosidad barroca” para explicar el barroco americano, un banquete que construye en el contrapunteo entre la enumeración de las viandas americanas y españolas que se dan cita en poemas de uno y otro lado del Atlántico. Comida y lengua, o “contenido verbal” y “cotidiano desenvolvimiento” son inseparables desde la perspectiva de Lezama para la formación de nuestro señor barroco –aquel que se regodea en la “golosina intelectual” y es en sí mismo una metáfora.

Pienso también en Antonio José Ponte, quien en *Las comidas profundas*, desde la escasez de la década del noventa insiste en el carácter metafórico de toda comida, mientras traza un canon mínimo alrededor de palabra y comida en la literatura cubana, en cuyo centro está, como no podría ser de otro modo, la figura de José Lezama Lima, sobre el que Ponte afirma: “José Lezama Lima escribió que, al comer, el cubano incorpora el bosque”, un bosque que en el siglo XIX se transforma en yucas,

ñames y malangas leñosas en las comidas que la marquesa de Mont Roig ofrece a sus invitados en el exilio español.

¿Por qué traer a colación a Lezama y Ponte si Kozer no se refiere en los ejemplos que transcribí a comidas que en su nombrarse pueden paliar o aumentar la nostalgia de la isla, como sí hace en el poema que se articula alrededor de palabras que remiten al cultivo del tabaco y el azúcar o a los animales nativos? Porque considero que Kozer extrema y explícita, pone al desnudo, despojándola de “aura”, la relación entre palabra y comida que Lezama y Ponte narrativizan a través de una serie de ejemplos. Si Ponte afirma que toda comida es metafórica porque remite a la sustitución del alimento primero, que es la leche materna, pero también porque el recuerdo y el deseo del alimento sólo se sacian en la escasez nombrando el alimento inalcanzable, Kozer invierte la perspectiva y hace explícitamente de la palabra un alimento deseado que lo deja en el mismo desvarío –desvarío de la indecisión, ahora– que produce el hambre.

Por otra parte, la oscilación entre el deseo de comer el alimento imaginado o la palabra que lo nombra remite de modo explícito al universo judío, la otra matriz cultural sobre la que se articulan los poemas y los diarios de este autor. Me refiero, por ejemplo, a las largas disquisiciones de Gerard Haddad en *Comer o livro. Ritos alimentares e função paterna*, en el que entiende la asociación que en el *seder* de *Pesaj* y en el de *Rosch Haachana* (dos de las fiestas centrales del judaísmo) se produce entre el significante que designa a los alimentos y el voto que su ingesta propicia como un gesto en el que el alimento se torna letra, lo que convertiría a esa comida ritual en un “banquete de palabras” o, de modo más literal, en “comer escritura en común”. Es decir, Haddad entiende que la ingesta de algunos alimentos durante esas comidas rituales no se limita al valor simbólico de los mismos sino que se sustenta en la dimensión fónica del significante, en la homofonía entre el nombre del alimento y el voto que su ingesta propicia.

Otra vez podría decirse que Kozer extrema y vuelve literal el movimiento. No se trata aquí de una asociación entre la

dimensión fónica de la palabra, el alimento que se consume y el voto que ese consumo y la pronunciación del nombre del alimento buscan sino simplemente de comerse las palabras, esas palabras que siempre se desean en castellano.

### 3. Los diarios como escritura de salvación

Quiero ahora hacer el camino inverso y pasar de la “memoria metafórica” del poema que, como “profecía del presente”, actualiza las palabras que dicen lo cubano y evocan la familia a *Una huella destartada*, sus diarios, donde Kozer explicita en ese registro inacabado que define al género aquello que aparece en acto en el poema. Me refiero tanto a su relación con Cuba a través de la lengua, acerca de lo cual declara explícitamente: “Recordar Cuba es recordar el lenguaje, mi primer oído” (Kozer 2003: 157), como al diseño de un linaje doble: el linaje judío, en el que se reconoce como hijo de un padre sastre, y el linaje cubano, en el que traza una filiación con la figura del Martí escritor de diarios, quien al igual que Kozer permaneció casi toda su vida fuera de Cuba.

Dos padres, entonces. El padre inmigrante, “sastre y comunista”,<sup>10</sup> connotado por la pobreza y la insuficiencia lingüística y el padre Martí, un padre simbólico, con quien se identifica en una relación de extrañeza/asombro frente al castellano de Cuba, mientras construye una autofiguración que lo representa como un exiliado y, claro, como un heredero de esos dos exilios paternos. La doble herencia lo convierte en un heredero/exiliado perfecto, en tanto participa de la diáspora milenaria pero también de aquello que los cubanos han dado en llamar la diáspora cubana. Con esa doble inscripción Kozer parece volver literal y ex-

<sup>10</sup> Tomo la expresión de “Mi padre, que está vivo todavía” de *Bajo este cielo*, en uno de cuyos versos dice: “Mi padre, que fue sastre y comunista”.

tremar en la escritura de sus diarios la conocida afirmación de Marina Tsvietaieva acerca de que “todos los poetas son judíos”.<sup>11</sup>

Se trata de una doble pertenencia en la que si bien se afirma insistentemente, en igual medida se le presenta como una desventaja a la hora de encontrar un lector o de ser reconocido en el universo intelectual. Al respecto, el 26 de junio de 1995 escribe:

Entre quienes entran en contacto con ella [su poesía] hay ciertas actitudes: a) ¿qué es esto?; ¿este tipo está loco? Y dejan de leer. b) trivializarla; poesía judía, que me recuerda a Chagall; poesía cubana, múcura tropical, mamá no puedo con ella, y dejan de leerla [...] (Kozer 2003: 134).<sup>12</sup>

Publicado en México en el 2003, *Una huella destartalada* reúne los diarios de tres estancias de vacaciones en España. En Alpedrete, el primero, de 1985, y en Torrox, el segundo y el tercero, de 1995 y 1997 respectivamente.

La edición, de Aldus, lleva un epígrafe de *The Waste Land* de Eliot que anticipa el carácter fragmentario de esta escritura y un propósito, al que desde distintas formas de enunciación Kozer vuelve a lo largo de sus páginas: su deseo de erigir la palabra

<sup>11</sup> El propio Kozer ha hecho esa asociación. En “El último de los mohicanos judío” escribe: “[...] [P]orque todos los cubanos ahora son judíos, ahora todos somos judíos [...] y así, cubano o judío, el judío cubano o el cubano judío, estamos condenados al lenguaje, y a celebrar la Diáspora” (Kozer 2000: 423).

<sup>12</sup> En un momento de la extensa entrevista a Jocely Vianna Baptista, le dice: “Lo desgarrador es no tener país. A un nivel práctico, por ejemplo, [...] a mí pocas veces se me invita a participar en congresos, dar lecturas de poesía, dar conferencias, porque no solo no soy académico sino porque no represento ningún país: ¿Va a representar a Cuba un judío? ¿Va a representar a Israel un cubano? ¿Va a representar a Cuba un expulsado, un diaspórico, un desterrado?” (2002: 50).

en contra de la ruina, aquello que desde el título se anuncia como una huella, pero destartalada.<sup>13</sup>

Lleva también un prólogo del propio Kozer, en el que el escritor no explica la decisión del recorte, es decir, de haber elegido entre una enorme cantidad de volúmenes escritos, los que corresponden a tres diarios de vacaciones en dos pueblos de España,<sup>14</sup> pero en el que sí comienza a delinear claramente como un lector de diarios, una de las autofiguraciones más persistentes que los atraviesan. Hablo de un lector de diarios ajenos, en el que el escritor privilegia la tradición inglesa, repitiendo el lugar común acerca de que la literatura hispanoamericana no cuenta con una tradición en este sentido, y también de un lector de sus propios diarios. Se trata de una figuración tan repetida que remite a aquello que Sylvia Molloy ha caracterizado como uno de los rasgos que definen las escrituras autobiográficas hispanoamericanas, aquello que llama “una escena textual primitiva” (28), y que consiste en la puesta en relieve por parte del autobiógrafo del propio acto de leer, al punto que la escritora lo considera como un autobiografema básico. Un prólogo, entonces, organizado sobre la figura del “lector con el libro en la mano” (25), posición que se traduce en máxima en una de las entradas del diario, cuando sentencia: “9: Dime lo que lees y te diré quién serás” (Kozer 2003: 25).

Me interesan dos momentos de la conformación de esta figura en el prólogo. En principio señalar que, si bien Kozer delinea una genealogía en la que Kafka ocupa el primer lugar

<sup>13</sup> Cito el epígrafe: “These fragments I have shored against my ruins. T.S. Eliot, *The Waste Land*”.

<sup>14</sup> Al respecto en “Los trabajos y los días”, la reseña sobre *Una huella destartalada* que Antonio José Ponte hace para la revista *Encuentro de la cultura cubana*, sostiene que “[U]na respuesta posible pasa por la razón que lo impulsara a comenzar un diario: si se obligó a engrosarlo día a día en tareas de salvamento de una lengua [...], narra ahora su viaje al lugar de esa lengua. O a un sustituto: si no La Habana, Andalucía” (Ponte 2005: 41).

como el autor de los diarios que más ama, al que le siguen Samuel Pepys, con cuyos diarios se identifica y Gide, en tanto el autor de unos diarios que le hubiera gustado escribir, es Martí, a quien nombra recién en el segundo párrafo —es verdad que reinando solo—, el escritor que sus diarios eligen como figura tutelar. “Me conmueven los diarios de Martí”, escribe al comienzo del segundo párrafo. Frente al amor, la identificación o la admiración que producen los diarios de los escritores que ocupan los primeros tres lugares, los diarios de Martí conmueven, lo conmueven, lo estremecen. “[C]omo a todo el mundo por su rectitud” pero, en particular, o en secreto, y esa es la verdadera causa de la conmoción, porque Martí, al igual que Kozer, se sorprende constantemente por “las palabras cubanas de las que siempre vivió alejado”. No es la figura del Martí didáctico, del “apóstol”, del que frustra frente a su cumplimiento la que le interesa, aunque ése también estaría presente en el prólogo de un diario en el que la preocupación ética es recurrente, sino el Martí frágil, desplazado, asombrado ante una lengua que es y no es la propia. Es decir, el Martí del cual puede sentirse heredero, el que le abre la posibilidad de pensar en una “tradición literaria” cubana central y marginal simultáneamente, que se inicia en el siglo XIX.

Casi exactamente en la mitad del prólogo, Kozer se vuelve sobre su propia actividad de diarista, en la que si reconoce como impulso primero, allá por sus 24 años cuando se inicia en la tarea, el deseo de resistir el avasallamiento del inglés, lo que privilegia ahora es la escritura de los diarios como el registro de su lucha por alcanzar la virtud. Virtud, bondad, conciencia de la finitud y millares de páginas escritas son términos que en los últimos párrafos del prólogo se confunden y se tornan intercambiables. La idea del fin se le presenta al poeta como desgarradora pero la escritura de miles de poemas y miles de páginas sobre sí mismo, en tanto un hombre, como todos, destinado a desaparecer le han permitido alcanzar una especie de calma que se acercaría a la virtud. La escritura, entonces, parecería tener, por un lado, un poder terapéutico que aliviaría la ansiedad que produce la certeza del fin. Por otro, en el *continuum* que establece entre

tranquilidad y virtud, la práctica desaforada de la escritura le posibilitaría convertirse en un hombre bueno, merecedor del legado de un linaje de rabinos que concluye en su abuelo.

Junto, entonces, a los “personajes” del lector y heredero que prevalecerán en los diarios, el prólogo anticipa el valor terapéutico de la escritura, como también sus alcances éticos; y si bien es cierto que Kozer recupera a Martí en su condición de exiliado, de “figura desgarrada”, el legado ético al que el diarista aspira no se inscribe en la “tradición” de la rectitud martiana sino en la bondad de un linaje de rabinos.

Construir una imagen, hacer del diario “un taller de frases”, escribir “afectándose”, rondar lo insignificante, no jerarquizar los materiales que ingresan a esa escritura que debe respetar el calendario son algunas de las reglas del género sobre las que de un modo u otro vuelven quienes se ocupan de esta forma del discurso íntimo, reglas y búsquedas que podemos reconocer como aquellas que, en buena medida, alientan la escritura en los tres diarios de José Kozer. Quiero ahora detenerme en algunos de esos movimientos del diario del cubano.

Señalé más arriba que el prólogo adelanta el valor terapéutico que Kozer otorga a la escritura, en tanto la concibe como una práctica que atenúa la ansiedad ante la certeza de la muerte. Las entradas del diario expanden con frecuencia esa función de la escritura pero si en el prólogo el poeta no distingue entre el ejercicio de la prosa y el de la poesía, las páginas del diario establecen clara e insistentemente una jerarquía en la que la prosa tendría un carácter transitivo: “paliar [sus] ansiedades, miedos convencer[lo] de algo”, salvarlo, ya que “la prosa [...] es como Dios nos dirige la palabra”, mientras la poesía se presenta como una escritura intransitiva de la cual el poeta no espera beneficios y, tal vez, por ello despilfarra (“mis poemas despilfarro, mi dinero, no”, anota en algún momento de los diarios) y ante la cual su poder de maniobra parece reducido. Leemos en la misma entrada del 9 de agosto de 1995: “Pero cuando hago poesía, hago poesía: si de algo me salvo al hacerla, cosa que dudo, no es culpa ni asunto mío” (Kozer 2003: 178).

Dejar correr la pluma, tranquilizarlo, registrar la nimiedad a la espera de que de pronto salte la liebre del poema, dejarle como legado a Guadalupe el registro de su vida –“de una vida”, como dice– son los objetivos que con cierta frecuencia Kozzer atribuye a sus diarios en algunos de los numerosos momentos en que se posiciona como lector de los mismos. Y en ese sentido es notable la oposición que estos textos construyen entre la escritura del diario presentada como un ejercicio que, en última instancia, le atribuye a la práctica de la letra el poder de modelar el carácter –un tipo de expectativa que recuerda los ejercicios de Mario Levrero en *El discurso vacío*–, y la escritura del poema que, si por un lado irrumpe como fruto de la inspiración –palabra que nunca usa, pero sí usa trance<sup>15</sup>– y cuya espera y elección lexical recuerda algunos de los poemas de los *Versos libres* de Martí,<sup>16</sup> por otro, su surgimiento, periodicidad e inevitabilidad lo acercan a e identifican con una función fisiológica en unos diarios donde la obsesión con el cuerpo y sus detritos son centrales. Transcribo un fragmento en que el propio Kozzer vincula las dos actividades. El 30 de mayo de 1985 escribe:

<sup>15</sup> La entrada del 20 de agosto del '95 se cierra con el siguiente comentario: “11. No creo haber escrito nunca un solo poema que no se hiciera en un ‘trance’ ” y concluye con ese humor que apuesta siempre a corroer cualquier viso de grandilocuencia: “Mi caso: poemas hechos en un tris y en un trance” (Kozzer 2003: 185).

<sup>16</sup> Cito un fragmento del 29 de mayo del 85: “Para mí sentarme es consagrarme al movimiento: leer, especular, intimar con la imaginación, aguardar la poesía, suscitara esquivándola, dejándola señorear, humillarme: emboto el cuerpo al sentarme, abro la fantasía, le doy rienda suelta, tranco, suavizo, no vaya a ser que me despeñe [...]” (Kozzer 2003: 19). Un pasaje donde resuena, pienso, “Mi poesía” de Martí, donde la poesía adquiere los rasgos de una mujer seductora y esquiva: “Yo en todo la obedezco: apenas siento/ Por cierta voz del aire que conozco/ Su próxima llegada, pongo en fiesta/ Cráneo y pecho; levántanse en la mente/” (Martí: 175).

No tenía mucho apetito esta mañana. Abluciones. Hago mis necesidades, corrijo. Cuba: ensuciar, corregir, magnífica relación entre exterior e interior, ensucias mundo, papel higiénico, el agua del inodoro. Te desembarazas hacia afuera de pestilencias, detritos, la residual turbulencia que todavía te vincula a los ajetreos, los torbellinos del día anterior. Habiendo expulsado, has corregido el cuerpo interior. Las vísceras, los redaños están limpios, reordenados. (Kozzer 2003: 27).

Y más tarde, el mismo día: “Almuerzo, mastico y digiero. Todo obra por dentro con la mayor naturalidad. Obra, ensucia, corrige. Dios es grande” (Kozzer 2003: 28). O todavía el 3 de junio: “A los veinte minutos, el esfínter relajado, doy a luz un poema” (2003: 34).

Obsesivo, así como registra los estados del cuerpo, la ingesta de alimentos que con frecuencia son idénticos en su frugalidad de una comida a otra, Kozzer consigna en los diarios un doble movimiento: esa escritura en la que juega con la lengua al borde del *nonsense* le sirve de materia para el poema y en otros momentos el diario es el espacio propicio para leer el modo cómo la anécdota se vuelve escritura poética. Es decir, los diarios son cuaderno de bitácora, taller de frases y anécdotas y espacio de elaboración de lo que se ha convertido en palabra poética.

Sin embargo, si ponemos en entredicho el distingo que el propio escritor hace entre los usos del diario y los del poema, veremos que ambas escrituras no sólo se construyen sobre los mismos motivos y obedecen a un similar movimiento de deriva y experimentación con la lengua, al punto que el segundo y tercer diario se acercan formalmente al poema, en tanto, cada frase aparece precedida con un número que la separa de la anterior y la presenta como un verso, sino que la realidad cotidiana al momento en que ingresa a los diarios lo hace como una cotidianidad desrealizada. Los días se parecen, las comidas y los ejercicios se repiten; es difícil saber cuándo el poeta está solo y cuándo la casa está habitada por otros miembros de la familia, el espacio se desvanece y sólo recordamos que se trata de España porque son

frecuentes los comentarios sobre el estar en un lugar donde el castellano es la norma o porque también con suma frecuencia deja sentir la molestia que le generan los gritos de los españoles al hablar. Es así que podríamos caracterizarlos como “diarios del interior”, si cabe la expresión, que establecen una relación paradójica con el género, en tanto la vida cotidiana se presenta como suspendida. Un efecto, pienso, que obedece al hecho de que se trata de diarios de vacaciones, ese momento de suspenso y de algún modo fuera del tiempo. Por otra parte, porque la escritura de los tres diarios construye una espera, la del momento en que por fin el diarista se jubilará y podrá abandonar su trabajo de profesor, cuya molestia consigna una y otra vez.

Los diarios son concebidos, entonces, como una escritura de salvación, ya se trate de salvación personal ante lo irreparable de la muerte o de la salvación frente al avasallamiento del inglés, aquél que, como dije, reconoce como el impulso primero de su escritura. Pero en ese punto también se vuelven paradójicos. Desde el momento en que se propone preservar la lengua española, o cubana, frente al inglés que se ha hecho lengua cotidiana, la lengua de los diarios es una lengua que hace memoria, recuerda a Cuba pero también la fabula en un lenguaje propio que es el lenguaje de sus poemas. Y es en este punto en que los tres diarios vuelven a la figura de Martí diseñándolo como un padre, o un referente desde el cual pensarse fuera de la lengua cubana y fuera de Cuba.

Cabría preguntarse ahora ¿qué le transmite Martí al Kozzer heredero? ¿Cómo construye, o como fabula a ese padre? Diría, en principio, que su figura no es estable, tampoco una figura irreprochable, ya que en ese trasfondo de lecturas al que el diario siempre remite, el 9 de agosto del '97 lo increpa por la imagen estereotipada y prejuiciosa de los judíos que aparece en “El puente de Brooklyn”, una de sus crónicas más famosas. Desde la otra zona de su linaje, le dice dolido y decepcionado:

Martí. “El puente de Brooklyn”: ‘hebreos de perfil agudo y ojos ávidos’ ¿Qué es esto Apóstol? ¿Siempre la nariz,

siempre la avidez: ¿Avidez de qué? ¿De metales, música, libros, lo sagrado? Y concluye: Raja, pájaro, que te quedas solo. (Kozzer 2003: 239).

Pienso que no es gratuito ni casual que en el momento de la decepción Martí aparezca nombrado como Apóstol, un vocativo que en ese punto encierra un reclamo ético pero también filial. Y en ese sentido, habría que señalar que su evocación se lleva a cabo como contrapunto y complemento de la evocación de la figura del padre sastre.

Estos dos sujetos, cuyo legado recibe y asume como propio, reúnen rasgos en común aunque apuntan a direcciones opuestas. Me explico, si Martí, como Kozzer, vivió casi toda su vida fuera de Cuba, el padre sastre, también vivió fuera de su lengua natal. Primero en Cuba, para después sufrir una suerte de doble exilio, cuando deja la isla y se muda a los Estados Unidos, donde vuelve a quedarse sin lengua.

El Martí de los diarios, que no es aquel de las *Escenas norteamericanas*, sino un Martí más precario, más frágil, más íntimo, lo conmueve en el prólogo y vuelve a conmoverlo en el diario de 1997, cuando lee su emoción frente a un bosque de “pomarrosas, naranjas y caimitos”. Es decir, lo emociona el Martí conmovido frente a la naturaleza antillana, a esa naturaleza o a las palabras que la nombran que son para Kozzer la memoria del sitio, como traté de decir páginas atrás.

Si el reencuentro del Martí exiliado con la naturaleza del sitio dejado atrás lo estremece, pocas páginas después la identificación y la imagen de precariedad persisten y Kozzer, en el mismo registro en que indagamos por los modos de un pariente que no hemos llegado a conocer, se pregunta: “4. ¿Cómo hablaría Martí el inglés?” (2003: 240). Y a renglón seguido, agrega: “5. Las colodras que, creo, emocionaban mucho a Martí” (Kozzer 2003: 240). El comentario, que parece estar desvinculado de la pregunta que lo precede, retoma, por un lado, la figura de un Martí emocionado con lo simple, ya que según el diccionario una colodra es un cuenco para leche, vino o agua, siempre algo rústico, pero, por

otro, remite a un Kozér continuamente fascinado con el sonido de la propia lengua que ha dejado atrás y añora.

Es quince días después, el 26 de agosto, cuando la obsesión con la condición de exiliado de José Martí le da pie para hablar de su propio padre. La construcción del pasaje es llamativa. “Martí apenas vio Cuba”, afirma Kozér y, enseguida, la figura del padre sastre, aquel padre que durante todo el diario es caracterizado como alguien con una relación de absoluta precariedad con el castellano, es evocado ahora como una figura simétricamente opuesta a la de Martí. “Mi padre —escribe— viajó por toda la isla vendiendo sus trajes pero rara vez hablaba de sus viajes” (Kozér 2003: 246). Si en principio es evidente la construcción de los dos linajes: aquel padre del que se hereda el asombro y la emoción ante las palabras, en contraposición a un padre que sí se interna en el interior de Cuba pero no habla, no cuenta sus emociones, ni sus experiencias, más llamativo resulta aún que en esa memoria con que lo fabula, su padre biológico aparezca diseñado como un cubano y no como un polaco inmigrante. Escribe:

Me hipnotiza pensar en él llegando a Camagüey, instalándose en un buen hotel, céntrico, un domingo, y luego de almorzar y echarse la siesta y un tabaco, salir a dar un paseo al atardecer: qué miraba, qué sentía, qué emociones y cuáles delicadezas lo trajinaban; qué miedos. (Kozér 2003: 246).

De nuevo las preguntas por un pariente del que poco se sabe, sólo que esta vez por un pariente sanguíneo.

#### 4. De la abundancia de padre y de la carencia de madre

El 2 de julio del '95, José Kozér anota: “yo me voy yo me voy yo me voy’ que parece resumir la historia de mi deseo” (Kozér 2003: 140). Si en esa frase el escritor parece decir una verdad de sí mismo, la de un neurótico, posiblemente, que siempre está incómodo donde está, y hay que recordar que los diarios

que elige para publicación traman su salida de Estados Unidos y en el momento en que la misma se concreta se siente lejos,<sup>17</sup> nuevamente fuera de lugar o fuera del sitio, para volver a los títulos de sus poemas, la frase se resignifica cuando la leemos en el cruce con un comentario que unos días después, el 15 de julio, hace sobre César Vallejo. Anota: “6. En el patetismo de Vallejo hay un indio azorado que todavía se pregunta pero qué hago aquí; aquí es Lima, París, haber nacido; aquí, más que nada, es estar fuera de la madre” (Kozér 2003: 146).

Lo que en el peruano se convierte en pregunta azorada, en Kozér se traduce en una decisión o un impulso de irse todo el tiempo. Como si ese deseo continuo de irse, esa ansiedad que el diario consigna reiteradamente fuese la respuesta nunca suficiente a la inquietud que le genera el estar fuera de Cuba, esa madre simbólica; no importa que ese lugar sean los Estados Unidos o España. Es así, que con un tono melancólico y sin medias tintas, le dice a Josely Vianna Baptista: “No tener país es no tener madre. No tener país es haber olvidado el roce de la madre en el rostro primero, hoy rostro curtido, avejentado”. (Kozér 2002: 50).

Las citas dejan entrever una asimetría: que si los diarios abundan en padre, en la misma medida carecen de madre. Hay alguien que cuando decide hacer memoria de la lengua construye una genealogía estrictamente masculina. Vimos que, en realidad, se trata de dos linajes: un linaje de orden intelectual y afectivo, que lo posiciona como heredero de Martí, y otro linaje de orden afectivo y ético que lo sitúa como heredero de quien vengo llamando el padre sastre.

Dos padres sin patria, un padre pródigo en asombro ante la lengua cubana que conoce y goza pero con la cual no

<sup>17</sup> En el último diario, luego de su salida de Estados Unidos, anota: “1. No sabía yo que iba a estar tan lejos al venir acá. Sabía que estaría lejos, no tanto. Sabía que me desvinculaba pero no tanto. Ahora estoy de lleno implicado en esta lejanía, estoy implicado a fondo en este sitio que no es mi sitio”. (2003: 222).

convive y un padre pródigo en una postura ética pero pobre de lengua, casi hasta la miseria, una pobreza que, recuerda, lo avergonzaba cuando niño. Sobre esta carencia, recuerda:

[...] [E]l habla de mi padre, un hombre que jamás pudo hablar bien el español, que lo hablaba con un horrendo acento 'polaco', con el acento de los judíos de la Europa Oriental que no pueden pronunciar ciertas letras; un acento del que todos se burlaban en voz baja y del que yo, en voz más baja todavía, me avergonzaba. (Kozzer 2002: 45).

Me pregunto, entonces, si ese desborde de poemas, si esa abundancia de lengua, a los que me refería páginas atrás y que ya forman parte del folklore alrededor de este poeta, no pueden interpretarse como un homenaje, o una reparación del hijo frente a la pobreza lingüística del padre. Pero incluso me pregunto si el homenaje no radica, más que en el exceso de palabras, en ese transitar entre castellanos diversos que define el español de Kozzer, esa lengua artificial de la que habla Pérez-Firmat, una lengua y un transitar que, si por un lado, lo hacen rico, por otro, lo señalan también como alguien sin patria.

## Bibliografía

- AAVV (2007/2008). "Diarios y otras escrituras íntimas". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (13/14): 6-83.
- Flusser, Vilém (2007). *Bodenlos. Una autobiografía filosófica*. São Paulo: Annablume.
- Haddad, Gerard (2004). *Comer o Livro. Ritos Alimentares e Função Paterna*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Kamenzain, Tamara (2000). "El esposo judío (José Kozzer)". Tamara Kamenzain. *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós.
- (1987). *El carillón de los muertos*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino.
- Kozzer, José (1983). *Bajo este cien*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1988). *Carece de causa*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino.
- (2003). *El ghetto*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2003). *Una buella destartada. Diarios*. México: Aldus.
- Lezama Lima, José (1985). *Poesía Completa*. La Habana: Letras Cubanas.
- (1988). "La curiosidad barroca". José Lezama Lima. *La expresión americana, Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Martí, José (1985). *Poesía completa*, La Habana: Letras Cubanas.
- Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Firmat, Gustavo (s/d). "Noción de José Kozzer".
- Ponte, Antonio José (2005). "Los trabajos y los días". *Encuentro de la cultura cubana* 37/38, verño/outono: 45.
- (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *Las comidas profundas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Sefamí, Jacobo (2000). "Llenar la máscara con las ropas del lenguaje: José Kozzer". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, n° 191, abril-junio: 347-366.
- Vianna Baptista, Josely (2002). "Musa Paradisiaca. Entrevista a José Kozzer". *Diásporas. Documentos* 7/8, febrero/marzo: 45: 638-657.

## Ruidos de la experiencia. Estados de escucha en la poesía venezolana<sup>1</sup>

*Gina Saraceni*

Universidad Simón Bolívar – Caracas

*Decir las cosas bien dichas nunca ha sido  
lo propio ni la tarea de los grandes escritores.*  
Gilles Deleuze

1

Una de las operaciones de la literatura es registrar el “sonido” de la experiencia con el propósito de hacer audibles sus zonas más ruidosas, las que se resisten a hacer/ser sentido. Dicho de otro modo, lo que la literatura hace es “aguzar” el oído y tenderlo hacia una sonoridad ¿oculta? hecha de timbres, rumores, tonos que, en su imprecisión y opacidad, dan cuenta de estados de la experiencia donde resuenan restos de vida e historia. Capturar el secreto que esos sonidos ocultan y preguntarse sobre sus implicaciones y alcances, es una de sus preocupaciones. Pero su ejercicio no consiste solamente en estar a la escucha de esas discordancias sino también en dar cuenta del modo cómo éstas tocan y perturban la escritura, porque el oído de la literatura oye

<sup>1</sup> Este artículo será publicado con el título “El oído indócil. Estados de escucha en la poesía venezolana contemporánea”, en *Tendencias estéticas y temáticas en la cultura venezolana contemporánea*. Simonovis y Valladares– Ruiz, eds. Amsterdam: Editions Rodopi, 2013. En prensa.

al mundo de otro modo y su “tímpano perforado” escucha no sólo la palabra sino los agujeros que la rasgan por dentro.

La crítica latinoamericana más reciente —Raúl Antelo, Idelber Avelar, Reinaldo Laddaga, Josefina Ludmer, Graciela Montaldo, Florencia Garramuño, Tamara Kamenszain, David Oubiña, Gabriel Giorgi, Eleonora Cróquer, Javier Guerrero, entre otros—, al analizar las ficciones narrativas y poéticas de las últimas tres décadas, ha fijado su atención en zonas de la experiencia “opacas,” “ciegas,” “extremas,” “animales,” donde el ruido representa una interrupción de los acuerdos sobre el sentido que hacen visible otros modos de ser, de hacer y de decir “por fuera de toda determinada relación de discurso” (Ranciére 2009: 28). Desde perspectivas, preguntas y corpus diferentes, los críticos mencionados muestran cómo las nociones de sujeto, vida, obra, verdad, memoria y cuerpo, señalan un más allá de la subjetividad que impide todo intento de totalización de la experiencia y el sentido, un excedente que sólo puede ser dicho con una sonoridad alterada que hace audible el ruido de la palabra. Porque “la vida infame se juega en el umbral del lenguaje como gesto [...] que inscribe lo inexpresado en el acto mismo de la expresión” (Giorgi— Rodríguez: 26; nota 15), lo que significa que el ruido de la vida, esa porción inasignable e inenunciable de la existencia, ese lugar poblado de restos y piedras, puede ser dicho sólo a través de un lenguaje arruinado, en el sentido que le da Deleuze al devenir de la lengua como “disminución de la lengua mayor” (Deleuze 1997: 16). Este lenguaje descompuesto, desbordado “sale de sus propios surcos” para nombrar “audiciones” que ya no pertenecen a ninguna lengua y que están en el límite del grito y de la comprensión (Id.: 17, 154).

El escritor entonces es aquel que “ve y oye en los intersticios [...] y en las desviaciones del lenguaje” (17), el que está a la escucha de los murmullos inscritos en los cuerpos y en los objetos que pueblan el mundo para descifrar el secreto que allí se oculta y que a veces es síntoma de lo que no existe o ha dejado de significar (Piglia: 15). De aquí entonces, la posibilidad de pensar que la literatura “nombraría [...] lo que se sustrae a la literatu-

ra” (Derrida: 7), es decir, aquello que en ella hace ruido y sólo existe interrumpiendo los acuerdos del sentido, erosionando la piedra del sonido y volviendo audible “la música de la nada” (Kafka en Gotera: 2).

La literatura muestra que hay algo de la vida que escapa de las instancias que intentan ordenarla y explicarla y que es irreductible al funcionamiento mayor de la lengua: algo que cuestiona los mecanismos soberanos de la biopolítica y que existe más como sensación, intensidad, virtualidad que como certeza. Se trata de lo que Clarice Lispector llama “lo oblicuo de la vida”, “lo que presentimos de infinitamente otro” de la vida, lo que está “dentrás del pensamiento” (2), es decir, una zona de la experiencia donde la vida se excede y adquiere otras posibilidades de significación imprevistas para el discurso que la determina y clasifica.

Jean— Luc Nancy en el libro *A la escucha*, al referirse al orden sensorial del oír— escuchar, observa: “Tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser *logos*), sino que además resuene” (18), y plantea una diferencia entre dos audiciones de lo mismo: entre un “sentido sensato” relacionado con el acto de “comprender” y adecuar un sonido a un sentido; y un “sentido sensible”, una sonoridad “que arrebatara la forma” sin disolverla y “la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración” (12). Señala además la existencia de un sentido “presente más allá del sonido”, no inmediatamente accesible, que exige “estar a la escucha” como un modo de espiar en la sonoridad, su resistencia y su secreto más que su mensaje (15) que para Nancy supone un “estar a las orillas del sentido o en un borde y extremidad, como si el sonido no fuese justamente” sino “ese borde, esa franja o ese margen” (20) que la literatura intenta capturar.

Escribir “en las orillas del sentido” significa ocupar el territorio de una emoción sonora donde los sonidos afectan las palabras y las atacan, exigiéndoles registrar su resonancia y tensión, su amplitud y modulación, “lo que suena en la garganta humana sin ser lenguaje, lo que sale de un garrate animal, o de

un instrumento cualquiera, e incluso del viento entre las ramas: el murmullo para el que aguzamos el oído, o al que prestamos oído” (47). La literatura es testigo de esa materia sonora que tiene su potencia mayor en la desarticulación que la constituye. Su lengua habla “sin lenguaje” y en contra del lenguaje revelando la existencia de otros modos de decir que suspenden los límites que controlan el sentido y muestran su potencia de variación y modulación, sus devenires indefinidos e inclasificables.

Graciliano Ramos, el personaje de *En Libertad* (2003) de Silvano Santiago, dice de este desacuerdo existente en el registro de lo sonoro:

Tenemos miedo de lo vivido por la verdad corrosiva que contiene sobre nosotros mismos, sobre los otros y sobre la sociedad en que vivimos. Lo vivido es una voz mansa y nocturna limpia y prolongada, que se escurre como un río cayendo por un lecho de escombros. El ruido del mundo no deja que escuchemos la voz de lo vivido. Pero si la escuchamos, somos arrebatados por sus lúcidas alas. (Garramuño: 143).

Quiero partir de esta diferenciación entre “voz de lo vivido” y “ruido”, “sentido sensato” y “sentido sensible” para pensar cómo la poesía venezolana contemporánea pone el oído en esas zonas indiscernibles de la experiencia donde los límites del lenguaje se desfigurán y ponen a prueba su misma capacidad de decir; en zonas de la realidad donde la intensidad de lo afectivo y de lo vivido se vuelve materia expresiva y sonora que despliega la potencia de variación y extensión que la atraviesa y donde el sonido se vuelve anomalía sonora, defecto, ruido que da cuenta de una experiencia singular con la palabra.

En este mismo orden de ideas también me interesa, a la luz del debate crítico actual sobre una literatura marcada por la opacidad (Garramuño), revisar cómo la poesía venezolana pone su oído en los desgarres del sentido y dice aquello que la perfora.

2

*En cierto sentido, un poeta es, en verdad, un pájaro que gorjea, independientemente de la ramita en la que se pose, con la esperanza de que haya un auditorio, aunque sólo sean las hojas.*

Joseph Brodsky

La poesía está marcada por una alteración congénita de la lengua que la vuelve singular en la medida en que lo más audible en ella es su defecto, su resistencia a la economía de los discursos, su propensión hacia un más allá del lenguaje donde las palabras se estremecen y significan de otro modo. La poesía es una voz ronca que nombra el ruido de la existencia y se confronta con “lo raro del existir” (Ossott: 23), con el “pantano” donde los restos se hunden para poner su oído en esa destrucción y de este modo, darse una voz capaz de sonar como suena algo cuando se rompe:

Ser poeta, simplemente es tener una voz. Tener voz es buscarla interminablemente mediante un sondeo profundo [...]. La poesía es por igual un intenso decir y un concentrado escuchar, cantar con voz entera supone haber oído y continuar en tensión auditiva, estar siempre en vilo de esa voz secreta que se identifica con esa voz— otra que la acoge. (Silva Estrada: 11).

La pregunta por la voz, por la entonación y el timbre es la pregunta de la poesía en su intento por expresar lo que su oído escucha, el grado cero del sentido con el grado extremo del sonido, a través de un lenguaje que opera en contra de sí mismo y se tensa hasta el desequilibrio de sus huesos y órganos. De aquí que podamos pensar en la poesía como una lengua que “ve y oye a través de las palabras, entre las palabras, [...] lo que se oculta detrás” (Deleuze 1997: 9), y en el poeta como aquel “que se esfuerza por llevar lo que debe decir hasta su extremo concebible y expresable” (Brodsky: 171). Para esto, desgarrá sus tímpanos con

el fin de escuchar lo que se sitúa más allá de su capacidad auditiva, lo que exige de él “una irresistible salud pequeña” capaz de decir “cosas demasiado grandes [...] y fuertes para él, irrespirables” que le otorgan “unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposible” (Deleuze 1997: 14).

Esto hace que el poeta sea aquel que tiene un oído defectuoso y asume el riesgo de escribir escuchando los ruidos del desierto. No hay lugares de calma en la poesía, (“La poesía non ammette luoghi di calma” – Gibellini: 77), ni hay acomodo posible del sentido a un sonido que se ensancha hasta astillarse y rozar la mudéz o el grito. Y en esta expansión de la voz, en su inadecuación a las formas respirables del sentido, en el labio gastado del lenguaje, la poesía trama otro orden del mundo y de las cosas donde lo soberano es el “poder virtual de devenir” que todo resto tiene de afectar y ser afectado, de conectarse con la diferencia y mostrar que “existe más de una vida, más de un mundo posible” que el oído captura y la palabra realiza (Giorgi-Rodríguez: 23). El sonido de algo desconocido e inaudible que la literatura despliega a través de ruidos y murmullos que interrumpen la lengua común para volverla ajena, “futuro vocal”, ruido de la experiencia.

Lo que me interesa revisar a continuación, si bien a modo de acercamiento tentativo y ejemplo de los alcances de esta propuesta de lectura, es cómo la poesía venezolana enfrenta el ruido que la experiencia produce, desde el tanteo y la aproximación oblicua, desde “una voz entrañada” con la que se hace audible una negatividad no sólo referencial sino sonora. El propósito de este trabajo, como primer avance de una investigación en proceso, es recorrer algunos sitios de la poesía venezolana donde la escritura registra algo que se excede –la voz, el cuerpo, la identidad, el deseo, el afecto, el dolor, el origen–; ese más allá de la experiencia, singular, inaudible, inatribuible que la lengua poética escucha y transforma en acontecimiento verbal. Esto con la finalidad de analizar los modos cómo la lengua poética, en la misma medida en que hace del ruido una lengua, es ella misma un ruido que interrumpe los acuerdos sobre el sentido y señala la imposi-

bilidad de la literatura de redimir las fracturas de la experiencia (Garramuño). Hablo de la poesía entonces, como una lengua que pone en escena una sonoridad “irreconocible” e incomprensible que señala la “potencia de variación” de lo viviente (Giorgi-Rodríguez: 22-23), de ese resto que queda de la experiencia capaz de afectar e interferir la comprensión y el conocimiento.

También me interesa pensar, a partir de lo anterior, qué implicaciones tienen los ruidos que ciertos textos producen dentro de un canon determinado, y en qué medida, esas sonoridades defectuosas dispersan y fractura el corpus nacional, mermando su estabilidad y coherencia. Es el “complot” que estas lenguas menores traman en la lengua mayor, es la tensión entre voces soberanas y bastardas, el lugar donde la literatura se convierte también en el relato de su disgregación y traición. Por tanto, quiero aproximarme a la poesía venezolana concibiéndola como campo de experimentación teórica para pensar la relación entre sonido y sentido, entre ruido y significación defectuosa, haciendo referencias a algunos autores y poemarios específicos donde es posible rastrear el problema planteado.

Enriqueta Arvelo Larriva (Barinitas, 1886 – Caracas 1962), poeta autodidacta de los años 30, constituye, sin lugar a dudas, una figura fundacional de esta tradición que tiene puesta su atención en el oído y en el “estar a la escucha”. Desde sus primeros libros, *Cristal nervioso* (1922–1930), *Voz aislada* (1930–1939) hasta *Poemas de una pena* (1941–42), *Mandato del canto* (1944–46) y *Poemas perseverantes* (1947–1960), es posible reconocer cómo su obra hace de la voz un oído inmenso, un órgano estereofónico capaz de captar desde el soplo del viento hasta el estruendo de la existencia y que, en su máxima expansión y audición, se hace él mismo sonido al incorporarse a las cosas, al desfigurarse y al volverse pura extensión sonora: “Toda la mañana ha hablado el viento/una lengua extraordinaria/He ido hoy en el viento./Estremecí los árboles./Hice pliegues en el río./Alboroté la arena./Entré por las más finas rendijas./Y soné largamente en los alambres” (65). La poesía de Arvelo Larriva hace de lo que oye “una lengua extraordinaria” que “abre hendijas y huecos,” a

la vez que arranca a la subjetividad todo anclaje que la fija para estirarla hacia un más allá de lo humano<sup>2</sup> vegetal y mineral que es solo materia verbal, potencia expresiva, “grito emocionado que rasga niebla y nube” (Id.: 30), “música unida/en pentagramas astillados” (63), que se labra para alcanzar “cosas (...) detrás de las cosas, dentro de las cosas” y llegar a decir: “Yo lanzo mi voz aunque no haya oídos” (45).

Otra figura impensable de esta tradición de lo sonoro en la poesía venezolana es la de Emira Rodríguez (Porlamar 1929), voz única e inclasificable, fuera de toda especie, en cuya obra la poesía se vuelve máquina verbal capaz de contener todo tipo de sonido y de emitirlo como si fuera posible hablar a la vez diferentes lenguas, humanas, animales, vegetales. Su obra, en particular *Malencuentro, pero tenía otros nombres* (1975), es un crescendo de ritmos y modulaciones disonantes que repercuten en una escucha que agrade la materia sonora para destruirla y rehacerla a través de “combinaciones dinámicas en perpetuo desequilibrio” (Deleuze 1997: 153), que hacen que la lengua varíe, haga “crack,” se muerda a sí misma y muestre cómo suena una boca llena de restos sonoros y de “voces altas” (Rodríguez: 77). Una poesía, la de Emira Rodríguez, que se escribe “desde el fondo del lenguaje” [...] en la frontera limítrofe del alarido y el silencio” (Liscano en Rodríguez: 12), una lengua en contra de la lengua que enuncia la sordera que causa la vida en quien no cabe en ella: “El rumor de las cigarras tiene más fuerza/que un disparo/yo canto canciones y me rodean todos los gitanos/ y se nos cae encima todo ese derroche [...] /verde esmeralda como un siseo un pulular de/ rumores minúsculos un balbucear de larvas

<sup>2</sup> En una carta a Julián Padrón del 21 de julio de 1939 dice: “He estado, así, abastecida en punto a Naturaleza, pero a pesar de mi curiosidad y mi ternura por ella, y aunque ella ha sido mi refugio, no puedo clasificarme como su delirante enamorada. Me interesa lo más humano, lo vibrantemente humano. Eso sí, lo límpidamente humano. En veces, sin pensarlo, he querido hacer humana la naturaleza” (46).

de/tejidos muertos/” (Id.: 24).

Las voces de Enriqueta Arvelo Larriva y Emira Rodríguez hacen ruido en el canon poético venezolano en la medida en que se ocupan de zonas de la experiencia no legibles ni explicables según la lógica del sentido común, sino a partir de criterios “otros” que desestabilizan los modelos de comprensión de la realidad, de la identidad, de la mujer, del lenguaje. Sus proyectos poéticos generan “desacuerdo” al incorporar sonoridades disonantes, incomprensibles, defectuosas que muestran la potencia de la poesía de desligar “a los cuerpos de los significados con los que se los quieres cargar” (Ranciére 2011: 73); es decir, de cómo la literatura interrumpe los acuerdos de entendimiento existentes en una determinada cultura a través de un régimen de significación centrado más en capturar la intensidad del mundo que en explicarla.

En el panorama poético venezolano más reciente son varias las voces que se afilian a esta tradición que pone al oído donde el sonido se quiebra y donde la comprensión se fractura, no con la finalidad de restituir una verdad sino más bien de señalar su falta. Estas poéticas que oyen lo que de la experiencia se excede y se resiste a ser dicho, lo que supone también un modo particular de escritura que comprometen la idea sublimatoria de literatura como objeto acabado que restituye y explica el mundo y que, por el contrario, señala los límites de la enunciación (Garramuño: 31).

Jacqueline Goldberg (Maracaibo, 1966) y Luis Enrique Belmonte (Caracas, 1971) constituyen dos casos representativos de este tipo de poética atenta al “sonido sensible” de la experiencia y a sus sonoridades graves y opacas. Sus obras dan cuenta de una preocupación por los lugares donde la vida se desfigura y donde se desorganizan las lógicas de distribución de los cuerpos, las estirpes, las especies, las lenguas, lo que implica, en ambos casos, “la concepción de escritura como puro devenir [...] más cercana a una idea de organismo vivo, irracional, que respira, que a la construcción acabada u objeto concluido que se expondría, incólume y soberano, ante la mirada de los otros” (Garramuño:

23). Más específicamente, me refiero a una escritura que se sabe insuficiente para dar cuenta del excedente de la experiencia y de la subjetividad, y que se enuncia sin cerrarse a una forma o a un sentido único, y que busca aquello que la desborda a partir de los devenires imprevistos de la misma materia verbal y del enrarecimiento de las reglas que regulan el lenguaje y sus contenidos.

Poner el oído en los ruidos y quejidos de la experiencia, significa para Goldberg y Belmonte enfrentar lo que desborda la lógica de la sintaxis y de la lengua mayor, del sentido común y de las convenciones, con la finalidad de mostrar la potencia significativa del grito, el quejido, el murmullo, sonoridades defectuosas donde la vida despliega lo que la poesía puede decir sólo rompiéndose la lengua.

La vasta obra de Jacqueline Goldberg, desde sus primeros poemarios de los 80 —*Treinta soles desaparecidos* (1986), *De un mismo centro* (1986), *En todos los lugares, bajo todos los signos* (1987), *Luba* (1988), *A fuerza de ciudad* (1987)—, hasta los de los 90 —*Máscaras de familia* (1991), *Trastienda* (1990), *Insolaciones en Miami Beach* (1995)—, así como los más recientes —*Vispera* (2000), *La salud* (2000), *El orden de las ramas* (2003), *Autopsia* (2006), *Verbos predadores* (2007)—, despliega un oído inconforme e irreverente, atento a las sonoridades más inhóspitas y difíciles de la experiencia que registran ruidos corporales, existenciales, familiares, sociales; ruidos del lenguaje que excavan la materia verbal para arrancarle algún destello sonoro que pueda decir hasta dónde la poesía es “mueca” de sí misma.

Para Jacqueline Goldberg “no hay poesía sin temblor” y esta afirmación trasciende el ámbito estrictamente poético, en el sentido de que además de circunscribir su proyecto literario a una idea de escritura inestable, precaria, mutante, también señala la presencia del temblor en el “bios” de la autora, en su vida marcada por la experiencia de la enfermedad. En este sentido, la suya es una obra en la que se desdibujan los límites entre vida y obra, entre lo literario y no literario, y en la que se combinan registros y lógicas diferentes que muestra la porosidad existente entre experiencia y creación.

*Verbos predadores* constituye un punto de convergencia de muchas de las preocupaciones de Goldberg presentes en sus libros anteriores que aquí se reescriben, no tanto en su dimensión temática, sino más bien en su vinculación con la palabra que, a pesar de su voluntad “predadora”, no puede sino hacer ruido en su intento de decir aquello que la desborda. La poesía de Goldberg oye los crujidos de la experiencia donde algo se interrumpe y se resiste a la uniformidad, al consenso, a la conciliación. Sus poemas ponen el oído donde algo se fractura, se niega, se vuelca a un devenir imprevisto que desajusta los acuerdos existentes sobre la pertenencia, la estirpe, la herencia, la sangre.

La pregunta sobre el origen supone aquí el reconocimiento de “un desorden biográfico” (23) que altera la genética de la estirpe volviéndola defectuosa: “en mi sanguínea coartada sólo hay herrumbre, locos ensimismados, espaldas encorvadas” (*Id.*: 22). Esto supone una idea de la herencia no como patrimonio de bienes materiales y simbólicos que aseguran el futuro del legatario, sino por el contrario, como “peste del origen”, “sed trágica” (28), “que infunde escozor” (22), que duele en el cuerpo, que *ladra en las costillas* y que, más que otorgar, demanda, pone a prueba, exige aceptar “una identidad perseguida [...] que dicta infortunios” y “me describe desplegada, informe” como dice el hablante poético (29).

La herencia es un estorbo que hay que domar con la escritura: Un “habla de adversarios” con la que aprender a decir “yo”/el nombre propio desde la negación, la impotencia, la variación. Escuchar el mandato de la sangre significa en Goldberg preservar las zonas defectuosas de la “hoja de vida”, del árbol genealógico, “los vocablos desiguales de la errancia” (50), “el trágico balbuceo que enjundia los días” (46), “el rumoreo, “la materia de quejido” que proporcionan “un saber del ocultamiento” más que un saber de la revelación y el conocimiento. Y este saber de lo precario es la poesía que habla con *la boca cuajada de larvas* y se enuncia desde el temblor que traba la lengua, la desarticula, la mueve hacia los lados, volviéndola errante, discontinua,

huérfana, a la vez que tenaz y resistente para enfrentar esa materia hostil que es la sangre: “Una jaula se clava en el cuello para que me calme/y diga ‘puedo torcer el regazo natal’ ”(30).

La poesía es dificultad y el poeta, en su búsqueda predatoria de vocablos, vuelve la rigidez e inadecuación del verbo, carne del poema, para que el poema diga lo que no puede decir porque “la escritura aminora los verdaderos hallazgos” (61) y sólo el hueso astillado del verbo salva de la trampa de confiar en una escritura que restituye y salva. El oído de la poesía atiende entonces ese “vahído, retorno a quién sabe qué” (57), ese “rumor lengua adentro,/muy adentro,/pequeño,/torpe,/desheredado” (55), sin ninguna filiación salvo la de su misma sonoridad ajena a toda legibilidad y comprensión: ese gemido que hermana el poeta más al animal que a los miembros de su tribu y que hace del legado un “desastre inútil” con el que es inevitable hacer cuentas con el fin de descifrar los secretos de su sonoridad estallada:

Quando un árbol ha percido a nuestro lado,  
cuando poco faltó para que nos fustigara,  
se olvida la soledad de esa pequeña catástrofe,  
el impúdico gemido que en adelante sólo incumbe  
a las aves, las ardillas  
y a quien recogerá aquel inútil desastre de hojas (43).

*Verbos predadores* es el relato de una heredera que se enfrenta con los ruidos del legado, no para resolverlos sino para salvaguardar su opacidad de la tiranía de la literatura cuando busca hacer comprensible y legibles los restos de la experiencia. En este sentido, es también un libro que nombra, como mencioné al principio de este ensayo, “lo que se sustrae a la literatura” (Derrida 1997: 7), es decir, lo que está más cerca de la vida que de la poesía y que, por esa razón, suena como suenan las cosas y los seres vivos.

La obra poética de Luis Enrique Belmonte, *Cuando me da por caracol* (1997), *Cuerpo bajo lámpara* (1998), *Inútil registro* (1998), *Paso en falso* (2004), *Carnicería* (2001), *Cuartos de alquiler* (2005), *Vendrá otra larga travesía* (2006), *Compañero paciente* (2012), está

caracterizada por una constante: la cotidianidad como observatorio del deterioro y de la disminución de los seres y las cosas. Si bien cada poemario explora diferentes problemas y temáticas, el escenario de lo cotidiano representa en todos los textos un territorio inagotable para el oído de la poesía que capta en lo ordinario, en “lo falto de relieve”, en la dimensión más mínima y menos épica de la vida una sonoridad inquietante justo allí donde ésta se extingue y se desploma.

Belmonte registra el grado cero de la materialidad cotidiana, esos estados de desgaste donde algo resiste y lucha por sobrevivir, ese “reservorio” de lo inservible donde funciona otra lógica de los objetos, no la utilitaria según la cual éstos valen por la función y el uso que la cultura les asigna, sino, por el contrario, una lógica que los descoloca de su utilidad para insertarlos en una economía “improductiva”, fundada en derivas y alianzas que la materia gastada de las cosas genera en contacto y alianzas con otros objetos. Cortauñas, termómetros, botones, colillas de cigarrillos, resortes oxidados, grageas sobre el piso, vasos, migas de pan, suelas de zapatos, bolígrafos sin tinta trazan una “geografía que se desploma” que, en su progresivo desgaste, da cuenta de una vitalidad negativa, una potencia de seguir existiendo desde la atenuación y el deterioro, desde “el balbuceo de lo que resiste a desaparecer” (2004: 226).

La poesía de Belmonte oye el sonido que la erosión del tiempo y el “manoseo” cotidiano causan en la materia de la existencia, a la vez que ausculta los ruidos que nadie atiende y que constituyen la materia sonora de la cotidianidad: el sonido de la regadera, “el goteo de un grifo mal cerrado” (*Id.*: 213), “la puerta que relincha” (213), “un chasquido de papeles incendiados” (216), “un doloroso trajinar de trastos y reproches” (211), el zumbido de las moscas. Son sonoridades mínimas que desestabilizan el orden de los días señalando la presencia de otra cosa capaz de quebrar la percepción auditiva al revelar la existencia de algo que se abre paso en la materia alterando y transformando su sentido y significación:

He pegado mi oreja a todas las puertas que pude. Escuché un cuchicheo de transistores, el ronquido de los que duermen sin saber que al día siguiente amanecerán en la morgue, y un habla inentendible. (225).

La poesía se hace cargo de esta “habla inentendible”, de ese sentido más allá del sonido y de la comprensión, no inmediatamente accesible, espacio acústico donde lo que ocurre pertenece más al orden de la intensidad que de la expresión:

la rama que cruje denunciando el paso de alguien que huye o espía detrás de la puerta, la queja del frutero por la fruta no vendida, las viejitas de luto perorando por el deplorable estado de las lápidas, el ladrón de flores que azota al vecindario. (159).

La escritura que registra estos sonidos no codificados, inclasificables y fuera de un sistema de referencias y remisiones, se sabe precaria, reconoce su propia impotencia ante el intento de representar el descalabro de la realidad, sus zonas fallan donde se interrumpen los acuerdos del sentido pero donde se manifiesta un exceso de realidad que sólo puede enunciarse a través de una palabra reducida a su mínima expresión, delgada/adelgazada de sentido:

Debería escribir, algo debería escribir,  
algo tiene que salir,  
aunque sea un chorrito, una pelusa desprendida  
por la sola y prístina idea de escribir.  
[...]  
Definitivamente, algo será expulsado,  
cáscaras de huevo, manantial oculto, algo será exprimido  
de esta angustia de gallina a punto de ser sacrificada.

No digo redondo, no digo una máquina  
con todos sus engranajes engrasados.

[...] pero el humito, la palabra atascada en la garganta del tar-  
tamudo  
esa lagaña que contiene el significado de los sueños  
[...]  
estrujar esa voz escurridiza que debería estar en toda escritura.  
(62- 63).

Al igual que el oído del poeta, atento, sensible, curioso, que espera con paciencia la revelación de alguna sonoridad ordinaria le conmueva el tímpano, su escritura también está a la espera de que “al fondo de la página” se oiga “un rumor de río crecido”. Porque, como dice Nancy, “La escritura también es una voz que resuena” (74) y el poeta está condenado a escuchar cómo su pluma rasga el papel donde registra los sonidos de la experiencia. Es decir, que el ejercicio poético, al igual que la materia y los cuerpos objeto de su interés que resisten a su propio agotamiento y disminución, es un ejercicio de resistencia y paciencia, un estado de espera y de escucha que se enfrenta a la dificultad y precariedad del lenguaje para convertirlas en instancias productivas de enunciación.

### 3

Si en Goldberg son los ruidos de la sangre y de la herencia los que el hablante poético atiende en su intento de mostrar cómo la genealogía y la identidad se fundan en sus quiebres y temblores, en Belmonte es la “descosadura” del mundo la que suena y hace sonar la poesía. Al igual que las obras de Enriqueta Arvelo Larriva y de Emira Rodríguez, sus obras plantean una idea de la literatura como oído excesivo y expandido que al registrar los sonidos ilegibles e inarticulados de la experiencia, muestra la existencia de un más allá del sentido donde tiene cabida una materia sonora ajena al entendimiento, que da cuenta de la existencia de otro modo de sonar de la vida que descompone las formas y las ensancha hasta llevarlas al límite de lo audible.

Estos poetas —más allá de las diferencias de sus poéticas y de su pertenencia a generaciones distintas de la poesía venezolana— plantean un cuestionamiento de las maneras cómo la cultura oye los sonidos del mundo y los ordena y clasifica. Ante las formas naturalizadas de comprensión de la realidad que distribuyen los cuerpos, los objetos, los poderes según lógicas y rituales hegemónicos, proponen la idea de la poesía como una forma de “otro cálculo que deshace el ajuste de los cuerpos a los significados” (Ranciére 2011: 68), y que, al interrumpir la correspondencia entre unos y otros, muestra la existencia de otras posibles conexiones y vínculos, impredecibles, impensables, que exceden los previstos por el poder y cultura soberanos.

Escuchar los ruidos del mundo significa en Enriqueta Arvelo Larriva, Emira Rodríguez, Jacqueline Goldberg y Luis Enrique Belmonte interferir en los modos de enunciación y comprensión existentes e intervenir políticamente en el consenso que el sistema protege de los rumores y sonoridades opacas capaces de desestabilizarlo y cuestionarlo. De aquí que considere importante releer la poesía venezolana para explorar aquellas voces que postulan una suerte de poética/política que desestabiliza y compromete imaginarios y protocolos de la cultura.

Una poesía que responde a esta voluntad y que registra los crujidos de la vida funciona como una lengua del disenso que despliega la presencia de otro lado de la experiencia en el que es posible quedarse sin voz sin que eso signifique una pérdida y donde el alarido, el silencio, el susurro, el balbuceo, el silbido son modos de señalar la imposibilidad de la literatura de dar cuenta de la totalidad de la existencia y la necesidad, más bien, de buscar, de modo difuso y oblicuo, representar un “sentir” más que un sentido del mundo.

Leer los ruidos de la casa, la intimidad, la naturaleza, los mitos, la sangre, la herencia, el cuerpo, la cotidianidad, (ámbitos temáticos de exploración de los poetas aquí mencionados) significa, para estos poetas, mostrar que en la poesía el ruido tiene lugar, y más precisamente, que “la poesía es un lenguaje en la medida en que es un defecto de lenguaje”. (Ranciére 2009: 76).

## Bibliografía

- Arvelo Larriva, Enriqueta (1976). *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila.
- Belmonte, Luis Enrique (2009). *Pasadizo. Poesía reunida 1994-2006*. Caracas: Monte Ávila.
- Brodsky, Joseph (2006). *Menos que uno. Ensayos escogidos*. Madrid: Siruela.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze Gilles— Parnet, Claire (1997). *Diálogos*. Valencia: Pre— textos.
- Derrida, Jacques (1997). *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca*. Buenos Aires: F.C.E.
- Gibellini, Andrea (2011). *L'elástico emotivo. Sui poeti e sulla poesia*. Assuolo: Incontri Editrice.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (2007). *Ensayos de biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Goldberg, Jacqueline (2007). *Verbos predadores. Poesía reunida 2006/1986*. Caracas: Equinoccio. Papiros Recorridos.
- Gotera, Johan (2011). *Octavio Arman contra sí mismo*. Trabajo de Grado. Caracas: Universidad Simón Bolívar, Maestría en Literatura Latinoamericana.
- Liscano, Juan (2008). “Prólogo” en *Malencuentro pero tenía otros nombres*. Caracas: El perro y la rana: 9-14.
- Lispector, Clarice (2010). *Agua viva*. Buenos Aires. Cuenco de plata latinoamericana
- Morábito, Fabio (2002). *El verde más oculto*. Caracas: La nave va.
- Nancy, Jean—Luc (2007). *A la escucha: al mismo tiempo un título, una destinación, una dedicatoria*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ossott, Hanni (2005). *Cómo leer poesía*. Caracas: bid & co.
- Piglia, Ricardo (2000). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Ranciére, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayos sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rodríguez, Emira (2008). *Malencuentro pero tenía otros nombres*. Caracas: El perro y la rana.
- Silva Estrada, Alfredo (1976). “Liminar sin reglamento. Para escuchar una voz” en *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila: 7-21.



## Fotografía y erotismo en *La sed del ojo*<sup>1</sup>

*Pablo Montoya*  
Universidad de Antioquia – Colombia

El organista del cuadro de Tiziano “Venus con el amor y la música”, posee un privilegio: mirar. Mario Vargas Llosa escribió en *Elogio de la madrastra* sobre este personaje y dice que el suyo es un privilegio que lo honra y lo exalta. Una condición que “lo hace sentirse monarca o dios”. Ahora bien, ¿qué mira en el cuadro de Tiziano el joven intérprete? Mira el montecillo de Venus y busca tras “las torneadas columnas de la señora” el húmedo rocío de su intimidad (Vargas Llosa: 101– 102). Este mirar, atrevido y lleno de significaciones, es una constante en la pintura de los desnudos femeninos más representativos que van del Renacimiento hasta el Romanticismo más tardío, es decir del mismo Tiziano a Courbet. Y ese privilegio, señalado por Vargas Llosa en su novela, que por lo demás se apoya ostensiblemente en la imagen pictórica, lo retiene para sí, como su gran divisa, la fotografía erótica del siglo XIX.

Esta recuperación, que hoy nos parece lógica cuando se aborda la historia del *imago* erótico en Occidente, fue rechazada por los artistas del establecimiento romántico e incluso por aquellos que se consideraron, pasada la segunda mitad del siglo, mise-

<sup>1</sup> Pablo Montoya “juega” a desarrollar una lectura crítico-interpretativa de su propia novela, *La sed del ojo*, a pedido nuestro de volverse lector fantasma de sí mismo en tanto escritor.

rables y exquisitos. Los motivos del desdén con que se asumió la intromisión de la fotografía en los dominios de la privacidad burguesa son paradójicos. Está, por un lado, la actitud de Baudelaire frente a la pintura reflejada con claridad en esta frase: «mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir avant que je devienne iconoclaste». <sup>2</sup> Pero el poeta define en *Mon cœur mis à nus*, una de esas verdades que pareciera romper el límite de su amor hacia la imagen pictórica y tocar los terrenos de la recién llegada fotografía: “Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion”. <sup>3</sup>

Sin embargo, no hay que hacerse ilusiones frente a la relación de Baudelaire con la fotografía. En realidad, el autor de *Les fleurs du mal* tuvo motivos suficientes para sospechar de los daguerrotipos obscenos que circulaban clandestinamente en su infame y bella capital y jamás considerarlos como expresión artística. En su ensayo “Le public moderne et la photographie”, Baudelaire considera que la fotografía, en tanto que refleja lo verdadero, es decir la realidad, debe ser una actividad servidora de las ciencias y el arte.

Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme la imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni crée ni supplée la littérature. <sup>4</sup>

La fotografía debe ayudar a que la memoria del viajero tenga un mejor recuerdo de los países visitados; debe ayudar, por la precisión que otorgan sus imágenes, al naturalista y al astrónomo; debe rescatar del olvido las ruinas, los libros, las estampas, los manuscritos. Pero si pretende, como fue en efecto y sigue

<sup>2</sup> Cfr. *Oeuvres complètes*, vol. II : 624.

<sup>3</sup> Cfr. “Journaux intimes”, *Oeuvres complètes*, vol. I: 701.

<sup>4</sup> Cfr. “Salon de 1859”, *Oeuvres complètes*, vol. II: 618.

siendo su pretensión, invadir el ámbito de lo impalpable y lo imaginario, comete un error que no se puede perdonar. Porque la fotografía, al estar vinculada con la realidad y lo verdadero, desconoce lo bello, que es el genuino sentido del arte. Baudelaire ve a la fotografía como una actividad superficial, distante de la ensañación de que es capaz el verdadero arte que, no es arriesgado suponerlo, lo representan la pintura, la poesía y la música. Creer entonces que la fotografía, en tanto que da un resultado idéntico de la realidad, es el arte absoluto, según Baudelaire, es caer en el inmundo remolino de una sociedad narcisa que se desespera por contemplar su trivial imagen reflejada en el metal. <sup>5</sup>

Con todo, fue Théophile Gautier, el amigo de Baudelaire, quien escribió esta frase que acoge con cierto júbilo de sibarita cristiano, la presencia de la fotografía que reproduce la desnudez femenina: “Ce Peché est notre peché... Jamais un oeil fut plus avide que le notre”. <sup>6</sup> La pregunta, y las posibles respuestas generadas, de si una mujer desnuda reflejada en una lámina fotográfica es tan artísticamente bella que esa misma desnudez pintada, es donde se enmarca la escritura de *La sed del ojo* (2004). Una novela extraña en el panorama de la literatura contemporánea colombiana preocupada esencialmente por la violencia, tema que pareciera modelar la identidad literaria de esa nación. *La sed del ojo* se separa de ciertos regionalismos, que están muy a la orden de la demanda comercial, y se lanza a recrear, a través de una narración de frases cortas basada, a su vez, en la búsqueda de un estilo poético, una serie de realidades históricas que supuestamente incumbirían más a la Francia del Segundo Imperio que a la Colombia narco paramilitar de los últimos años. No obstante, el debate que suscita esta circunstancia es pueril. En realidad, el asunto que alimenta esta novela corta, integrada por 44 capítulos, no es exclusivo de la mirada francesa. Tiene que ver, más bien,

<sup>5</sup> Cfr. “Le public moderne et la photographie”, *Oeuvres complètes*, vol. II: 614-619.

<sup>6</sup> Citado por Calasso: 18.

con la historia del erotismo visual. Y es que en el fondo, si hay un tema que atañe a ese cosmopolitismo, de estirpe modernista que tanto persigue cierta literatura latinoamericana, ése es el voyeurismo.

¿Quién mira entonces en *La sed del ojo*? Miran los hombres y no las mujeres. Ellas fueron el oscuro y silencioso objeto del deseo de esa modernidad que persiguió “lo transitorio, lo fugaz, lo contingente”, para utilizar la definición que Baudelaire propone en *Le peintre de la vie moderne*.<sup>7</sup> Y hay que matizar la palabra “oscuro” porque se trata del deseo clandestino de ese burgués que era un “animal de corral, tan bien domesticado que no se atrevía a saltar ninguna valla”. Este tipo de voyeurismo masculino no obedece a caprichos de un autor latinoamericano, sino a razones claramente históricas. Quienes miran en los primeros daguerrotipos eróticos, que empiezan a desplazarse a través de una red ilegal de compra venta por los burdeles, las salas de concierto y los museos de París, son los hombres. Y ya no es temerario afirmar que fueron los fotógrafos, esos pintores frustrados, esos artistas de segunda mano, quienes particularmente se atrevieron a saltar aquella valla impuesta por un conservadurismo conformado, para citar la expresión de Texier, por “señores graves como notarios y sombríos como sepultureros”.<sup>8</sup> En efecto, no hay una mirada más irreverente, en los años grises y repetidos, cansados y enfermos, del Segundo Imperio que la sugerida por estas diminutas imágenes que para verlas había que inclinarse ante el estereoscopio con temblor emocionado como si se inclinara ante un tragaluz que apuntara al infinito.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Cfr. “Le peintre de la vie moderne”, *Oeuvres complètes*, vol. II: 695.

<sup>8</sup> Cfr. Texier, vol. I: 47.

<sup>9</sup> Esta comparación es de Baudelaire. Ver “Le public moderne et la photographie”, *cit.*: 617. Incluso, vale la pena señalar que la frase “D’yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l’infini” sirve como epígrafe en *La sed del ojo*.

Antes de que Courbet dibujara *El origen del mundo* en 1866, pintura que en realidad muy pocos vieron, circulaban de mano en mano y de ojo en ojo las fotografías de August Belloc y, en especial, los 24 daguerrotipos pornográficos que sobrevivieron milagrosamente al decomiso que, en octubre de 1860, hizo la Policía en su estudio de la Rue de Lancry. *La sed del ojo* recrea la historia de este allanamiento en medio de una atmósfera impregnada de reflexiones estéticas en torno a la desnudez. Reflexiones que se apoyan, siguiendo los patrones de la época, en las correspondencias que el muy conocido poema de Baudelaire sitúa en el olor, el color y el sonido.<sup>10</sup> En este sentido, en esta novela hay una serie de circunstancias que remiten a la novela policíaca. Solo que en estas páginas el crimen no tiene que ver con la muerte y la sangre, sino con el hecho indecente de fotografiar senos, vientres, nalgas y, sobre todo, vulvas.

Son tres los narradores de *La sed del ojo*: Madeleine, el policía, Chaussende, el médico y Belloc, el fotógrafo. De este modo, estas focalizaciones internas ponen en movimiento los ejes sobre las cuales hunde sus pilares ideológicos la novela: el arte, la ciencia y la justicia. Y los tres se enraízan constantemente con el erotismo. Igualmente, se entremezclan las tres disciplinas desde las cuales hablan los personajes: la disciplina médica u oncológica, la disciplina policíaca y la disciplina fotográfica. Madelaine, el policía, actúa como un paradójico regulador de la moral burguesa y decide acabar con el negocio del contrabando fotográfico

<sup>10</sup> El poema “Correspondances” es el cuarto poema de *Les Fleurs du mal* y su tercera estrofa es quizás donde reside la poética de Baudelaire frente a las relaciones existentes entre las artes. (Ver Baudelaire, “Les fleurs du mal”, *Oeuvres Complètes cit.* vol. I: 11). Pablo Montoya, sin duda, edifica su novela siguiendo tales parámetros. De ahí que existan, en las páginas de *La sed del ojo*, pasajes dedicados a la pintura, música y al perfume de las flores y su relación con el erotismo. Sin embargo, a estos tres elementos la novela añade un cuarto que es primordial para completar una más acabada morada decadentista: la imagen fotográfica.

detrás del cual está la peligrosa figura de August Belloc. Peligrosa porque detrás de la honorabilidad de un fotógrafo que retrata personajes de la alta sociedad parisina, se esconde alguien que comercia con lo abominable.

Madeleine es una suerte de policía cultivado. Sabe de pintura y sigue de cerca, con espíritu amateur, los avances de la fotografía. Persigue las imágenes fotográficas que ilegalmente invaden los lugares de la distracción burguesa. Pero, al mismo tiempo, paga para satisfacer su insaciable voyerismo los servicios de una prostituta. Madeleine representa la ambigüedad de todo burgués. Aborrece esas fotografías que muestran groseramente el pubis de las mujeres. Odia todo aquello que esté en contra de la sugestión que la pintura utiliza para captar en los lienzos la belleza femenina. Pero no tiene problema en pagarle a Juliette Pirraux para que realice todas las fantasías que él le pide. Fantasías que no albergan la posesión sexual, sino la mera acción del mirar. Aquí sin duda está presente el problema fundamental de la particular ética sexual del burgués. Por el lado público pregona su decencia. Y por el lado de la intimidad cultiva sus perversiones. Y es que el problema de la moral es el factor que hace de lo obsceno una experiencia inquietante. Es la moral sin duda la que erige en su trono la presencia de ese objeto, o esa circunstancia, que llamamos obsceno. De ahí que no resulte exagerado decir que lo obsceno, al menos en la época en que transcurre *La sed del ojo*, no sólo sea retratar y reflejar en las placas de vidrio o de papel unos labios vaginales, sino el que esta actividad esté atravesada por el dinero y sea un asunto que culminará muy pronto convertido en industria.

La voz de August Belloc da espacio al asunto fotográfico en *La sed del ojo*. De ella dependen los criterios que defienden la búsqueda científica y estética de la fotografía erótica. Con Belloc se establece un discurso que reflexiona, desde la propia experiencia del fotógrafo, sobre la fotografía misma. Es por él que sabemos cómo la fotografía va separándose del ámbito científico y empieza a bordear el que atañe a la ensoñación sexual. Del mismo modo, Belloc es quien permite dar una idea valorativa del

trabajo fotográfico de sus colegas más importantes tales como Jacques— Antoine Moulin, Alexis Gouin y Bruno Braquehais, figuras claves a la hora de querer dibujar un mapa de los mejores fotógrafos del París del siglo XIX. Aunque se considera un proxeneta, Belloc no niega que lo suyo está afincado en la búsqueda de la más alta belleza. En algún pasaje, cuando se refiere a los daguerrotipos de Alexis Gouin dice: “Como los pintores, nos aproximamos a los elementos de la tierra para reflejar el secreto. Un vidrio, un papel, el carbón, el agua, sustancias químicas similares nos abrazan y nos vuelven acaso un solo hombre. Ese hombre que, infatigable, persigue la belleza”.<sup>11</sup>

Baudelaire se erigió, en 1859, como un defensor paradigmático del arte puro y, apoyado en conceptos que hoy parecen anticuados, denigró de los daguerrotipos eróticos. Con todo, la fotografía ha evolucionado tanto, y la sensibilidad hacia ella se ha complejizado de tal manera, que nos permite creer que lo bello y la ensoñación también son sus dominios. Y, además, que lo feo y lo obsceno se enlazan inquietantemente con lo bello. Chausseende, el médico de *La sed del ojo* terminará pensando esto cuando, al final de la novela, se enfrenta a 24 fotografías obscenas de Belloc que el policía Madelaine, incapaz de quemarlas, decide mostrarle. Chausseende es lo que entonces se llamaba un tocólogo. Su oficio es observar científicamente los sexos enfermos de las mujeres en el hospital de La Salpêtrière. Pero su mayor afición es ir al museo del Louvre donde ve los desnudos que han pintado los maestros europeos.

Chausseende se refirió a los dos mundos que frecuentaba, cuenta Madelaine. El de la belleza en los cuadros y el de la corrupción en el hospital. Mi vida profesional, dijo, está afincada en el dolor y la putrefacción. Usted puede pensar, puesto que me conoce un poco, que me incomoda examinar vulvas contaminadas. Yo que le he

<sup>11</sup> Cfr. Montoya: 49-50.

hablado de ellas, imitando a los bardos, como si fueran una abierta noche, la hidra del mar, el rostro de la medusa. Y la verdad es que muchas veces me molesta mi oficio. Pero, en otras ocasiones, pienso que me aproximo a un mismo objeto desde dos caras opuestas. (Montoya: 24- 25).

Pero Chausende también ve, en sus habitaciones privadas, las fotos que Madeleine, su amigo, persigue tan obcecadamente. Se podría concluir, entonces, que Madeleine está a favor de lo que piensa Baudelaire sobre la fotografía con respecto a la pintura. Y, de alguna manera, apoyado en lo que dice el poeta, ejecuta sin vacilación el decomiso de las fotografías de Belloc. Decomiso que hizo desaparecer miles de fotografías que hoy serían un patrimonio artístico inigualable. El médico, en cambio, en contravía de lo que piensa Baudelaire, termina considerando, como el mismo Belloc, que esas 24 fotos, lo único que, en efecto, sobrevivió del decomiso, hacen parte de una necesaria educación de la sensibilidad y la mentalidad humanas. De esta manera, *La sed del ojo*, con sus tres narradores, logra una atractiva mezcla de sexo, ciencia y estética; de gabinete médico, crítica artística e intimidad impúdica.

En la novela se insinúa, por otra parte, un fenómeno de síntesis espacial. En verdad, la palabra que sostiene la poética erótica de sus páginas es de estirpe modernista y simbolista: la insinuación. Esta síntesis se presenta a través de un mecanismo secuencial. *La sed del ojo* transcurre realmente en una serie de burdeles, museos y hospitales de París. Pero estos espacios decimonónicos se reducen a una serie de aposentos en donde se desarrollan los placeres del ver y no tanto los de la cópula. Así, Madeleine le pregunta a la señorita Pirraux, como si estuviera preguntándole a un espejismo, si es posible pagar por mirar cómo se va desprendiendo de su abrigo, de su chaqueta, de su corsé y de su sostén hasta lograr la completa desnudez. Y ante la

extrañeza de la prostituta, el policía le responde: "Eres bella. Y la belleza, a veces, es mejor no tocarla."<sup>12</sup> Y no es arriesgado suponer que toda esta parafernalia del vestir y del desvestir, que sucede en las estrechas habitaciones zarandeadas por la luz y la oscuridad, se pueda trasladar al reducido ámbito de un daguerrotipo. Es plausible plantear, entonces, que *La sed del ojo*, en tanto que espacio y tiempo y acciones eróticos confabulados, pareciera detenerse en lo que muestran algunas fotografías que circularon clandestinamente en el París a mediados del siglo XIX. Y que el lector, gracias a la puesta en escena de esta novela, vuelve a imaginar, en una atmósfera que oscila entre la dicha, la melancolía y la abismal desnudez del sexo femenino.

Sainte-Beuve al hablar de la obra de Baudelaire se refiere a un

kiosco raro, muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso, donde se lee a Poe, donde se recitan versos exquisitos, donde nos embriagamos con hachís para después reflexionar sobre ello, donde se toma opio y mil drogas abominables en tazas de porcelana muy fina.<sup>13</sup>

A este kiosco, construido en el extremo de una tierra extrema, con toda su marquetería compleja y su originalidad ajustada, el crítico francés lo denominó "la folie Baudelaire". Hoy sabemos, como lo explica Roberto Calasso, que el kiosco de Baudelaire, y sus alrededores habitados después por artistas nómades de todo tipo, es lo que se conocería como la literatura.<sup>14</sup> Pues bien, en rigor en este kiosco la fotografía erótica jamás fue recibida con buenos ojos. Pero *La sed del ojo*, que ha sido escrita sin desconocer la fatal exquisitez y la sensibilidad decadente del

<sup>12</sup> *Ibid*, 18.

<sup>13</sup> Citado por Calasso: 321.

<sup>14</sup> *Ibid*, 322.

autor del *Spleen de Paris*, reclama, con cierto tono menor y sin mayor bullicio, para alguno de los rincones de ese kiosco de la segunda mitad del siglo XIX, las pequeñas imágenes eróticas de Belloc y sus colegas fotógrafos del Segundo Imperio.

### Bibliografía

- Baudelaire, Charles (1976). "Salon de 1859", "Journaux intimes", "Le public moderne et la photographie" y "Le peintre de la vie moderne", *Oeuvres complètes*. Paris: La Pléiade: vol. I y II.
- Calasso, Roberto (2001). *La folie Baudelaire*. Barcelona: Anagrama.
- Montoya, Pablo (2004). *La sed del ojo*. Medellín: Eafit.
- Texier, Edmond (1852). *Tableau de Paris*. Paris : Paulien et Le Chevalier (vol. I).
- Vargas Llosa, Mario (1988). *El elogio de la madrastra*. Bogotá: Arango Editores.

### Narrar con descaro: Rita Indiana Hernández

Rita De Maeseneer  
Universidad de Amberes

La narrativa dominicana contemporánea no suele ser muy conocida. Son más bien las obras escritas en inglés por dominicano-americanos las que han tenido cierta transcendencia. Pensemos en la novelización de la resistencia y del asesinato de las tres hermanas Mirabal hacia finales de la dictadura de Trujillo en *In the Time of the Butterflies* (1994) de Julia Álvarez o en las fortunas y adversidades del *sci-fi nerd* Oscar y de su familia en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Junot Díaz, premio Pulitzer de 2008. Como mucho, el lector de obras latinoamericanas se enteró de la historia de la República Dominicana gracias a *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa. La literatura de la media isla escrita en español apenas es difundida en el extranjero, con la excepción de algún que otro esfuerzo puntual, como la publicación por la editorial Siruela de una interesante antología de cuentos dominicanos en el 2002 y de *El hombre del acordeón* en 2003, de la mano de Marcio Veloz Maggiolo, uno de los autores más conocidos de la isla.

Los pocos estudiosos que nos hemos interesado por la narrativa dominicana reciente en español (Gallego Cuiñas, De Maeseneer, Rodríguez) coincidimos en que el tema predominante ha sido la Historia isleña del siglo XX, caracterizada por el autoritarismo. No sólo se trata de la dictadura de Trujillo de 1930 a 1961, sino también de la continuación de su régimen bajo el velo de la democracia por parte de su antiguo ministro, Joaquín Balaguer (1906-2002) que gobernaría de 1966 a 1978 (los llama-

dos Doce Años) y de 1986 a 1996. Hasta hoy en día sigue existiendo lo que se ha denominado neotrujillato o neotrujillismo. Estos regímenes autoritarios han sido ficcionalizados de manera bastante tradicional y gran parte de la narrativa dominicana no son más que pobres epígonos de las novelas del dictador y de la dictadura (De Maeseneer 2008a).

En comparación con esta literatura producida por el *establishment* literario, esencialmente masculino, una autora como Rita Indiana Hernández (1977) dio un giro radical a la narrativa dominicana. En lugar de poner el mayor peso en la Historia y la tradición, presenta una escritura bien distinta, que enfoca la ciudad, aborda el contexto histórico de manera tangencial y hace hincapié en otros temas. En este ensayo analizaré las dos novelas cortas de Rita Indiana Hernández hasta el momento: *La estrategia de Chochueca* (2003) y *Papi* (2005).<sup>1</sup> Plantearé que en su primera obra propone una escritura transgresora centrada en la ciudad relegando el contexto histórico al trasfondo y que en *Papi* elabora una reflexión tangencial sobre sistemas de poder desde el ángulo privado en nuestra sociedad de consumo global. A la vez, demostraré que su modo de “narrar con descaro” da lugar a una poética que entronca con enfoques muy presentes en las expresiones artísticas actuales como el realismo sucio, la mirada sesgada desde lo privado y la cultura del espectáculo.

En *La estrategia de Chochueca*, Rita Indiana Hernández se enfoca en un grupo de jóvenes marginados y desnortados de los noventa. La protagonista, Silvia, tiene que ir a recuperar unas bocinas empeñadas y de hecho robadas por Octaviano, su compañero, una suerte de sanky panky (dominicanismo para un

<sup>1</sup> Rita Indiana Hernández es performer, escritora, cantante, diseñadora creativa. Sus poemas y sus libros de cuentos o viñetas, como *Rumiantes* (1998) y *Ciencia Sución* (2002), pasaron de mano en mano y sorprendieron a más de un lector. Últimamente se dedica más a la música. Desde el 2009 es la cantante de su grupo Rita Indiana y los Misterios, cuyas canciones como “La hora de volver” o “Da pa lo do” alcanzan a un gran público.

trabajador sexual en el turismo). Silvia tiene que hacer como si las hubiera encontrado y dejarlas a la policía. Sin pensarlo muy bien se enreda en esta historia, a veces hilarante, a veces triste, que nos permite conocer también a sus amigos, ya que embarca a varios de ellos: “Sola, a unas cuadras del INVI,<sup>2</sup> tomé la decisión de continuar con la firmeza de al [sic] que un fuego sagrado lo recorre. Era tarde y no tenía más de veinte pesos, pero tenía diecisiete años y me aburría insoportablemente.” (2003: 17).<sup>3</sup> Al igual que las desordenadas caminatas y recorridos por la ciudad, la intriga se desarrolla de una manera muy fragmentada e intermitente. La narración oscila constantemente entre esta historia de bocinas y numerosos *flash-backs*, recuerdos de fiestas, paseos, aventuras, donde importan los *kicks*, la celebración de lo momentáneo, las sensaciones fuertes, el sexo transgresor, el consumismo, los gestos irreverentes.

Nos encontramos, por tanto, en un ambiente marginado, a veces violento, que roza con la ilegalidad. Se trata de jóvenes de clase social y de color heterogéneos. Silvia es una blanca que tildan de gringa, aunque es dominicana; Lorena, la amiga rica, Amanda, la escandinava, el negro Salim, Tony T., que intenta refugiarse en el ciberespacio, el homosexual Franco de origen japonés, el evangélico Bernardo. Son todos “muertos de Balaguer”, como dice la misma autora en una entrevista:

La ‘estrategia de Chochueca’ tiene algo de funeral, pero más bien de bakini (rito mortuorio para infantes en República Dominicana) porque más que un gesto de rebeldía es el fruto de la impotencia en la que crecimos ‘Los muertos de Balaguer’, como me gusta llamar a

<sup>2</sup>INVI se refiere al Instituto Nacional de Vivienda de Balaguer, que puso en marcha una serie de proyectos de construcción de edificios barriales en la periferia a partir de los setenta. El INVI desempeña un papel central en un cuento de temática parecida, “Invi’s Paradise”, de Aurora Arias.

<sup>3</sup> De ahora en adelante sólo citaré la página.

todos los que nacimos bajo ese signo, que somos muchos, lamentablemente, los que padecemos esa condición undead en que nos han dejado el balaguerato y sus herederos. (Clavel Carrasquillo 2004: 4).

Estos protagonistas ya no encuentran asideros en los Grandes Relatos. Las estructuras familiares son precarias. Así no sorprende que Silvia aluda sin comentario alguno a un accidente en el que murieron su padre y su abuelo. Y de ahí que explique de una manera muy distante y fría el origen de la riqueza de Lorena: "...tenía dinero porque su mamá había muerto de cáncer cuando ella era pequeña y le había dejado un tesorito." (15). La narradora Silvia hace también *tabula rasa* de todos los sueños ideológicos que sustentaron las generaciones anteriores. Habla de "esta gelatina absurda que nos han dejado nuestros padres, después de tanto que *queremos*, tanto *we want the world and we want it*, tanta carcajada histórica, tanto Marx y compañero para esto..." (73). Y Salim se distancia de su padre encarcelado durante un tiempo por Balaguer, pero después recuperado por el sistema político: es "un pesao el viejo, un héroe." (63).

En *La estrategia de Chochueca* un punto de cohesión relativa son determinados iconos musicales que provienen sobre todo del mundo norteamericano punk. Así Silvia y la escandinava Amanda traban amistad hablando del grupo grunge *Meat Puppet* y de Kurt Cobain, el líder mítico del grupo Nirvana que se suicidó muy joven. La amistad hasta cierto punto da coherencia a su vida, a pesar de que Silvia admite que es "una cofradía irritante" y "nos habíamos matrimoniado sin saberlo." (18).<sup>4</sup> Asimismo juegan un papel de anclaje (lábil) algunas personas mayores, marginadas a su manera: la abuela, don Eusebio que recoge a gente marginada y facilita droga, y el viejo Chochueca. La abuela

<sup>4</sup>Para esta idea de pertenecer a una tribu, el asociacionismo de los jóvenes, véanse Maffesoli y Colubi.

contaba a Silvia que el viejo Chochueca pedía a los familiares la ropa de los difuntos después del entierro. Chochueca es un personaje que existió realmente en Santo Domingo. El escritor consagrado Marcio Veloz Maggiolo lo describe en *Materia prima* como una de las figuras pintorescas de Villa Francisca en los años 40 y 50. Chochueca constituye una prueba de que este barrio de Santo Domingo tenía héroes que podían competir con los clásicos:

¿Quién negará que Chochueca, necrofílico inconmensurable, se compara con las lloronas de Esquilo, y aún con Casandra cuando lleva la noticia de la muerte y gime frente al tambaleante ataúd del muerto desconocido? Hay sabor a las Coéferas [sic] y a las Euménides en Chochueca; así pues, la tragedia griega era un hazmerreír si la comparamos con la tragedia del barrio, en donde los muertos no eran enterrados porque la tardanza para la recolecta no llegaba a tiempo como para evitar que las autoridades sanitarias raptaran el cadáver. (Veloz Maggiolo 1988: 16).

Me parece sintomático que Veloz Maggiolo establezca una comparación con la cultura clásica en un deseo de universalización, mientras que Rita Indiana Hernández insiste en la marginalidad del personaje sin más. Para ella el enigmático Chochueca es el que está en otro lado de la vida, y sobre todo el que camina, el que hace su ciudad. En una suerte de alucinación advierte Silvia: "Magia la tuya Chochueca, la de hacer caminar los zapatos de un muerto, con tu macutico de ropa calle arriba y calle abajo, mete la pierna Chochueca, acelera." (46). El ser a quien admira y que le inspira como estrategia es un ser en movimiento en la calle, en la ciudad. Está al margen, se contenta con desechos del pasado y deambula como los locos, que son los que no tienen un *locus*, un lugar. Está más allá de la vida y de la muerte y se mete en los zapatos de otros, al igual que Silvia que quiere imitar a su compañero Octaviano, tal vez a imagen y semejanza de la performer Rita Indiana Hernández que se mete

en la piel de otros. En resumen, es alguien que busca su identidad siempre precaria.<sup>5</sup>

A lo largo de los capítulos se produce un constante transitar, de noche y de día, por las calles de Santo Domingo, mencionadas, pero no descritas. Su narración en constante deambular se acerca al nomadismo deleuziano, hasta a la poética de la Relación basada en el movimiento del martiniqueño Édouard Glissant (González 2003). Pasamos de Naco, el barrio de los ricos, por el barrio pobre de INVI, las arterias vitales de El Conde e Independencia de la Zona Colonial, la Lincoln y el Malecón hasta desembocar en el tercer capítulo en la periferia de la capital: "El Tony y yo nos fuimos metiendo en callejones cada vez más angostos, la acera empezó a desaparecer, las calles se volvieron estrechos caminos de lodo amarillo...." (36). La ciudad se hace aún más confusa en el cuarto capítulo donde Silvia describe un paseo desde La Catedral hasta la Bolívar. Estos nombres cargados de historicidad (Descubrimiento/ Independencia) no implican identificación y dominicanidad ni asidero, sino que predomina una mezcla de ruidos y de gente reflejada en enumeraciones caóticas. Concluye la narradora su caminata pensando:

Se sigue caminando hasta que todo vuelve a partirse en pedazos inconexos, como siempre, es lo normal... la ciudad debería quemarse, pero no lo hace, bullendo, silbando con una cosa de gato, de horno medieval, de corbatas mal amarradas y travestis que se comen un mango agarrándose las tetas, la ciudad quemándose ciega, partiéndose en pedacitos. (49).

<sup>5</sup> En este sentido el personaje de Chochueca se parece a la protagonista de "Cuerpo de pobre" de Tununa Mercado, cuento en el que la mujer protagonista se pone ropa de difuntos como una de las estrategias para buscar su identidad.

Con todo, la frecuencia de los recorridos por su ciudad delata tal vez un amor (¿amargo?) por la capital.

Las calles y los barrios por los que transitan los personajes son más que una topografía mimética. Constituyen puntos de partida para formular críticas de índole sociológica. El barrio de Naco da lugar a una reflexión sobre los pudientes:

La mayoría de sus invitados [de Lorena] eran chamaquitos del Liceo Francés, muy orgullosos de tener amigos de la clase trabajadora que no tenían carro ni piscina ni carnet del Country, pero sí muchas historias, y amigos que traqueteaban con yerba y ácidos, [...]. En el fondo, los envidiábamos a ellos también, la ropita nítida, los cd's siempre nuevos y acabados de salir, el bronceado perfecto y el inglés sin acento. (16).

Al observar a los turistas comprando regalos a los haitianos en la calle El Conde, Silvia reflexiona sobre estos vecinos ninguneados por el imaginario dominicano: "...los vi construir la mitad de la ciudad con sus brazos." (19). Recuerda una historia contada por su abuela sobre la Masacre de 1937, el genocidio de haitianos tan traumático para los dominicanos. Y cuando en sus andanzas Silvia ve a una niña de nueve años que se está drogando con cemento, advierte: "...ya no reímos más, ya listos para saltar al Ozama, porque este maldito mundo tan podrido y qué mierda de vida panita...." (21). Se fija asimismo en la escritura de la ciudad, que son los letreros y las pintadas. Comunican una visión bien cáustica: "un cristo viene, un balaguer asesino [...] no botar basura en este lugar" (20) apuntan a diferentes áreas conflictivas en la actual sociedad dominicana, es decir, la influencia de sectas religiosas, el trujillato sin Trujillo de Balaguer y seguidores, el problema ecológico. Dirige sus saetas de igual modo contra la mercantilización de Santo Domingo: la ciudad está a la venta para los turistas tanto en los regalos del Mercado Modelo como en los cuerpos, no sólo de las mujeres, sino también de los sanky panky que "gracias a un mayor grado de melanina y culipandeo recibían regalos y cartas

de mujeres de todas partes del mundo....” (22). Se integra por tanto en este texto una serie de temas poco tratados en la literatura dominicana hasta entonces.

En *La estrategia de Chochueca* los interiores sirven para experimentar con los medios de escape (la droga) y son propicios para soñar y recordar, de manera que implican fuga momentánea. El grupo escucha su música en “antros de raros” (18) como el bar Century. Se junta en casa del homosexual Franco, una “cueva alfombrada”, “feliz purgatorio de goma” (36), una “madriguera” (65) y luego en un sótano llamado Dokos. Las pastillas están ampliamente presentes en los daños colectivos, la cocaína en fiestecitas, los *joints* en casa de Don Eusebio. Los sueños situados en interiores constituyen otra forma de huida efímera. En casa de Tony, Silvia sueña con que está intentando salir de una isla hacia una tierra prometida con la ayuda de muñecos inflables. Es como si se convirtiera en una especie de enyolada, una realidad dominicana también muy ausente en la ficción.<sup>6</sup> Aparece un curioso lugar—refugio en el segundo capítulo: la bañera. Allí surgen “ruidos del alma que acuden a la superficie cuando el cuerpo se recuesta” (32) y muy significativamente recuerda a su madre asociada con la voz de la cantante puertorriqueña Lucecita Benítez (¿bañera—útero a pesar de todo?). El lenguaje se apacigua asimismo en estos momentos de evasión, aunque la crítica sigue aflorando: “La piel es ahora de un nácar incorruptible, podría estar llena de monstricos libidinosos y la piel permanecería quieta, Titanic inerte bajo el cloro y las bacterias del acueducto de Santo Domingo.” (31). Estos momentos privilegiados escritos en un lenguaje muy poético se desvanecen rápido y volvemos a la dureza de la ciudad con todos los estereotipos ya consabidos de masa, anonimato, ruido, espectáculo:

<sup>6</sup> Véanse mis observaciones en el último capítulo de *Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea* (2011).

Fuera del baño, existen otras cosas: un mundo aparatoso y terriblemente árido. Un espacio instalado sobre el movimiento, el infame cabalgar de la gente, gente sola que no va a ninguna parte, que coinciden meneando la cabeza con la gran sinfonía del desencanto y el escándalo. Las guaguas atestadas por la turba ciega, la muchedumbre endemoniada, ávida de otros, los otros, porque el otro es la única versión del todo que podrán manosear. (32).

Los refugios interiores, por tanto, no dan protección, sino que aumentan la enajenación por la droga o el sueño. Las calles, por muy caóticas que sean, son su mundo. Por eso Silvia se dirige hacia ellas al final de la narración que concluye de manera absurda y desolada. Después de abandonar por fin las malditas bocinas en un centro comercial, la historia termina con la visita de Silvia a Franco a quien ingresaron en la clínica después de que unos bugarrones le propinaron una paliza. Silvia sale de allí, escuchando zumbir “las lámparas llenas de moscas, asquerosos montoncitos de moscas atrapadas bajo el plástico...” (72).

De mi análisis de *La estrategia de Chochueca* se puede colegir que Rita Indiana Hernández puso sobre el mapa literario un Santo Domingo poco conocido en la literatura de la isla. Piensa la ciudad de una forma confusa que dista mucho de anteriores visiones determinadas por una supuesta coherencia debida al trujillato. Por eso, Néstor Rodríguez habla de una “contranarrativa de la nación” y de un “impulso hacia una cartografía subversiva de la topografía identitaria dominicana.” (2005: 95). Definitivamente, Rita Indiana nos presenta una cara hasta entonces escondida de la Primada de América.

En su breve comentario de la novela Myrna García Calderón señala: “...este texto nos muestra el territorio escurridizo de una ciudad invisible para la mayoría, marcada por narcóticos, orgías, alcohol, música, cultura joven, cultura subalterna, cultura marginal. Esta ciudad está lejos de la ciudad tradicional presentada en otros textos dominicanos

contemporáneos.” (2004: 162). No obsta que *La estrategia de Chochueca* entronque con enfoques presentes en otras literaturas. Así las tribus de jóvenes hacen pensar en los protagonistas de *Silencios* de la cubana Karla Suárez o en *Mala onda* del chileno Alberto Fuguet. Rebasando el marco latinoamericano, la novela corta se puede asociar con la temática de autores de la denominada “generación bear” como Kerouac o Burroughs (Cabiya 2003) y de la generación española, llamada X (Rodríguez 2005: 105– 106). El libro de Hernández presenta, por ejemplo, semejanzas con *Historias del Kronen* de 1994 del español José Ángel Mañas. Esta novela se centra en un grupo de jóvenes que se drogan, hacen el amor desenfrenadamente, organizan carreras suicidas por la carretera, se cuelgan de un puente para desafiar no se sabe qué. El gran ejemplo del protagonista de Mañas es Pat Bateman de *American Psycho* (1991), escrito por Bret Easton Ellis. El texto de Mañas y el de Rita Indiana Hernández comparten el *dirty realism* (realismo sucio) en algunas escenas de sexo y en sesiones de droga. Tienen en común las borracheras y las alucinaciones, hasta la adoración por Cobain. Advierte Navarro Martínez sobre las novelas españolas de la generación X:

Como se puede ver, los dioses de los hombres y mujeres de estas novelas ya no son los de sus padres o los que generaciones anteriores les han enseñado. Las nuevas divinidades son ahora los artistas, que ofrecen un mensaje nuevo, más auténtico y sin mandamientos. A medida, según el momento y el estado de ánimo. Éstos son además dioses que escuchan a sus fieles y les ayudan, sin pedirles ningún sacrificio a cambio, sin castigarlos ni condenarlos al sentimiento de la autocompasión y la culpa. Se trata también de un dogma sustentado en el individualismo y, por tanto, totalmente personal. (2002: 161).

Las frases a veces compiten en crudeza. Leemos en Mañas: “Dais asco. Lo único que buscáis es un agujero para meter. Os pasáis el día persiguiendo cerdas, ofreciendo la polla a

la primera que pasa.” (1997: 115). En *La estrategia de Chochueca* Silvia expresa su rabia en un lenguaje soez que tampoco se sirve de rodeos:

...lo jodí al imbécil [Manuel, ex novio de Julia], no tanto por las bocinas que yo ya había aceptado como se acepta un absceso, si no por todas las veces que se lo metió a Julia, los favores de entrada y salida por los que ahora no quería pagar, maldito imbécil. (37).

Pero este desencanto total en Mañas no va combinado con una visión crítica, a diferencia de lo que he señalado en el caso de Hernández.<sup>7</sup> Al contrario, el protagonista en Mañas advierte con asco que “[l]a Gran Vía [calle céntrica de Madrid] está llena de negros y moros: cada vez se parece más al Bronx.” (1997: 70). Además, el lenguaje de magnetófono del libro de Mañas, caracterizado por muchos puntos suspensivos y mayúsculas como manera de indicar la incapacidad del decir, de remedar el lenguaje massmediático y de chocar con los bordes del lenguaje, es muy distinto del “mapa de las letras” (57) por el que camina Rita Indiana Hernández. Así, en medio de fragmentos salpicados de un lenguaje onomatopéyico dominicano, se asoma un verso de “Pensamientos en La Habana” de Lezama Lima (1970: 141–147) como epígrafe del quinto capítulo “...porque el violín salta como un ojo...” (53). Sus metáforas inesperadas se alternan con expresiones bien directas, dominicanas y caribeñas.

Después de sacudir los bastimentos de la narrativa dominicana con *La estrategia de Chochueca*, Rita Indiana Hernández publicó en 2005 otra novela corta, *Papi*. La protagonista es una

<sup>7</sup> Algunos críticos perciben en ciertos autores españoles de la generación X una relación ambigua y más crítica con la sociedad de consumo en que se desenvuelven los jóvenes. Véanse, por ejemplo, los comentarios de Navarro Martínez sobre autores como Ray Loriga (2002: 172– 180).

niña dominicana de ocho años. Describe en un estilo frenético, obsesivo e hiperbólico los encuentros con su papá y sobre todo la espera eterna del adorado padre todopoderoso y acaudalado, cuya riqueza proviene de unos negocios sucios, entre los cuales se destaca la venta de carros traídos de Estados Unidos. En una narración que roza con lo fantástico y el delirio en varios momentos, la niña convierte en un dios a su papi que aparece y desaparece constantemente. Y cuando muere su papi, asesinado por sus socios, la niña no quiere admitirlo.

La misma autora ha insistido en la dimensión autobiográfica de este libro, ya que su padre fue matado a balazos en el Bronx cuando ella tenía doce años. En una entrevista dijo que para curarse de este trauma lo convirtió en un superhéroe: "Yo tenía que bregar con temas que había engavetado tras la muerte de mi papá a balazos en el Bronx cuando yo tenía 12 años y qué mejor manera de curarme que haciendo del muerto un superhéroe." (Clavell Carrasquillo 2005a: s.p.).<sup>8</sup> Aunque sobre todo en la segunda mitad del libro donde el padre ha desaparecido, se puede proponer una lectura más bien centrada en la formación de la niña y en su despertar al mundo adulto, tal planteo posibilita leer *Papi* como una reflexión indirecta sobre un sistema dictatorial y

<sup>8</sup> Ya había intentado perlaborar este trauma en un texto de su colección de viñetas *Ciencia Sución*, que empieza con "Carros, mi padre amaba los carros." Copio la mayor parte de esta viñeta corta, ya que anuncia a *Papi* en más de un sentido: "A los 16 se enroló en la marina, entonces soñaba con Impalas verdes, azules, rojos, infinitos Chevrolets que venían a llevarlo de paseo. De la marina salió mecánico, puso un taller en el que tuvo dos hijos y dos mujeres, a los que dejó por una cubana 4 X 4 de Miami a la que dejó por una balsera cubana que lo dejó a él por un Nissan 300 ZX. Cuando volvió a la isla tenía cinco pistolas y 34 pares de zapatos. Los viernes cruzábamos el malecón en un BMW con Billie Ocean de fondo y después tuvo que irse porque le disparaban a su carro desde otros carros. Mi padre murió en 1989, en el Bronx, por un Mercedes color champagne que no quiso devolverle a tiempo a su dueño, un narco dominicano que estaba preso y que cuando salió de la cárcel preguntó por su carro, fulano de tal, le dijeron, el fulano era mi padre. Yo tenía 12 años y todavía no manejo." (Hernández 2002: 7).

relacionarlo con Trujillo o Balaguer, no exclusivamente. En sus comentarios, Clavell Carrasquillo ha subrayado la dimensión dictatorial, patriarcal, paterna: "Aquí, el padre imaginado por la narradora infantil no es metrosexual, tecnosexual o über: es el PostPater que creció en los canales enfangados de la mísera villa a la sombra del paternalismo de Balaguer y compañía, pero que logró 'superarse'. Es el emigré tíguere que está en los cuarenta y tantos, viviendo la vida loca entre los negocios en el barrio y en Miami." (2005b: s.p.). El mismo título de la novela, *Papi*, sugiere el nexos con el dictador, analogía ya explorada y desvirtuada por otros escritores.<sup>9</sup> Arguyo que Rita Indiana Hernández dialoga de una manera tangencial con el corpus de la narrativa dominicana sobre la dictadura, pero la gran diferencia estriba en que aborda todas las características de la novela del dictador/ de la dictadura desde un ángulo privado. Veamos más de cerca cómo a *Papi* se pueden aplicar las características de la novela del dictador, traspuestas a un nivel privado. Me basaré en las observaciones que formularon algunos estudiosos, entre ellos Pacheco o Sandoval, a partir de novelas como *El otoño del Patriarca* de 1975 (García Márquez) o *El recurso del método* de 1974 (Carpentier).

En cuanto a la denominación, papi sólo tiene un nombre genérico, de la misma manera que muchos dictadores son llamados Patriarca, en el caso de García Márquez en *El otoño del Patriarca*, o Primer Magistrado, en el caso de *El recurso del método* de Alejo Carpentier. Incluso carece de mayúscula que lo individualice. Es llamado también "el niño mimado de Quisqueya" y sus delantales llevan escritos en letras grandes "Chulo #1" y "Master #1." (Hernández 2005: 12; 31; 56).<sup>10</sup> El tiempo y el lugar, en cambio, están bien determinados, característica que no compar-

<sup>9</sup> Carlos Fernández Casanova parte de esta analogía en un libro poco logrado de 1999, *Papá y Trujillo*. Recuerdo también que una de las amantes de Berlusconi lo llama Papi. Mi lectura presenta bastantes semejanzas con el análisis de Díaz Zambrana.

<sup>10</sup> De ahora en adelante sólo citaré la página.

ten todas las clásicas novelas del dictador, cuyo tiempo de la historia puede ser impreciso y cuyo espacio a veces es latinoamericano, sin especificar. Aparte de algunos capítulos situados en la Florida, nombres de avenidas como la Lincoln, la Churchill o la 27 de Febrero nos ubican en Santo Domingo. También las remisiones a los haitianos al igual que los dominicanismos dejan bien clara la ubicación. En cuanto al tiempo de la historia, se puede deducir por las referencias a las películas de horror, como *Viernes Trece*, y los grupos de música (rock, reggae, merengue) que estamos en los noventa. Incluso es posible determinar que la historia se desarrolla antes de 1996, cuando todavía estaba en el poder Balaguer. No es hasta el último capítulo cuando es mencionado el Padre de la Democracia, ya ciego y chocho, en su papel de Santa Claus que reparte regalos: “Y en la tele anunciaban la repartición de regalos que hace el presidente y ponían escenas del año pasado, mujeres y niños amaneciendo en una fila para que les den una muñeca, una cuica o una bicicleta frente a la casa de Balaguer.” (157). Según la escritora, las escenas fueron el punto de partida de todo su libro:

Todo surgió de una madrugada anterior al Día de Reyes en la que me encontré con cientos de madres viejas, preñadas y recién paridas haciendo fila frente a la casa de Balaguer para recibir una muñeca o un chipote chillón de manos de un guardia que si te menea mucho te da un macanazo. (Clavel Carrasquillo 2005b: s.p.).

Aunque no se establece un paralelismo directo entre papi y Balaguer en el libro, la mención de los regalos repartidos por el presidente, actividad importante también para papi, une a ambos personajes.

Al igual que en el caso de tantos dictadores ficticios y reales, los orígenes de papi son barriobajeros. Era un “hijo de machepa” (10) que nació en un “piso de tierra” (71; 131) en una ciudad en cuya entrada “hay un avión de la Segunda Guerra Mundial al que le pintaron una boca en forma de tiburón” (129), obvia remisión a la ciudad de Moca. Como muchos dictadores,

por ejemplo Trujillo, tuvo carrera militar: se formó en la Marina. Su cultura no va más allá de la película *Rocky III*, en la que se identifica con el boxeador heroico, interpretado por Sylvester Stallone. Papi admira a cantantes dominicanos, como Cucu Valoy, el Brujo. Y no sorprende que halla una digresión sobre el merengero Fernando Villalona, apodado el Mayimbe, que significa hombre de poder. Los cantantes de música popular son una suerte de dictadores a su manera, porque seducen al público con su voz, al igual que muchos dictadores, aunque por suerte los objetivos son distintos. Villalona es por tanto una especie de “mito cimarrón” a lo Daniel Santos:<sup>11</sup> es un ícono adorado, que ejerce un gran poder sobre el público con su voz, pero es de conducta poco ejemplar. Así, Villalona se vio envuelto en varios asuntos de droga que lo llevaron a la prisión, hecho al que se remite en el libro. (32-33).

Papi es el mal y el bien a la vez. “Papi es como Jason, el de *Viernes trece* [...] Cuando uno menos lo espera se aparece” es la frase que abre el libro (7) y que vuelve en el penúltimo capítulo en boca de la niña. En lugar de un ser demoníaco, típico de la novela del dictador, se nos presenta a un gran criminal, casi inmortal, de una película de terror, la versión moderna del mal y de la violencia cruel, omnipresente en esta novela. Pero desde el

<sup>11</sup> Para el paralelismo entre dictador y cantante popular remito a mis observaciones respecto al dominicano Persio entrevistado para hablar del cantante puertorriqueño Daniel Santos en “Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco” (De Maeseener 2008b: 180-182). Es que a diferencia de todos los demás entrevistados, Persio no evoca a Daniel Santos en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez, sino a la BESTIA, es decir, Trujillo, que instrumentalizó la música popular (el merengue) al servicio del poder. Sólo al final Persio se pone a hablar de Daniel Santos y de su carácter de insubordinación. Persio no puede sino hacer pensar en el *alter ego* de Marcio Veloz Maggiolo que aparece en varios libros ubicados en el ambiente aplastante del trujillato. Para otra lectura de la figura de Daniel Santos en relación con la dictadura, consúltese a Jason Cortés.

primer capítulo papi es comparado asimismo con un ser divino, puesto que lo acogen como al Mesías en Domingo de Ramos:

Otros [...] se suben a las palmeras de la avenida Las Américas para dejarlas calvas y ponerte las pencas verdes en el suelo, otros se tienden ellos mismos en el asfalto para que les pases por encima, otros traen camiones electrizantes, con torres de bocinas que tocan *El triste* de José José porque una noche te brindaron un picapollo y ponían esta canción y piensan que es una buena forma de refrescarte la memoria. (10-11).

Su entrada triunfal es transmitida por televisión. Las mujeres caen en trance, la gente lo quiere tocar, le sigue una caravana de carros, le ofrecen comida, hasta le piden que bautice a los niños. A medida que va avanzando el relato, papi se vuelve cada vez más invisible, como dios. Se esfuma en el humo de sus carros superveloces, las novias llegan a cuestionar su existencia. Hasta le crean un doble después de un problema con sus socios: papi es sustituido por “un muñeco vestido con un traje de papi o [por] uno de los socios, el que más se parece a papi, al que han retocado con cirujía.” (89).

Las maneras de dominar a la gente también presentan más de un paralelismo con los métodos dictatoriales. Papi realiza grandes obras de construcción, posible referencia al gran constructor Balaguer: “Las viviendas son repartidas a partir de un examen de orina que compruebe la filiación con papi, el resultado de este examen puede falsificarse bebiendo sangre de papi o vinagre y a continuación llenando un formulario de treinta páginas en las que el solicitante debe exponer toda clase de anécdotas con papi, con fechas y lugares exactos.” (97). Esto desemboca inevitablemente en la adhesión a la metáfora fundacional de muchas dictaduras: “TODOS SOMOS FAMILIA” (97). Un elaborado sistema de *marketing* debe consolidar su poder. Así se distribuyen gorras con su logotipo y existe una parafernalia de objetos propagandísticos con la foto de papi. Hasta hay fotocopias “del acta

de nacimiento de papi y su green card, enmarcados en oro de fantasía, con la Virgen de Altagracia en el medio.” (85).

Al igual que el Patriarca, el Primer Magistrado y Trujillo, papi parece exhibir un desaforado apetito sexual, lo que se manifiesta en el constante cambio de novias. Hasta después de su muerte llega a preñar a niñas de nueve años. Al mismo tiempo, se desvirtúa a este gran Macho mediante unos detalles diseminados a lo largo del libro. Por ejemplo, la madre de papi prometió a la Virgen de Altagracia, la patrona de la República Dominicana, que no iba a cortar el pelo a su hijo si lo salvaba cuando casi se había atorado con un pedazo de plátano. Entonces se le describe de la siguiente manera: “...parecía *una niña* con una trenza muy larga y muy blanca que le llegaba hasta la cintura más o menos.” (17, *mi énfasis*).

Como muchos dictadores, el padre no tiene verdaderas amistades, a pesar de que la niña dice que “tiene amigos por todas partes.” (20). Está sumido en la soledad. Aparte de lo que la niña llama la familia real, sólo tiene amigos dueños de discotecas o socios. Si proseguimos el paralelismo con las características de la novela del dictador, tendríamos que encontrar alguna forma de rebeldía. Los insurrectos se podrían equiparar en este caso a las novias resentidas por haber sido rechazadas por papi. Lo persiguen hasta en el cielo cuando despega con su carro supersónico. Es la niña la que ejerce la violencia para reprimir la rebeldía, probablemente inspirándose en las múltiples películas de terror que pueblan su mundo imaginario.

Por otra parte, el colonialismo norteamericano, presente en muchas novelas del dictador, se manifiesta en un consumismo desbordante a lo gringo. Se concreta en la mención de marcas de las grandes empresas norteamericanas (“nike”, “rayban”, “barbie”, “johnson”, “hersheys”, ...) y una presencia creciente en la tele de la ‘cultura’ anglosajona. La muerte, otra constante de la novela del dictador, abre y cierra el texto. Ya desde el primer capítulo, la madre y la abuela equiparan la desaparición del padre con la muerte. En el último espectáculo de papi, digno de la farsa que es su vida, el féretro que sale de un contenedor del cielo aloja

al padre o a un doble del padre, un cibercuerpo, un robot a los ojos de la niña. El paquete va acompañado de una suerte de manual de instrucciones en el que se vuelca toda la ironía del texto:

El paquete incluye un muerto. Una caja de muerto. Varios candelabros de a uno y de a cinco. Una caja de velas. Cinco coronas de flores, de plástico para que duren. Gotas de rocío de silicón sobre las flores opcional. Dos plañideras. Dos servidoras de café. Un bebedero de agua. El Cadáver comenzará a pudrirse en las próximas 48 horas garantizado. Todas las etapas de la descomposición pueden y serán apreciadas en el cadáver de dejarse éste insepulto. Dos palas. Un panegírico escrito por Gabriel García Márquez. No necesita instrucciones, no necesita operador, sólo active abriendo la tapa y descanse en paz. (136).

Es muy significativo que la única remisión literaria en el texto atañe a uno de los Padres de la literatura latinoamericana, a la vez creador de una de las figuras más emblemáticas de la novela del dictador en *El otoño del Patriarca*. De esta manera, Rita Indiana Hernández brega también con la angustia de la influencia respecto al escritor colombiano cuya prole en Quisqueya queda por estudiarse.

En base a las características comentadas que comparte *Papi* con la novela del dictador, se presenta en el texto una reflexión sobre un “neopatriarca transnacional” (Clavell Carrasquillo 2005a: s.p.), desde el área privada, pero fácilmente aplicable al ámbito público. Rita Indiana Hernández combina por tanto una manera bastante contemporánea de lidiar con el poder, es decir, la traslación de lo público a lo privado, con características de una forma ya más tradicional y consagrada de enfrentarse a estructuras de opresión, la novela del dictador. De esta manera, el texto mismo parece exhibir una característica típica de la sociedad dominicana que oscila entre modernidad y tradición, según el análisis de Baud.

Aquí también es posible tender puentes con tendencias contemporáneas. El título hace pensar en *El Padre Mío* (1989) de Diamela Eltit, que podría considerarse como el revés del procedimiento aplicado a *Papi*. El libro está conformado por tres grabaciones de un loco esquizofrénico que Eltit llama el Padre Mío, colocándose a sí misma en la posición de hija abandonada. En el testimonio transcrito por la chilena, el loco vuelve constantemente sobre una figura paterna asociada con Pinochet que le fuerza la voluntad. En lugar de unidad, la figura paterna provoca fragmentación y caos. Marcela Prado Traverso comenta:

La figura paterna, sobre la cual la cultura construye imaginarios de certeza, seguridad, integridad, es aquí el elemento generador de una atmósfera de fragmentación, corrupción y violencia, más bien desestabilizador del discurso oficial de la nación. (1995: 143).

Además, mi lectura centrada en las semejanzas con la novela del dictador no excluye otras reflexiones sobre estructuras dictatoriales y de poder. Las innumerables referencias a las películas de terror que alimentan el mundo de la fantasía de la niña y el dominio de los videojuegos apuntan a la dictadura de la sociedad de consumo y del espectáculo, tal como la describió Guy Debord en *La société du spectacle*, un tema presente en muchas obras contemporáneas.<sup>12</sup> Rita Indiana Hernández igualmente nos incita a reflexionar sobre las relaciones de poder en la familia. Después de encomiar al padre a lo largo del libro, el último capítulo se concentra en la madre, en tratamiento por varios tumores en el hospital. Con esta magistral vuelta de tuerca Hernández desvirtúa el protagonismo del padre. La madre, que nunca ha

<sup>12</sup> Duchesne Winter basa todo su análisis en las ideas de Debord. Díaz Zambana relaciona explícitamente los módulos de la novela del dictador con “un sistema de consumo y explotación típico de las sociedades en una etapa incompleta de modernización.” (2008–2009 : 84).

sido muy privilegiada, se encuentra en un hospital, un lugar que reúne a personas sin defensa. Sorprendentemente la autora considera la clínica no como un lugar apocalíptico, sino como una posibilidad de resistencia política gracias a la unificación de todos. Dice la escritora: "... yo veo el potencial político de estos espacios [el hospital] en los que las víctimas de distintas opresiones comparten una intimidad patética que los hace reconocerse como semejantes." (Clavell Carrasquillo 2005a: s.p.). Al mismo tiempo, Rita Indiana Hernández, lesbiana y gran defensora de las minorías sexuales, arremete contra la dictadura de las reglas del género sexual: la niña presenta muchos rasgos varoniles y en una especie de sueño delirante en el capítulo 4 piensa seducir, como manifestación de su poder, a una retahíla de niñas y a la novia cubana del padre. El que los adeptos de papi que no creen en su muerte se conviertan en una secta encabezada por la niña, que encarna a su papi, y que todos sean casi exterminados por otra, remite a estructuras dictatoriales en lo religioso: el fanatismo. Asimismo la alucinante descripción de una redada de la policía contra unos supuestos afiliados a un culto narcosatánico, reconocibles por camisetas negras de grupos de *heavy metal* como Motley Crue o de *hardcore punk* como The Misfits, denuncia los sistemas de represión que no admiten ninguna forma de alteridad. Además los asediadores no distinguen bien al supuesto enemigo, ya que también persiguen a los que llevan una camiseta con la marca de pintura Sherwin Williams cuyo logotipo representa el globo cubierto de pintura roja que está chorreando como si fuese sangre. Por tanto, la autora reflexiona sobre los mecanismos de poder de sistemas políticos, económicos, familiares, religiosos y sexuales.

Ambos análisis demuestran que Rita Indiana Hernández resulta sumamente rebelde e indomesticable. Por muy limitadas que hayan sido sus incursiones en la literatura hasta ahora, rebasan lo que espera tradicionalmente la ciudad letrada quisqueyana. Al "narrar con descaro" va arrancando máscaras y destruye los pilares tradicionales de la narrativa dominicana.

## Bibliografía

- Álvarez, Julia (1995). *In the Time of the Butterflies*. New York: Plume, Penguin Group.
- Arias, Aurora (1998). *Invi's Paradise y otros relatos*. Montréal: Concordia University.
- Baud, Michiel (2001). "Realidades e ideologías de la modernidad en la República Dominicana del siglo XX". *Estudios Sociales*, XXXIV, 124 (abril-junio), 9-50.
- Cabiya, Pedro (2003). "Vida debajo de los puentes". *Listín Diario* 23 de enero.  
<http://www.listin.com.do/antes/enero03/270103/cuerpos/generacion/gen07.htm>.
- Carpentier, Alejo (1979). *El recurso del método*. México: Siglo XXI Editores.
- Clavell Carrasquillo, Manuel (2005a). "Cómo hacer de Papi un superhéroe?" *Revista Domingo*, 20 de febrero.  
[http://groups.msn.com/ElPatiodelasCayenas/entrevistas.msnnw?action=get\\_message&mview=0&ID\\_Message=3684&LastModified=4675510945645127866](http://groups.msn.com/ElPatiodelasCayenas/entrevistas.msnnw?action=get_message&mview=0&ID_Message=3684&LastModified=4675510945645127866)
- (2005b). "Entrevista a Rita Indiana Hernández".  
<http://estruendomudo.blogspot.com/2005/10/confesiones-de-una-escritora-post-que.html>
- (2004). "Rita Indiana Hernández. Performera de la decadencia caribeña". *El Nuevo Día* 28 de marzo  
<http://group.msn.com/ElPatiodelasCayenas/entrevistas.msnnw>.
- Colubi, Pepe (1997). *El ritmo de las tribus*. Barcelona: Alba.
- Cortés, Jason (2005). "'Vivir en varón'. Machismo y modernidad en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez". *Hispanic Review* 73.4 (autumn), 431-448.
- Debord, Guy (1967). *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.
- De Maeseneer, Rita (2006). *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- (2008a). "¿Cómo (dejar de) narrar el (neo) trujillato?". Rei Berroa (ed.). *Aproximaciones a la literatura dominicana*. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana. 221-249.
- (2008b). "Luis Rafael Sánchez y Alejo Carpentier: percusionista y violinista en un fenomenal concierto barroco".

- Rita De Maeseener, Salvador Mercado Rodríguez. *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*. Madrid: Verbum. 175-195.
- (2011). *Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea*. Santo Domingo: Publicaciones del Banco Central.
- Díaz, Junot (2007). *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Vintage Books.
- Díaz Zambrana, Rosana (2008-2009). "¿Una alternativa a la novela del dictador? Paternalismo, nación y posmodernidad en *Papi* de Rita Indiana Hernández". *Sargasso*, II, 83-92.
- Duchesne Winter, Juan (2008). "Papi, la profecía, espectáculo e interrupción en Rita Indiana Hernández". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXIV, 67 (primer semestre), 289-309.
- Easton Ellis, Bret (1991). *American Psycho*. New York: Vintage Books.
- Eltit, Diamela (1989). *El Padre Mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers.
- Fernández Casanova, Carlos (1999). *Papá y Trujillo*. Santo Domingo: Hnos. Portes.
- Fuguet, Alberto (1999). *Mala Onda*. Santiago de Chile: Aguilar.
- Gallego Cuiñas, Ana (2006). *Trujillo: el fantasma y sus escritores. Historia de la novela del trujillato*. Paris: Editions Mare & Martin.
- García Calderón, Myrna (2004). "La imaginación insubordinada: el Caribe y la cultura marginal". Rita De Maeseener, An Van Hecke (eds.). *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. 153-163.
- García Márquez, Gabriel. (1980). *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza y Janés.
- González, Carina. (2003). "La violencia de los límites: una configuración del sujeto en *La estrategia de Chochueca* de Rita Indiana Hernández". Amadeo López (ed.). *Figures de la violence dans la littérature espagnole*. Paris: Université de Paris X, 121-130.
- Hernández, Rita Indiana (1998). *Rumiantes*. Santo Domingo: Riann Editorial.
- (2001). *Ciencia Succión*. Edición de autor.
- (2004). *La estrategia de Chochueca*. San Juan/Santo Domingo: Isla Negra Editores.
- (2005). *Papi*. San Juan: Vértigo.
- Lezama Lima, José (1970). *Poesía completa*. La Habana: Instituto del Libro.
- Maffesoli, Michel (1988). *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris: Klincksieck.
- Mañas, José Ángel (1997). *Historias del Kronen*. Barcelona: Booket.

- Mercado, Tununa (1998). "Cuerpo de pobre". *En estado de memoria*. Córdoba: Alción Editora. 28-37.
- Navarro Martínez, Eva Francisca (2002). *La nueva novela española en la última década del siglo XX*. Tesis doctoral, Germán Gullón (dir.). Universidad de Amsterdam.
- Pacheco, Carlos (1987). *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas: CELARG.
- Prado Traverso, Marcela (1995). "La obra literaria de Diamela Eltit: testimonios desde la marginalidad". *Nueva Revista del Pacífico*, 40, 139-146.
- Sandoval, Adriana (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana. 1851-1978*. México: UNAM.
- Rodríguez, Néstor (2005). *Escrituras de desencuentro en la República Dominicana*. México: Siglo XXI Editores.
- Suárez, Karla (2008). *Silencios*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Vargas Llosa, Mario (2000). *La Fiesta del Chivo*. Madrid: Alfaguara.
- Veloz Maggiolo, Marcio (1988). *Materia Prima (Protonovela)*. Santo Domingo: Taller.
- (2003). *El hombre del acordeón*. Madrid: Siruela.

**Memorias de un joven indecente:  
*El nido de la serpiente*, de  
Pedro Juan Gutiérrez<sup>1</sup>**

*Alejandro Del Vecchio*

Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS

El cinco de agosto de 1994, por primera vez desde la victoria revolucionaria, una multitud repudia con violencia, en el Malecón de La Habana, el sistema político impuesto en Cuba. Son tiempos del llamado “Período Especial”, eufemismo acuñado por el gobierno revolucionario a contrapelo de la popular humorada cubana, según la cual en el comunismo existían sólo tres problemas verdaderamente importantes: el desayuno, el almuerzo y la cena. Pocos días después de este hecho (que sería conocido como el “Maleconazo”), en su departamento de la calle San Lázaro, Pedro Juan Gutiérrez escribe un cuento destinado a inaugurar (cuatro años más tarde) su exitosa *Trilogía sucia de La Habana* (1998). Más de veinticinco años de periodismo (marcados por viajes a Europa y el extraño privilegio no tanto de poder salir de la isla, como de poder regresar), propician en este relato fundacional un sustrato narrativo (determinante para la poética del cubano) que mixtura crónica, autobiografía y ficción. Tres vertientes, según Gutiérrez, lo influirían: los escritores norteamericanos, el cómic y el cine. Y aunque usualmente rechaza las comparaciones formuladas por los editores para introducir un

<sup>1</sup> Una versión preliminar y reducida de este trabajo fue presentada en el *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura* (UNMdP, 2011).

autor desconocido en el mercado español (“una especie de caribeño Bukowski o de habanero Henry Miller”), postularse como sucesor del creador de Henry Hank Chinaski no deja de seducirlo: “Un tipo desenfadado, que convirtió su propia vida en una obra de arte perdurable. [...] En los medios académicos nadie lo considera. Murió en 1994. [...] En marzo de ese año, creo, y en septiembre yo empecé a escribir la ‘Trilogía sucia’. ¿Casualidad?” (Izarra), se pregunta Gutiérrez en alusión a Charles Bukowski.

Su novela *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del beladero*, de 2006, se presenta paratextualmente, desde la contratapa, como un “prólogo imprescindible para los lectores del ya clásico *Trilogía sucia de La Habana*”. La frase remite al protagonista de la mayoría de aquellos cuentos, “Pedro Juan”,<sup>2</sup> quien refiere ahora su adolescencia y primera juventud en Matanzas, recién acontecida la Revolución de 1959. Pero, implícitamente, concibe la escritura de Gutiérrez como un *continuum* articulado por la recurrencia del nombre propio de la voz narrativa, de tópicos y de estrategias de autofiguración que devienen operatoria.

### I. El espejo y la máscara: subjetividad y espacio biográfico

La palabra “memorias” en el subtítulo del libro parece instaurar un pacto de lectura vinculado con las escrituras autobiográficas. No obstante, si, como sostiene Eloy Fernández Porta, “cada modelo genérico trae de fábrica su mecanismo de auto-destrucción” (9), Gutiérrez lo activará de inmediato. Un paratexto advierte que *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del beladero* “es una obra de ficción” y que “todos los sucesos y personajes son imaginarios”. Pero el escritor cubano apostará al equívoco,

<sup>2</sup> Empleo el entrecorillado para distinguir al personaje “Pedro Juan” del autor empírico Pedro Juan Gutiérrez.

propondrá un juego que excede los límites de la invención para también desestabilizar (o poner en cuestión) un pacto de lectura novelesco. Por eso disemina en el texto (estratégica y regularmente) huellas referenciales. Es precisamente esta ambigüedad del pacto y de su funcionamiento pragmático, la que habilita una lectura de *El nido de la serpiente* (al igual que otras narraciones de Gutiérrez) en clave de “autoficción”. Esto es, y en palabras de Manuel Alberca, como “un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias)” y que “se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje” (115). Si bien en estos textos dicha identidad no es directa, ya que se escamotea el apellido del protagonista (llamado simplemente “Pedro Juan”), la equivalencia puede reponerse a través de la penetración de elementos del contexto extradiégetico de Gutiérrez. Asimismo, el estallido del sistema paratextual provoca la expansión del “espacio biográfico”.

Leonor Arfuch otorga un sentido un tanto metafórico a la noción de “espacio biográfico” de Philippe Lejeune. Rescata el funcionamiento pragmático de la lectura, pero más dialógico que contractual, ligado a ciertos procedimientos retóricos en tanto constituyentes esenciales de lo “autobiográfico”. Arfuch se pregunta:

¿Cómo se articulan los géneros autobiográficos “canónicos” [...] en sus variadas metamorfosis, a la proliferación contemporánea de fórmulas de autenticidad, a la voracidad por las vidas ajenas, a la obsesión de lo “vivido”, certificado, exacto, al mito del “personaje real” que debe atestiguar en todas partes de la existencia y profundidad del “yo”? ¿Cómo se compone hoy el espacio biográfico? (50).

La respuesta está en el relevamiento de formas discursivas en auge que, ya sean canónicas, innovadoras o directamente nuevas, constituirían ese “espacio biográfico” extendido: biografía-

ías, autobiografías, memorias, testimonios, historias de vida, diarios íntimos o secretos, correspondencias, cuadernos de notas o de viajes, borradores, recuerdos de infancia, autoficciones, novelas, filmes, video y teatro autobiográficos, documentales, *videolits*, entrevistas mediáticas, conversaciones, retratos, perfiles, anecdotarios, indiscreciones, *talk show*, *reality show*, escrituras académicas, galerías de fotografías, etcétera. Esta expansión de “lo biográfico” (la proliferación en sentido amplio de “textualidades del yo”) expresaría un desplazamiento singular de la subjetividad contemporánea.

Gutiérrez expone su intimidad en la vidriera globalizada de la red, apelando a la pulsión escópica colectiva (cfr. galerías de fotos en su sitio *web*). En efecto, como señala Paula Sibilia, “se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad ‘interiorizada’ hacia nuevas formas de autoconstrucción”. Emerge una especie de *yo* más “epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas”. Se trataría entonces de “personalidades alterdirigidas y no más introdirigidas, construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas” (8).

Las estrategias de autofiguración de Gutiérrez se prolongan desde lo que Gérard Genette llama “epitextos”, es decir, “todos los mensajes que se sitúan [...] en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)” (12). Por efectos de la pérdida de control del autor empírico (garante natural del sentido) sobre el material narrativo, el tejido significante se desborda hacia otros discursos y otras textualidades (verbales y no verbales). Entonces el reenvío de objetos desde la diégesis del relato hacia los paratextos propicia un efecto desestabilizador del espacio biográfico. Una fotografía del propio Gutiérrez ilustra la portada de *El nido de la serpiente*. Su ubicación de espaldas a la cámara, pero exhibiendo una máscara frontal (objeto fetiche que veremos aparecer en un documental sobre el escritor), vistiendo la *jacket* de cuero con el lema “*born to be free*” (cuya evocación

cierra la novela), metaforiza esa difuminación de límites. En *Animal tropical* (2000), por ejemplo, la sueca Agneta compra por correo un ejemplar de la *Trilogía sucia de La Habana*, cuya autoría se atribuye en la novela al yo que narra, es decir, a “Pedro Juan”. Entonces, un objeto del mundo de Gutiérrez autor empírico (susceptible de ser sometido a una prueba de verificación) ha penetrado la diégesis. Se trata, como dice Arfuch, de jugar, trastrocar, disolver, desdibujar...

¿Cómo pensar, desde este punto de vista, la amplificación de sentido que produce cada proyección de *Animal tropical en Montreal* (2007), el documental sobre el escritor dirigido por Frank Rodríguez y Pedro Ruiz? Su trailer promocional se inicia con el propio Pedro Juan Gutiérrez leyendo uno de sus libros: “¿Y qué es un artista? Un exhibicionista. Un buen artista se desnuda siempre, delante de todos” (Gutiérrez 2006: 187). La frase, suma de la poética del cubano, suena precedida por una foto en blanco y negro de Pedro Juan bebé, desnudo sobre un almohadón. Pero luego de la lectura, la imagen troca y un Gutiérrez ya adulto (todavía desnudo) se exhibe en una azotea, con el Capitolio Nacional al fondo, fumando un habano y cubriendo apenas su sexo. Con la fuerza de las imágenes pero también de la música, este “animal tropical” (especie exógena que altera ecosistemas *otros*) invade Canadá. Si, por un lado, el documental lo presenta mostrando al público su serpiente tatuada en un brazo, recorriendo minuciosamente los anaqueles de un Sex Shop o posando con la máscara que aparece en la portada de *El nido de la serpiente*, por otro, la banda sonora incluye una canción titulada precisamente “Animal tropical”, compuesta por Boris Larramendi y Vanito Brown. La enunciación en primera persona del estribillo constituye otro reflejo especular que dota de espesor al universo narrativo de Pedro Juan Gutiérrez: “Yo soy el Rey de la

Habana” / “Soy tu animal tropical”.<sup>3</sup>

Como es sabido, Paul De Man pensó la prosopopeya como el tropo que rige la autobiografía. Desde esa perspectiva, las “escrituras del yo” serían un intento (siempre insistente, siempre fallido), de dotar de voz y de vida a lo ya muerto, otorgándole una máscara textual. En este sentido, el juego de Pedro Juan con la máscara teatral, que referí antes, se resignifica. Sorteando las embestidas de la teoría literaria, Gutiérrez perturba la noción de pacto de Lejeune, a la vez que parodia el enfoque deconstruccionista de De Man: prosopopeya significa, literalmente, “crear una máscara”. La inflexión autobiográfica (o tanatográfica, en todo caso), vela y devela para propiciar el estallido de la subjetividad, generando instancias de duplicación o simulacros del yo. “¿Cuántos pedritos habitarán dentro de pedro?”, se pregunta el personaje en el cuento “Cosechas de pedros” (Gutiérrez 2005: 18). La vida de “Pedro Juan”, construida en la materialidad del lenguaje, articula diferentes “modos de ser” y de “estar”, en contextos dinámicos. Especie de “traductor” de mundos, circula cómodamente por semióticas diversas (la música de Brahms o la rumba habanera, el campo intelectual o el barrio de las prostitutas). “Doble vida entre la calle y la biblioteca” (80), dirá el protagonista de *El nido de la serpiente*. El trabajo con el lenguaje, desde la descripción, incita a la visibilidad, y las autoficciones de Gutiérrez parecen estar siempre cercadas por reflectores: son textos—escenas. Los cuerpos, sus formas y sus olores se perciben en el acto de lectura apelando a su cualidad inmanente.

De este modo, por efectos de la inflexión autobiográfica, el narrador de Gutiérrez se instala en la movediza e inestable frontera (entre lo ficcional y lo “real”) que delimita el espacio de los personajes y el del autor empírico. Esta emergencia de una interzona genérica, topografía que remite a la cinta de Moebius,

<sup>3</sup> *El Rey de la Habana* y *Animal tropical* son precisamente los nombres de las dos primeras novelas de Pedro Juan Gutiérrez.

se articula dialécticamente desde la exhibición y el escamoteo (el desvelamiento y el ocultamiento), movimientos que no hacen sino cruzar el “adentro” y el “afuera” del texto en una trama de referencialidad indiscernible.<sup>4</sup> Confusión de lo heterogéneo, el espacio de *entre* une y separa al mismo tiempo. La novela opera con un discurso que se mantiene en el nivel de lo indecible para incorporar una zona de *no-saber* que elude la oposición verdad—falsedad.

En este contexto, el estatuto ambiguo de una significancia materialmente desbordada (donde todo lo narrado adquiere un engañoso estatuto de “verdad”) genera efectos extratextuales. Basta pensar en el videolít *Real Sucio Habana* (2009), de Claudia Ferman, donde el escritor (preso de su propia trampa y “devorado” por el personaje que creó), confiesa frente a las cámaras estar harto de que sus amigos sólo le regalen ron y preservativos. La máscara de “Pedro Juan”, en todo caso, se parece tanto a su verdadero rostro que difumina toda línea divisoria. Prueba de la eficacia de una operatoria, pero acaso también de sus límites y su agotamiento.

## II. “Érase un hombre a un falo pegado”: el exhibicionismo autoral como estrategia de mercado

Una escena de *Nuestro GG en La Habana*, novela de Gutiérrez de 2004, puede leerse en clave alegórica. Es la reconstrucción (acaso sin escatimar hipérbolos y licencias “pornopoéticas”) del espectáculo nocturno ofrecido por un particular “Supermán” habanero, en el Teatro Shangai del Barrio Chino, poco antes de la Revolución de enero de 1959:

<sup>4</sup> En su ensayo “Verdad y mentira en la literatura”, dice Gutiérrez: “Un escritor lo único que puede hacer es coser una gran pieza con trozos de realidad y trozos de ficción. La gracia consiste en que no se vean las costuras” (276).

Supermán salió a escena envuelto en una gran capa de satén rojo brillante. Era un negro alto, joven y delgado. Se plantó en medio, abrió la capa y la dejó caer al suelo. Estaba completamente desnudo. Entre las piernas le colgaba un animal de proporciones exageradas. Era la imagen del macho perfecto. La virilidad total. Parecía que miraba al público, pero en realidad enfocaba su vista hacia la izquierda. Entre bambalinas, fuera del campo visual de los espectadores, se habían situado dos jóvenes blancos y hermosos que comenzaron a besarse y fueron calentando poco a poco. Las manos de Supermán acariciaban sus propios muslos y nalgas. Se hizo un silencio total en el teatro. Todos tenían la vista fija, hipnotizados por aquella superpinga tan musculosa y por la belleza perfecta del efebo que la portaba. [...] La mayoría se masturbaba a sí mismo o se lo hacía al vecino. [...] Supermán tenía una erección total y sufría de espasmos y contracciones. [...] De pronto contrajo su rostro en una mueca y eyaculó como un toro. Se había acercado al borde del escenario. [...] Todos tenían la boca abierta y las manos extendidas, como en un ritual pagano a Priápo.<sup>5</sup> (Gutiérrez 2008: 19).

La escritura misma de Gutiérrez provee los elementos básicos para su exégesis. Hay sitios privilegiados en la narración, núcleos donde los textos se espesan, al plegarse sobre sí, para que lo superficial adquiera relieve. El juego especular (o *mise en abyme*) evidenciado en el fragmento (agudeza lúdica que desmiente la ilusoria transparencia de la escritura) propicia la indagación

<sup>5</sup> En *The Godfather: Part Two*, de Francis Ford Coppola, Fredo Corleone conduce al senador Pat Geary y otros empresarios americanos, en La Habana, al espectáculo de un exótico "Supermán", cuyo órgano sexual "derrumbaría un edificio". Por su parte, un mito urbano habanero asegura que Ava Gardner, "el animal más bello del mundo", enterada de las exageradas proporciones de este particular "Superhombre", lo recibió en su suite del Hotel Nacional y terminó desgarrada en el Hospital Calixto García.

de una poética que supone una política de configuración regida por la lógica comercial. Metáfora de la autofiguración (¿autodesfiguración?) exhibicionista de la voz narradora y de la construcción de un lector *voyeur* (cercano conceptualmente, según Esther Whitfield, a la figura del turista),<sup>6</sup> la escena establece una circularidad dinámica entre vectores que, en el universo del escritor cubano, parecen connotar la producción y recepción de su obra literaria. Producción acaso orientada a ingresar en un mercado literario extranjero ávido de sexo tropical y exotismo, cuyo exponente arquetípico sería la figura de este habanero Supermán negro.

Se podría decir que el cuerpo, en Gutiérrez, invariablemente ineficaz para el trabajo, sucio y animalizado, hiperbólicamente sexual (casi nunca reproductivo), deviene, igual que en el Teatro Shangai, moneda de cambio. "La anatomía es el valor agregado que distingue a cada productor en el mercado de valores", escribe Max Gurian. Pero a la vez, el propio cuerpo surge, en la Cuba comunista, como el único espacio perdurable sobre el que se puede ejercer propiedad. Por eso la "semántica corporal" diseñada por Gutiérrez incluye signos duales ("Pinga de Oro" es una fórmula repetida), donde precisamente se condensan lo anatómico y lo económico. Si en el Shangai el ojo de "Supermán", órgano del placer escópico, enfoca lo obsceno, su pinga hiperbólica, órgano del placer sexual, canibaliza o vampiriza simbólicamente —la elección de los verbos no es casual— la exhibición de los jóvenes "blancos y hermosos" para hipnotizar a los espectadores del show. Así, el falo (gran fetiche de la sociedad patriarcal) y el dólar (gran fetiche de la sociedad capitalista) conspiran para excitar la pulsión deseante, no sólo del lector sino también de la figura autoral representada.

Los "mirahuecos" proliferan en los relatos de Gutiérrez. A veces se los descubre como simples dispositivos temáticos: en

<sup>6</sup> Véase Whitfield: 101.

*El nido de la serpiente*, “Pedro Juan”, escondido, vigila a la vecina y se masturba;<sup>7</sup> más adelante se exhibe junto a una “flaca desquiciada” ante un “negro bugarrón” por unos pesos; en la *Trilogía*, se asegura que el exhibicionista, reverso del *voyeur*, “cumple una hermosa función social” (101). Pero los “mirahuecos” producen, como vimos, metáforas en varios niveles significantes. La proliferación de imágenes visuales (y la puesta en escena de sus efectos) satura el ojo del lector (gracias a la seducción morbosa que provoca el acceso a la intimidad) para suturar significantes clave en esta poética. Las miradas y sus objetos entretienen una sucesión de desplazamientos y sustituciones. Dicho de otro modo, en el fragmento citado, el campo semántico relativo a la visión establece un encadenamiento de exhibicionistas y *voyeuristas*, asociados respectivamente a la figuración del artista y del espectador. En Gutiérrez, entonces, la mirada deviene siempre acto productivo, ya sea que produzca relatos, semen o dólares. Las analogías entre el espectáculo del Shangai y los efectos de mercado de la novela, por lo tanto, resultan ostensibles.

Mirar para escribir (vampirizar, canibalizar); escribir para exhibirse; exhibirse para seducir (hipnotizar) y ser mirado. Por eso Quintero Herencia llama a Gutiérrez “ladrón y exponente de los secretos íntimos” (223). Desde la terraza— panóptico del octavo piso, en la calle San Lázaro y frente al Malecón, el impulso visual, la elevación y la distancia, como un ojo solar, transforman a Pedro Juan Gutiérrez, a su vez, en *voyeur*— lector de una ciudad generadora de historias.<sup>8</sup> En *Animal tropical*, por ejemplo, donde

<sup>7</sup> Este episodio remeda el protagonizado por Reynaldo y su hermano en el tragicómico inicio de *El Rey de La Habana*.

<sup>8</sup> Pedro Juan Gutiérrez ha dicho en una entrevista realizada por José Luis Guntín: “Yo soy como un vampiro, le chupo la sangre a todos los que me rodean. Lo uso en mis obras. Hacer una novela es igual a hacer una ensalada. Uno toma un poco de aquí, un poco de allá, de la experiencia propia, de la de sus vecinos, y siempre necesita agregarle un poco de salsa, que es la ficción.” (Guntín: s.f.).

cervantinemente los cuentos de la *Trilogía sucia de La Habana* circulan con naturalidad entre los personajes de la novela, “Pedro Juan” revela especularmente el artificio de sus ficciones: “Con aquel marino y contigo escribí un cuento. [...] Se titula *El regreso del marino*” (246), le dice a Carmita. El cuento referido, por supuesto, integra la *Trilogía*. La confesión provoca la reacción de la mujer: “Yo no puedo creer que seas tan hijo de puta. Eres una hiena. Eres un canibal. ¡Te alimentas de tus amigos, singaol! ¡Drácula!” (246). Si Supermán miraba para “escribir” (con semen) el cuerpo de sus espectadores, la mirada indiscreta en Gutiérrez persigue (alegóricamente) un propósito análogo. De allí que abunden los tropos que asocian la escritura con flujos y órganos que desbordan los límites corporales. “Escribir con las tripas y con las entrañas. Tirando todo sobre el papel. Manchando el papel de sangre y de saliva y de mierda y orina y mocos y lágrimas” (56).<sup>9</sup>

En *El nido de la serpiente* el gesto narrativo sólo puede comenzar a partir de la iniciación sexual del protagonista con Dinorah; en *Animal tropical*, en cambio, como Supermán en su acto, “Pedro Juan” se presenta a través de una ceremonia fálica:

El alcohol se me subió al cerebro y empecé a quitarme la ropa. Siempre me sucede: cuando me miran desnudo se me para. Y mucho más si es con una cámara. Normal. Las fotos quedaron muy buenas: yo en la nieve, totalmente desnudo, con la verga tiesa. (16).

Semiotización del cuerpo fragmentado que somatiza la lectura, hecho abismado refractariamente en la novela citada

<sup>9</sup> En la novela *El Rey de la Habana*, el semen “escribe” el cuerpo del otro, deja la “huella” de un paso “heroico” (suerte de parodia triple X de la Z de “El Zorro”): “Se la llevó para un callejón atrás de la iglesia, y en aquella oscuridad la puso a mamar y le soltó el primer lechazo en el pecho, le embarró las tetas. Tenía semen de un par de días. Mucho semen. Y le dijo: —No te limpies. Déjala que se seque ahí. Esa es la marca de El Rey de La Habana.” (103).

por la reacción entre escandalizada y cautivada de Agneta, la amante sueca.

Esta atávica embriaguez de los ojos ante la contemplación de un falo propicia una digresión etimológica. "Fascinar" – verbo cuyo participio suele adjetivar, en Gutiérrez, al turista de La Habana– deriva del latín *fascināre*, "hacer mal de ojo" (poder maligno, según la creencia popular, ejercido por ciertas miradas anómalas o penetrantes). En la antigüedad, con fines de protección o efecto apotropaico, se utilizaban colgantes de bronce faliformes (llamados *fascinum*) para atraer y desviar la atención de esas miradas nocivas. Muchos siglos más tarde, el verbo designará metafóricamente (inversión o signo positivo del mal de ojo) el acto de encantar o seducir. Pero además, *fascināre* se habría originado en el griego *βασκανον* (encantamiento, hechizo) bajo la influencia del latín *fari*, que significa hablar en público. La fascinación se ejerce entonces hacia las miradas, pero también a través de la palabra. No es azaroso que, en *El nido de la serpiente*, la "escena fundante" del "Pedro Juan" lector incluya libros para aprender a persuadir: "Seducir con la labia e hipnotizar con la mente" (11). Otra vez "hipnotizar", verbo privilegiado que también resonará desde la escena de Supermán.

Pero hipnotizar y fascinar son además astucias que el acervo popular asocia con la mirada de las serpientes. La elección del título de la novela y su duplicación en el cuerpo textual irradian dos figuras de sentido esenciales. Si el significante "nido" evoca la infancia y la adolescencia en el hogar, el regodeo en la figura polisémica de la serpiente despliega niveles de lectura, dota una vez más de espesor la escritura. Hay un nivel de significación donde "serpiente" remite al germen de peligrosas ideas de individualismo y anarquía: "[...] esas ideas siguieron ahí. En lo profundo. En la oscuridad. Anidando. El nido de la serpiente" (75). Y otro donde, asimismo, remite al tatuaje en el brazo del autor empírico. Y, también, otro donde "serpiente" hace rizoma con "John Snake", *alter ego* poético del escritor. Y otro nivel de significación donde es, acaso, una referencia bastante poco velada al falo.

La tematización de los vectores esbozados (exhibicionismo, *voyeurismo*, efecto de mercado) inscribe una genealogía con un ancestro quizás inesperado aunque poderoso: el célebre capítulo VIII de *Paradiso* (1966), de Lezama Lima, que ostenta, según Edmundo Desnoes, "la dudosa virtud de haber sido el único capítulo que devoró con curiosidad enfermiza la mayoría de los lectores cubanos."<sup>10</sup> Los rituales fálicos protagonizados por el guajiro Leregas, cuyo órgano sexual "cobraba la longura de un antebrazo de trabajador manual" (Lezama Lima: 343) y por Farraluque, otro ejemplar priápico adolescente "dotado de una enorme verga" (342) tejen otra red donde exhibicionismo y *voyeurismo* se complementan, esta vez, desde una formalización barroca, para conmovir (aun sin proponérselo) el mercado literario.

En *Paradiso*, durante las clases de Geografía, Leregas se ocultaba a la izquierda del profesor y exhibía su falo de tamaño excepcional ante cincuenta o sesenta estudiantes, quienes participaban de una sesión de *voyeurismo* concertado. Frente al "tenaz cirio", al "encandilamiento del faro alejandrino", los alumnos no parpadeaban, Leregas lograba que la "clase entera se imantase." (202). Como en Gutiérrez, la hipérbole trabaja desde lo visual para congrega al lector a un estado de participación. El falo-serpiente podrá ser, incluso, constrictor: "El órgano sexual de Leregas no reproducía como el de Farraluque su rostro sino su cuerpo entero. En sus aventuras sexuales, su falo no parecía penetrar sino abrazar el otro cuerpo. Erotismo por comprensión" (343). Cuerpo-serpiente, serpiente-falo, falo-fascinación. En sentido análogo, en Gutiérrez esta cadena de desplazamientos configura una subjetividad cuya humanidad en retroceso conjura la potencia comunicativa (¿comercial?) de las zonas veladas del cuerpo.

<sup>10</sup> "[...] cada vez que venía alguien, decía en broma o en serio: 'voy por el Capítulo VIII' –hubo una especie de chacota con el capítulo y con *Paradiso*. Recuerdo que alguien decía que hasta los empleados de mantenimiento buscaban *Paradiso* para leerse en los almacenes" (citado en Behar: 5).

Si el rostro es, en el cuerpo fragmentado, la parte más expuesta a la mirada ajena y la que identifica al sujeto, en *Paradiso* o en Gutiérrez, sentadas las diferencias del caso, el órgano sexual lo sustituye. Si su hechizo atrae miradas (espectadores, lectores), entonces ¿por qué no devenir sencillamente un falo? No es azaroso que el narrador de *El nido de la serpiente* confiese su

[...] neurosis obsesiva por ser a toda costa un falo erecto y hermoso caminando por la calle. [...] Hablaba con mi falo, lo acariciaba y lo bauticé «Panchito» [...] Cyrano de Bergerac era un hombre pegado a una nariz y Pedro Juan era un loco adherido a un falo. (194).

Una de las formas de pensar las ficciones de Gutiérrez reside en este poder de fascinación o seducción como línea de fuga,<sup>11</sup> como plan de evasión a la realidad social circundante. La explotación visual-textual del (propio) cuerpo como negocio,<sup>12</sup> mediante la forma autoficcional, entonces, puede leerse en el escritor cubano, por un lado, como estrategia de mercado; por otro, como forma de resistencia ante un poder hegemónico y disciplinario. Sin embargo, el acto de exhibicionismo repetido (suerte de canon perpetuo) hasta la hipertrofia (Supermán repetía asimismo su prodigio noche a noche en el Shangai) supone un riesgo cuya nominalización cierra el círculo alegórico: “[...] llegué a convencerme de que el falo tenía vida propia e independiente [...] a ese paso me anularía. Panchito podía asesinar a Pedro Juan”. (194).

<sup>11</sup> Seducción que, como señala Baudrillard, “nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio (nunca del orden de la energía sino del signo y del ritual).” (9).

<sup>12</sup> En sentido análogo podría pensarse la exhibición del “cuerpo” en ruinas de La Habana como atractivo turístico. Cfr. “Habana – Arte nuevo de hacer ruinas” [Havanna – Die neue Kunst, Ruinen zu bauen] (2006), documental del director alemán Florian Borchmeyer.

### III. “médicos animales y maricas”<sup>13</sup>: higienismo social y (R)(r)evolución

*Y cuando llegue al final de la jornada  
la sanitaria operación contra el tirano*

Ernesto Guevara  
*Canto a Fidel*

[...] nunca oigo hablar de revolución sin recordar la conversación que G. K. Chesterton nos cuenta que tuvo con un tabernero de Calais al desembarcar en Francia. Este último se lamentaba amargamente de la dureza de la vida y de la falta cada vez mayor de libertad: “Es lamentable, concluía, haber hecho tres revoluciones para volver a caer siempre en el mismo lugar”. Y Chesterton le contesta que una revolución, en el sentido propio del término, es el movimiento de un móvil que recorre una curva cerrada y vuelve así al punto de partida...

Igor Stravinsky  
*Poética musical*

Es posible leer *El nido de la serpiente* en diálogo con un discurso político de Fidel Castro (contemporáneo de los hechos narrados), cuyas derivaciones ideológicas, interpretaciones, ecos y contaminaciones son acaso incalculables. Como todo texto, la novela de Gutiérrez convoca múltiples enunciados. Su mosaico de “citas” expande, así, el inconmensurable tejido sin bordes de un Texto mayor, acaso infinito e inabarcable, que prolifera sin control. Pero en tanto enunciado complejo, condenado a reposicionarse de forma constante en ese diálogo siempre inconcluso, no cesa de construir y destruir alianzas ideológicas, de rechazar o

<sup>13</sup> Hago referencia al esclarecedor ensayo “médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina”, de Jorge Salessi.

abrazar la palabra ajena.<sup>14</sup>

En efecto, en *El nido de la serpiente* resuenan ecos de una polémica oculta, de un diálogo implícito con las voces portadoras del discurso de la Revolución Cubana. De allí que diversos significantes clave desborden su sentido primigenio para enlazar pasajes distanciados en el tiempo de la escritura. Desde esta perspectiva, la obsesión por el "autobiografismo sucio" de Gutiérrez puede indagarse también como réplica a la impronta higienista de comienzos de los años sesenta en Cuba. Como micropoética o micropolítica que traza grietas en una visión monocorde y hegemónica de la realidad social.

El 13 de marzo de 1963, Castro pronuncia un discurso en las escalinatas de la Universidad de La Habana para la clausura del acto que conmemora el sexto aniversario del Asalto al Palacio Presidencial. El dispositivo de enunciación configurado por Fidel articula un colectivo de identificación ("Nosotros, los revolucionarios") que cancela toda distancia entre el enunciador y sus destinatarios privilegiados, los estudiantes. Caracteriza un sujeto que, a diferencia de los personajes que circulan por los textos de Pedro Juan Gutiérrez —anclados en el minuto presente y sin "nada que hacer"—, proyecta su praxis vital hacia el futuro ("Nosotros, los revolucionarios, siempre pensamos en el mañana").

Fidel examina en su alocución la Cuba de Batista y entrelaza el diagnóstico resultante con un componente prescriptivo, orientado a señalar la necesidad impostergable de batallar contra los vicios heredados de ese pasado: "no se forjan aquí ya parásitos para la sociedad, sino trabajadores" (Castro Ruz). En esta proposición, los ecos del léxico higienista comienzan a resonar. La nominalización de este "parasitismo social" desdibuja la frontera entre lo humano e inhumano, los bordes entre la norma y la

<sup>14</sup> Dice Bajtín: "Sólo el mítico Adán, el Adán solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialógica con la palabra ajena." (96).

anomalía. El sujeto contrarrevolucionario surgirá entonces pensado como un mal residual que amenaza, por su poder de propagación y contagio, la integridad del nuevo cuerpo social.

Aunque en esta operación discursiva de construcción de la otredad, el delincuente común es un producto heredado de esa sociedad capitalista abolida, Castro exhorta a los jóvenes revolucionarios a desplegar una suerte de profilaxis social para eliminar los "focos infecciosos de delincuencia y de vagancia":

[...] no podemos dejar de tomar medidas drásticas, porque de otra manera quedaría la sociedad expuesta al libre albedrío de estos elementos antisociales. Y hay que combatirlo como se combate una enfermedad, como se combate una plaga, como se combate una epidemia.<sup>15</sup>

Y más adelante:

Claro, por ahí anda un espécimen, otro subproducto que nosotros debemos de combatir. Es ese joven que tiene 16, 17, 15 años, y ni estudia, ni trabaja; entonces, andan de lumpen, en esquinas, en bares, van a algunos teatros, y se toman algunas libertades y realizan algunos libertinajes.

Los fragmentos citados, como sugerí antes, son prescriptivos. Conjurar el peligro implica disciplinar el cuerpo social mediante la instauración de dispositivos de control estatal. El impulso higienista pretendía delimitar categorías identitarias para formar al nuevo sujeto revolucionario. Combatir las "enfermedades morales" que amenazan la revolución suponía conducir la

<sup>15</sup> Este fragmento del discurso aparece sugestivamente parodiado por Gutiérrez en *El nido de la serpiente*. Dice el oficial de policía que allana el bar: "Compañeros, esto no puede seguir porque nos van a obligar a tomar medidas más fuertes [...] Esta batalla contra el vicio y la corrupción y las lacras del pasado la vamos a ganar, compañeros. Aquí el que no trabaja no come." (25).

vida de estos sujetos hacia el mundo del trabajo.

Como se sabe, en los primeros años de la década del sesenta (referente temporal de la novela de Gutiérrez), se instaura el espacio de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), "institución" que, camuflada bajo otro eufemismo, se destinaba a la "reeducación" de vagos, chulos, religiosos y maricones (es decir, la "lacrta social"). Precisamente el "tema" de la homosexualidad es otra preocupación de Fidel:

Muchos de esos pepillos vagos, hijos de burgueses, andan por ahí con unos pantaloncitos demasiado estrechos; algunos de ellos con una guitarrita en actitudes "elvispreslianas", y que han llevado su libertinaje a extremos de querer ir a algunos sitios de concurrencia pública a organizar sus shows feminoides por la libre.

Como puede apreciarse, la continuidad del discurso de 1963 aparece tramada por pasajes que definen y condensan "degeneraciones", "conductas impropias" y "diversionismo ideológico". De allí surge que como efecto de una pulsión de ordenamiento taxonómico, el lumpencito, el vago, el elvispresliano, el "pitusa", en tanto subproductos de "género dudoso" que la "limpieza" territorial debe eliminar (o, al menos, invisibilizar), parezcan constituir, en dicha producción discursiva, una misma "familia biológica".<sup>16</sup>

En este movimiento oscilante de fragmentación y condensación, Castro equiparaba diversas formas de la "otredad" para señalar conductas antisociales que son objeto de observación por parte de funcionarios del Estado, cuya impronta médico-legal resulta ostensible. Los términos que definen la moral

<sup>16</sup> "Era mal visto tener brújulas, hablar inglés y escuchar a los Beatles. Desviación ideológica. Tampoco se podía andar pelú y con los pantalones apretados. Eso era cosa de maricones. Y ser maricón también era desviación ideológica" (36), dice "Pedro Juan".

del joven comunista eran estudio, trabajo y fusil. Pero frente a este ideal de una juventud fuerte, entusiasta, enérgica, optimista, que lucha por un porvenir, Gutiérrez opone en sus relatos un desfile estereotipado de sujetos asimilables a las "lacras" referidas por Fidel. "Lacrta social", "lacras del pasado" son las "palabras de moda", dice el personaje de "Pedro Juan". La fórmula sugiere el fenómeno de irradiación que propicia cada manifestación de las voces oficiales del gobierno revolucionario: el higienismo proliferara sin control, inscribe redes de asociación en discursos que circulan socialmente en textos de géneros y formatos diversos.

Por esos años, en el escenario de construcción del socialismo, Ernesto Guevara pensaba al individuo como "hombre nuevo que va naciendo" a la luz del aparato educativo del Estado y cuya "imagen no está todavía acabada" (8). Este "Hombre Nuevo" del Che debía postergar la vivencia del momento en función de su lucha política, ya que los placeres sensoriales resultaban secundarios frente a la revolución social; Gutiérrez, en cambio, clona en sus páginas un *hombreanimal* movido por la inclinación hacia sus necesidades físicas inmediatas: en lugar del "Hombre Nuevo" adviene un "hombre sucio" sarnoso, adicto al ron y al sexo.

Pero lejos de Lezama Lima y lejos de un "contrapunteo de la frutabomba y el plátano" (según la insinuante y procaz formulación de René Prieto), Pedro Juan Gutiérrez evita cualquier retórica de la alusión, de la perífrasis y de la metáfora en torno a la sexualidad. La pulsión exhibicionista y las intrusiones de lo privado en espacios públicos eluden todo misterio en favor de una configuración anatómica estridente, una exaltación procaz del cuerpo que oblitera toda huella estética. El *Dirty Realism* o hiperrealismo de Pedro Juan Gutiérrez... Sí, pero sólo en tanto que como dice Baudrillard, "el porno añade una dimensión al espacio del sexo, lo hace más real que lo real" (32). Este código pornográfico impulsa una saturación hiperbólica que deriva en la

repetición compulsiva. En este sentido, el personaje de "Pedro Juan" es el reverso del hombre como "sujeto de transformaciones" y objeto de sacrificio propuesto por la Revolución.<sup>17</sup> Por eso la suciedad extrema (y acumulada como mantos geológicos), escribe la superficie corporal sobre las huellas del placer: "Estaba forrado con una capa de sudor, polvo, saliva, semen, grasa de los masajes." (64).<sup>18</sup>

Los billares, esquinas y bares advienen, en el discurso de Fidel, como espacios urbanos aglutinantes del burgués, mariguano, esbirro, ratero o vago. Manchas en su "radiografía de La Habana". Esos focos de "enfermedad" eran entendidos, según formularía años después Foucault, como formas a la vez reales e imaginarias del desorden. Y la enfermedad se propaga cuando los cuerpos entran en contacto. En *El nido de la serpiente*, el punto inicial de la travesía es otro espacio estigmatizado: el barrio de las putas en Matanzas. Pero el itinerario trazado por "Pedro Juan" prefiere siempre la inconstancia del movimiento improvisado, del desvío y la detención. En este universo de Gutiérrez, donde impera una lógica de la contingencia, el desorden (figuración de lo inesperado, del temor a lo desconocido), y el individualismo, se propagan:

Siempre creí que era posible vivir con orden, equilibrio y medida. Todos me metían eso en la cabeza: escuela, padres, Iglesia, prensa. Patria, orden y libertad. [...] Después salí a la calle. Solo. Y esas ideas se descalabraron. Todo confuso. A mi alrededor sólo veía desorden y desequilibrio. (57).

<sup>17</sup> "El individuo de nuestro país sabe que la época gloriosa que le toca vivir es de sacrificio." (15). Para el "Che", el Hombre Nuevo, surgido sin el "pecado original" de un origen burgués, sería educado en el sacrificio y el heroísmo, remedando las gestas ciudadanas de los primeros años revolucionarios.

<sup>18</sup> El higienismo revolucionario, objeto constante de irrisión, inspira la humorada: las ladillas de "Pedro Juan" son consideradas irónicamente por el narrador *enemigas* del "proletariado internacional".

Conmoción del saber y escepticismo en torno al legado recibido, las enumeraciones de este fragmento condensan un rito de pasaje desde el orden hacia el caos. El movimiento y la fluctuación del espacio público de la calle —lugar donde las políticas de control y su desobediencia se tensionan— instaura una dinámica no lineal para sacudir todo dogma y toda idea de permanencia. Si "la moda era ser heroico y trascender" (140), para "Pedro Juan" se trata entonces de contraponer una estrategia nómada y una mirada distópica de la vida en sociedad: "[...] somos seres individuales. No creas jamás en ningún tipo de organización y de grupos. Ni siquiera en la familia. Todo es mentira. Siempre hay alguien atrás para controlar a su favor" (74), le dice el personaje de Gustavo, el marinero, al protagonista.

El palacete de piedra, en Varadero, recorta una zona de exclusión suspendida temporalmente. Reservorio de poetas, lesbianas, artistas y músicos, bugarroncitos jóvenes, trovadores, borrachos y mariguaneros, putas y locos, este territorio fronterizo diseña una topología orbitada por la amenaza revolucionaria. Isla dentro de la isla, si el palacete evoca el ghetto y la opresión, a la vez cartografía un espacio de resistencia, metaforizado por la riqueza todavía intacta de sus bibliotecas. La enumeración anterior, acumulación excesiva e impertinente, remeda las de Fidel, pero invierte el sentido. En Gutiérrez, su heterogeneidad constitutiva y su flexión irónica desenmascaran la mirada totalizante y disipadora de fronteras, del discurso revolucionario. El punto de quiebre, el eje de la polarización, refracta siempre en la nominalización del malestar: "Ya no me dirán el Señor, con ese aire de reverencia. Me dirán «La maricona de la cafetería»" (188), dice Genovevo, el secretario travesti del propietario de la casa.

En cambio, el espacio controlado de los campos de caña de Camagüey, cuya evocación en la novela actualiza las condiciones de esclavitud del siglo XIX, evidencia fisuras. Allí, los efectos no deseados de la interdicción estatal pervierten la idea de educación socialista. Por esta causa, la zoofilia torna a los reclutas *anormales*. Relación de alianza entre especies divergentes (y de contagio, no por casualidad "Pedro Juan" tendrá sarna), este bestialis-

mo recurrente provoca una simbiosis temporal que asimila al sujeto, desde su sexualidad polimorfa, al reino animal y a lo anómalo, es decir, a lo que está fuera de la "ley" revolucionaria.

En *El nido de la serpiente*, el discurso oficial se articula explícitamente desde los personajes de la trabajadora social que visita a Dinorah<sup>19</sup> y de Celia. Simbólicamente, el desborde sexual incontenible de "Pedro Juan" resulta impotente frente a la virginidad de Celia, amenazante portadora del ideario revolucionario. Burócrata del estado y sinédoque del control social, esta figura siniestra articula una tensión de campos de fuerza con "Pedro Juan". Celia (figura de un gran cinismo, ya que comercia en bolsa negra) evidencia el poder de vigilancia y castigo del nuevo estado: "Tuve la impresión de que yo era una mosca y que no sabía de la existencia de las arañas y sus telas atrapamoscas" (101), dice la voz del protagonista.

Pero si se trata de un caos o laberinto kafkiano, como sostiene Genovevo, la línea de fuga y su condición de posibilidad residen en los libros: "Léelos y la vida te será más fácil, porque entenderás los mecanismos del poder" (183), recomienda el Señor del palacete, refiriéndose a *Mi lucha*, de Hitler y a *El príncipe*, de Maquiavelo. Otra puesta en abismo podría recomponerse: el espesor discursivo de *El nido de la serpiente*, ¿no expone precisamente los engranajes del poder para denunciar los efectos represivos de un neohigienismo fuera de control? La suciedad hiperbólica, las sexualidades polimorfas, el hiperrealismo de lo pornográfico y la consecuente animalización del sujeto definen

<sup>19</sup> La voz mecanizada de la trabajadora de la "Escuela Básica de Instrucción Revolucionaria" resulta parodiada mediante la repetición compulsiva del apóstrofe *compañero*: "Compañerito, ¿tú eres el compañero de Dinorah? [...] Nosotros tenemos entendido que tú eres el compañero de acá la compañera [...] a la compañera hay que darle una oportunidad. [...] Ni siquiera habló con el compañero administrador. ¡Compañeros, hay que ganar conciencia en este proceso y dejar las lacras del pasado! [...] Yo soy de Lacta Social y trabajo esta zona. Tú eres un compañerito joven y puedes ayudar mucho a Dinorah." (27).

una poética escrituraria cuya densidad pone en evidencia referentes ideológicos y simbólicos que, como afirma Melgar Bao, "sirvieron de vehículos para construir extendidas lógicas autoritarias de exclusión social y étnica". Gutiérrez diseña, desde un contra-discurso paródico del dispositivo de enunciación revolucionario, espacios subalternos habitados por una nueva subjetividad animal, bajo una atmósfera kafkiana a la que acaso le convengan aquéllos adjetivos borgeanos: opresiva y lenta y plural.

\*\*\*

En el cuento "Aplastado por la mierda" (de la *Trilogía sucia*), "Pedro Juan" encuentra a "Supermán". Ya viejo (de unos ochenta años), pasa los días en su silla de ruedas, asomado a la puerta y vendiendo cigarrillos. Nunca tuvo hijos, porque su semen siempre estuvo reservado para el espectáculo "único en el mundo" que ofrecía noche tras noche en el teatro Shanghai. Y ahora, sus extremidades inferiores y su sexo —simientes de su "arte"— han sido amputados, por tener azúcar alta. "Supermán" parece compartir el designio del guajiro Leregas en *Paradiso*: "Un adolescente con un atributo germinativo tan tronitonaante tenía que tener un destino espantoso, según el dictado de la pitia délfica" (201), dice Lezama.

Pero si "Supermán" repetía a diario su prodigio sexual en el teatro Shanghai (hasta que su potencia se agotó), la repetición en Pedro Juan Gutiérrez deviene poética, modalidad de escritura. Gutiérrez produce sus relatos con una lógica de expansión y proliferación narrativa (lógica articulada, a su vez, por procedimientos y estrategias de transformación y recontextualización). La impronta minimalista, el uso de la variación (lo mismo retorna apenas trastocado o desviado) configuran una cosmovisión narrativa cohesionada por tópicos recurrentes e inflexiones autobiográficas y sostenido por el motor de la pulsión exhibicionista. Si Gutiérrez (como Sade) pone en escena cuerpos antirreproductivos (y prácticas sexuales polimorfas — la zoofilia, por supuesto, no está excluida), frente al artista productor, sin

embargo, aparece el artista re-productor. “La vida es un eterno remake” (129), dice el protagonista de *Animal tropical*. “No hay nada nuevo bajo el sol”, “Todo se repite una y otra vez” (180), dice la señora del palacete. En Supermán (o en Gutiérrez), el acto de exhibicionismo repetido hasta la hipertrofia, el gesto masturbatorio entendido como gasto y derroche, conducen inevitablemente al agotamiento y la extinción. Por eso, la vejez de Supermán también puede leerse en clave alegórica: su falta de descendencia familiar reflejaría especularmente la falta de descendencia de Pedro Juan Gutiérrez en la serie literaria; y el agotamiento (a los treintaidos años) del poder de este superhéroe sexual reflejaría el destino de una escritura, concebida como acto de resistencia, que se asfixia en la repetición de una operatoria de mercado.

La serie formal que traza hasta el final las coordenadas del espacio o topología narrativos refracta en el nivel de los efectos de lectura. La sistemática actividad *sexual-textual* de la novela, aunque sólo se nos revele por medio de la lectura, pone con facilidad al lector-*voyeur* en un estado de participación. En Gutiérrez, el gesto discursivo de mostrarlo todo, el artificio pornográfico de focalizar la anatomía humana fragmentada, lejos de conectar con una emoción estética, provoca la reacción física (relación de contagio que se desliza por todos los resquicios de la escritura): el cuerpo resulta interpelado y no la razón. Así, *El nido de la serpiente* promueve con regularidad instancias de empatía entre un narrador (que jamás busca invisibilizarse) y un lector (finalmente también animalizado) que oscila entre el hastío de lo repetido y la atenuación, por momentos, de su facultad de discernimiento.

El decir obsesivo (y excesivo) de Pedro Juan Gutiérrez produce una fijación y un efecto de permanencia: el desafío es, en todo caso, volver a decir en los resquicios de lo ya dicho. Los efectos de lectura se potencian a través de escenas que persisten en la memoria por su fuerza visual y olfativa, pero sobre todo por su recurrencia: los lectores circulamos siempre por páginas infecciosas (acaso ya leídas) que huelen a sexo, excrementos y

suciedad. De la Revolución a la “re-volución” (del latín *re-volvere*, es decir, “volver otra vez”, cuyo sentido originario —como en la anécdota de Chesterton— remitía a la órbita completa de un cuerpo celeste).

## Bibliografía

- Alberca, Manuel (2006). “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, (año 7), N° 7/8: 115-134.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baudrillard, Jean (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Behar, Sonia (2009). *La caída del Hombre Nuevo: narrativa cubana del período especial*. New York: Peter Lang Publishing.
- Castro Ruz, Fidel (1963). “Discurso pronunciado en la clausura del acto para conmemorar el VI aniversario del asalto al palacio presidencial”. *Portal Cuba*. Disponible en WEB: <<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1963/esp/f130363e.html>>.
- De Man, Paul (1991). “La autobiografía como desfiguración”. *Suplementos Anthropos*, N° 29: 113-118.
- Fernández Porta, Eloy (2008). *Homo Sampler*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel (2005). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Guevara, Ernesto (1979). *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo XXI.
- Guntín, José Luis (s.f.). “Las palabras deben desnudar la realidad, no maquillarla”. *El Castellano*.
- Gurian, Max (2009). “Animales tropicales: bestiarios poshistóricos en la literatura latinoamericana”. *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2001). “Verdad y mentira en la literatura”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana*, (otoño/invierno de 2002-2003), N° 26/27: 276-282.
- (2005). *Melancolía de los leones*. Madrid: Odisea Editorial.

- \_\_\_\_\_ (2006) [2007]. *Animal tropical*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Trilogía sucia de La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Nuestro GG en La Habana*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2009). *El nido de la serpiente. Memorias del hijo del beladero*. Barcelona: Anagrama.
- Izarrá, Hugo (2011). "Pedro Juan Gutiérrez: Factótum a su pesar". *Ruinas incompletas*. Disponible en WEB: <<http://hugoizarra.blogspot.com.ar/2011/06/pedro-juan-gutierrez-factotum-su-pesar.html>>.
- Lezama Lima, José (1997). *Paradiso*. Madrid: ALLCA XX.
- Melgar Bao, Ricardo (2004). "Lo sucio y lo bajo: entre la dominación y la resistencia cultural". *Revista Envío*, (octubre de 2004), N° 271. Disponible en WEB: <<http://www.envio.org.ni/articulo/2571>>.
- Quintero Herencia, Juan Carlos (2008). "No es lo mismo llamar al cimarrón que verlo huir". Bocchino, Adriana (coord.). *Escrituras y exilios en América Latina*. Mar del Plata: Estanislao Balder.
- Salessi, Jorge (1995). "médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina". Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Whitfield, Esther (2010). "Mercados en los márgenes: el atractivo de Centro Habana". *Revista Katatay*, (Año VI), N° 8: 86-106.

## La escritura entre la vida y la muerte

Mónica Marinone

Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS

### Los comienzos importan

El año 2011 fue declarado “Año de Rufino José Cuervo” por el Ministerio de Cultura de Colombia al cumplirse cien de su muerte. La publicación de *El cuervo blanco*,<sup>1</sup> la última biografía de Fernando Vallejo, aun enlazada a dicha conmemoración y seguramente estimulada por ella, no puede ligársele con exclusividad. Es claro que Rufino Cuervo ha sido uno de los “fantasmas” (así los llama Vallejo) que lo rondan desde mucho antes:<sup>2</sup> en 1983 le dedica *Logoí*, su *Gramática del lenguaje literario*,<sup>3</sup> y si una dedicatoria no es un gesto menor, destaca el nombre completo de Cuervo en letras mayúsculas ponderando su vida consagrada al estudio del lenguaje.<sup>4</sup> En el Epílogo de ese mismo volumen le destina un párrafo donde sienta su carácter visionario, esto es, la contemporaneidad de sus concepciones reveladas a trasluz de su quehacer. Cito la última oración:

<sup>1</sup> Manejo la edición de Alfaguara (2012). De aquí en más las citas que incluyo corresponden a esta edición. En citas e indicación de páginas abrevio ECB.

<sup>2</sup> “... Cuervo empezó sus *Apuntaciones críticas del lenguaje bogotano*, un libro que Colombia amó y que decidió mi vida” (ECB: 47. Subrayado mío).

<sup>3</sup> Manejo la edición de FCE (1983). Las citas referidas corresponden a esta edición.

<sup>4</sup> La dedicatoria dice: “A la memoria de RUFINO JOSÉ CUERVO, cuya vida fue la pasión por el idioma”.

A fines del siglo pasado, de su siglo de taxonomías, el filólogo colombiano entrevió la más penosa verdad para un gramático: que el lenguaje humano con su móvil ambigüedad escapa a todo sistema; que la única forma de apresararlo es la más humilde, la enumeración exhaustiva de los diccionarios. (530).

Como se ve, se trata de un “fantasma” antiguo y poderoso al menos por dos razones que la dedicatoria y la cita indican en superficie: la pasión por el idioma y el reconocimiento del lenguaje humano como ambiguo y en transformación constante. En realidad son dos obsesiones que marcan la escritura de Vallejo y podrían resumirse en una *preocupación central por el lenguaje en uso*, frase que subrayo porque dirige a las *ocupaciones* de una familia tutelar donde el “delicado” y “complejo” Cuervo descuella con su monumental “obra”, el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*,<sup>5</sup> ese faro de insoslayable magnitud que interesa a Vallejo. Me apresuro a agregar que el uso “obra” referido solo al *Diccionario*... es de Cuervo en su Introducción al Tomo Primero (Cfr.: III), dedicado a las letras A y B, donde lo define como “obra especial”.<sup>6</sup> La palabra *obra* conduce a la inmensa labor que el “insólito” Cuervo<sup>7</sup> desarrolló por más de veinte años, prácticamente solo, para avanzar poco respecto del alfabeto completo (solamente produjo dos tomos dedicados a las letras A- B/ C-

<sup>5</sup> Manejo la Edición corregida por José Rufino Cuervo (1886).

<sup>6</sup> “A poco más que esto se reducen las fuentes que pueden consultarse en caso de duda, con ser ésta una de las materias más ocasionadas á suscitarla; y la insuficiencia de dichas fuentes es motivo bastante para la composición de una *obra especial* en que se dé luz sobre las palabras que ofrecen alguna particularidad sintáctica, ya por los cambios de oficios ó funciones gramaticales de que son susceptibles, ya por el papel que desempeñan en el enlace de los términos y sentencias.

Tales son la razón y el asunto de nuestro libro”. (Cfr. J. R. Cuervo, *Diccionario*...: III). El subrayado me pertenece.

<sup>7</sup> Los calificativos entrecomillados son de Vallejo, quien además lo llama genio, santo y loco, entre otras cosas.

D), una labor cuya envergadura también se encarga de señalar en dicha Introducción.<sup>8</sup> Sin embargo quizás uno de los atractivos mayores para Vallejo se resume en el uso “especial”, absolutamente pertinente. Lo leo en ese balbuceo para describirlo en *El cuervo blanco*, donde dice en un momento, tal vez acometido por la imposibilidad fehaciente de encuadre, el “enloquecido diccionario” (ECB: 278); o en esas referencias diversas y combinadas en el afán de dar peso al calificativo anterior: es un “Tratado de morfología, de sintaxis, de etimología, de fonética, de ortografía y de semántica... (que) tiene que ver además con la historia del idioma”(ECB: 278), un “diccionario- gramática” (ECB: 277) o una “gramática genial como no ha habido otra” (ECB: 267), el producto de “malabares” que desplegara el “genio” creador de Cuervo:

Sin dudas *Logoi*, desde mi punto de vista un volumen impecable por su índole, disposición e intereses abordados o sugeridos, *mutatis mutandis*, es deudor del *Diccionario*... de Cuervo en esa impronta *sui generis* que instaura su diferencia entre los estudios lingüísticos y filológicos de nuestro tiempo. Allí Vallejo detalla “fenómenos literarios”, desde la “aposición” a las “funciones sintácticas y expresivas de los signos de puntuación”. Y ensambla cómodamente registros: el tratado y el diccionario ideológico, dado que tiende a la profundización y se apega a una enumeración por variedad que desconsidera el orden alfabético (decisión que quizás habría inquietado a Cuervo), aunque también el libro de lugares comunes, un previo personal procesado por la forma diccionario en tanto riguroso sistema, factura que reenvía a los intereses y modalidades preferidas por Cuervo, las

<sup>8</sup> “Obra larga y difícil es ésta, y que ni puede ser completa ni quedar exenta de error. El tiempo empleado para llegar á sacar á luz este primer tomo, las dificultades que acompañan la impresión, y los años que pasarán antes que ésta se termine, ponen á prueba una paciencia i laboriosidad que nadie puede prometerse sean sostenidas por la salud y demás circunstancias que han de hacerlas fructuosas”. (Cfr. J. R. Cuervo, *Diccionario*...: LIV).

cuales surgen a cada paso cuando se lee el *Diccionario*... o se circula por sus otros ensayos o textos menos y más conocidos.<sup>9</sup> Con *Logoi*, Vallejo parece inscribir un *fundamento* al menos respecto de dos concepciones que ubican en la matriz moderna: en primer término, la literatura como “reino de lo recibido” o vasto universo de *lugares comunes*. Se alinea, así, en la estela de Cervantes a quien llama “genio” (29) como a Cuervo y tanto desde esta palabra como desde los dominios que las figuras mencionadas inscriben, resulta difícil no recordar a uno de sus maestros ilustrados, Voltaire, quien la aplica a ciertos escritores que admira, pero además la define en relación con el uso de las lenguas (“genio de las lenguas” se titula la entrada en su *Diccionario Filosófico*). En segundo término y en relación, la trabazón lectura/escritura o la lectura como gesto fundante de la escritura. La fórmula *lugares comunes* roza una práctica que ubica en nuestros *principios*,<sup>10</sup> entre lectores más y menos reconocidos;<sup>11</sup> me refiero a la vocación de llevar, por razones diversas, *libros de lugares comunes*, una práctica que R. Darnton define como esa “forma especial de apropiarse de la letra impresa” (127). Agregaría, la manera de generar un reservorio que sostiene *Logoi* en tanto proyecto y realización, y que trae a la memoria las innumerables “papeletas” recopiladas por Cuervo año tras año a que Vallejo alude en su biografía (ECB: 138 y 141), un archivo conformado a partir de la *Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneyra, labor que, después comprobó con enorme desazón, fue realizada sobre “textos espurios” (así los denomina Vallejo, Cuervo quizás habría escrito “corruptos”) y que debió rectificarse con la paciencia infinita que

<sup>9</sup> Me refiero especialmente a las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* o a las *Notas a la Gramática de la lengua castellana de don Andrés Bello*.

<sup>10</sup> Utilizo *principio*—diverso de origen— en atención a la *episteme* moderna, su afán fabricante de órdenes y sistemas, aun del lenguaje y tal como gustaba indicar a los pensadores franceses.

<sup>11</sup> Erasmo, Bacon, Milton, Locke, Ben Johnson por ejemplo, llevaban libros de lugares comunes.

lo caracterizó. Pero aquí me importa insistir en el supuesto que propicia el armado de este reservorio, el cual está explicitado tanto en la Introducción del *Diccionario*... como en la de *Logoi*: la fuente primaria ha de ser siempre el lenguaje literario. De ahí que el genealogista Vallejo pondere los objetos de estudio de los primeros gramáticos, Dionisio de Tracia y Varrón (griego y latino respectivamente) para esclarecer la definición de la Gramática en tanto “ciencia del lenguaje de la literatura” (15), que use esta palabra en el subtítulo de *Logoi* y la adose a su definición del *Diccionario*... en beneficio de una exaltación.

El título de este ensayo (*La escritura entre la vida y la muerte*) anticipa mi interpretación sobre los “juegos” de Vallejo,<sup>12</sup> una palabra que irradia hacia imaginarios tan poderosos como el fantasma de Cuervo. Me refiero a los planteos de L. Wittgenstein y la noción de juego de lenguaje respecto de la idea de *uso*, el dominio en que se da y las acciones con las que se entreteje, entre otros, y obviamente a las concepciones emanadas del giro lingüístico y la crisis de la representación, siempre en diálogo con esa *preocupación central por el lenguaje en uso* que he adelantado (para Cuervo, el uso era “ley”). Los tres sustantivos que componen mi frase (escritura, vida y muerte), por las razones expuestas aquí se enlazan y equiparan, aunque “escritura”—práctica y espacialidad— cobra dimensión por articularse en inicio. Me parece que los ejes vida—muerte, convocados, atraídos mutuamente y de modo obscuro en las narrativas de Vallejo aun cuando se trate de registros diversos, si articulan planos que comprometen desde el enunciado a la enunciación, en esa convocatoria se ven *desplazados* por una escritura que a su vez

<sup>12</sup> Véanse especialmente M. Marinone, “Vallejo y el archivo ilustrado”, “Entre gramáticas, manuales, tratados y biografías... Fernando Vallejo” y “El culto de la violencia empieza por el lenguaje”. Este último trabajo fue una conferencia dictada en el Simposio sobre la violencia, *VIII Congreso ORBIS TERTIUS*, en mayo de 2012. Solicitado para su publicación en un volumen colectivo internacional (en preparación).

resulta la práctica destinada a *desplazar* la muerte (Blanchot es una referencia obligada<sup>13</sup>) y por esto, el centro de las ocupaciones. La escritura como espacialidad es entonces el mejor lugar (*eu-topía*), ese lugar donde todo está sometido a la ley de la palabra (Mallarme *dixit*) y desde donde es posible una mayor profundización en líneas de reflexión disparadas a cada momento, además de las accesibles por ser temas o problemas explicitados.<sup>14</sup> Por ello, pese a que mi desarrollo focalice *El cuervo blanco*, he dado protagonismo a *Logoi* (un fundamento señale), pues permite comprender las denodadas indagaciones de Vallejo sobre los orígenes o, en resonancia, sobre nuestros *principios* empezando por su propio instrumento (el lenguaje en uso) transformado en objeto y en la brecha de maestros como Cuervo, con todas las diferencias del caso. Asimismo, he ponderado las formas y el *dar forma* hacia un concepto de *ficción*<sup>15</sup> que intenta sustraer de lo genérico y remite a la resolución posible de la mayor necesidad de quien escribe, significar. Pienso que esta perspectiva permite desactivar juicios apresurados sobre un escritor en general *logorreico* e irreverente<sup>16</sup> (*El cuervo blanco* no es el caso), quien, ocupado por el lenguaje literario, la escritura, la producción de efectos, la forma, así como por las formas *materiales* que constituyeron nuestros *fundamentos* y fijaron *modelos*<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Dice Vallejo en *El mensajero*: "Mi empresa era una carrera contra la muerte y la tenía perdida" (55). Como muchas oraciones que surgen súbitamente en sus textos, en general cortas y sentenciosas (potentes), además de referirse al dato que se vierte, permiten ahondar en sus concepciones sobre la escritura en general. Desde aquí Vallejo se relaciona con grandes narradores de Latinoamérica que han sido maestros de la metaficción (Roa Bastos es un buen ejemplo en especial por los problemas a que atiendo aquí, aunque la lista podría ser extensa).

<sup>14</sup> Cfr. M. Marinone, "El culto de la violencia empieza por el lenguaje".

<sup>15</sup> De *fungo-fingi-fictum*.

<sup>16</sup> He ahondado en estas marcas especialmente en mi conferencia "De Fernando Vallejo a Voltaire, por excesos, disputas y tolerancia".

<sup>17</sup> Dos conceptos centrales de la episteme occidental moderna.

para nuestras jóvenes naciones (ortopedias, compendios de lo sustancial, biografías de hombres representativos, ensayos científicos, epistolarios, novelas realistas, entre otros), se lanza a interpelar para agitar nuestra modernidad entendida como escenario dilatado tras el que reverberan convicciones, interrogantes e incertidumbres.

### Una manera de decir que dice por la manera

Es difícil desapegarse de *El cuervo blanco* una vez que empezamos su lectura. Difícil olvidar infinidad de datos, citas, momentos que por la "manera" como Vallejo los entrama, hacen imaginar una intimidad y un *ethos*, más allá de lo escrito (y escudriñado) escrupulosamente, que es mucho (el título de este apartado parafrasea a Roa Bastos, mencionado en una nota de la página anterior, quien valoraba la biografía, el lenguaje en uso y la forma por encima de todo porque allí se conjuga todo y desde allí es posible decirlo). La extensión de esta biografía sobre Cuervo (trescientas setenta y nueve páginas) se acopla a la índole ininterrumpida de su escritura, un complejo fluir que rechaza el vértigo y lo "chocante", calificativo dado por sus contemporáneos a Voltaire, ese maestro de Vallejo, dije, que por momentos se cuela en sus textos.<sup>18</sup> Es claro, la delicadeza de Cuervo, su discreción inhabilitan esta tendencia, pero su vida y obra reclaman complejidad. Por su abandono de lo chocante, *El cuervo blanco* se aleja de grandes novelas de las últimas décadas (*El desbarrancadero* de 2001 es ejemplar), o del ensayo, también cercano, que Vallejo escribió sobre la Iglesia católica y las religiones semíticas, irreverente desde el título, *La puta de Babilonia* (2007), para aproximarse a *El mensajero* (1991)<sup>19</sup> y a

<sup>18</sup> Cfr. M. Marinone, "Desde Vallejo a Voltaire..." *cit.*

<sup>19</sup> Las citas corresponden a la edición de Alfaguara (2003).

*Almas en pena chapolas negras* (1995), las biografías sobre Porfirio Barba Jacob y José A. Silva respectivamente. Es preciso anotar que las tres biografías en conjunto barren desde mediados del s. XIX a principios del XX a partir de las vidas sobre tres “paisanos” colombianos dedicados a escribir, aunque diametralmente opuestos; excéntricos, pero por diferentes razones: la “santidad” de Cuervo, sus intereses nada mundanos, su disciplina y consagración a una tarea que le llevó la salud lo ubican entre los “constructores” de la modernidad (según la definición de algunos ensayistas), en las antípodas de los otros, en especial del itinerante Porfirio Barba Jacob, de quien Vallejo dice en *El mensajero*: “es humo” (412). Entonces, por la modalidad asumida en *El cuervo blanco*, el rigor investigativo, la pulsión interpretativa a él encadenada y el espíritu pedagógico (*élan pédagogique*) son marcas del *genealogista*<sup>20</sup> Vallejo que no se pierden tras la logorrea de otros relatos, intolerable para muchos lectores, pese al tono coloquial que la “voz” del biógrafo impone hacia la vitalidad del lenguaje (otro motor de la escritura de Vallejo en general). Y dichas marcas, fortalecidas por la exhaustividad asociada al detallismo (las cifras o las referencias a las fuentes indicadas de continuo por ejemplo, eximen de comentarios), se alzan en gran magnitud volviendo presente la labor de Cuervo en la configuración del texto.<sup>21</sup> Vallejo cristaliza

<sup>20</sup> Es la segunda vez que incluyo esta palabra subrayada. Es hora de señalar que la empleo en el sentido que M. Foucault le atribuye cuando lee a Nietzsche: “...hacer la genealogía de los valores, de la moral, del ascetismo, del conocimiento [...] será insistir en las meticulosidades y azares de los comienzos; prestar una atención escrupulosa a su irrisoria mezquindad; prepararse a verlos surgir, al fin sin máscaras, con la cara de lo otro; no tener pudor en ir a buscarlos allí donde están —“registrando los bajos fondos”—; darles tiempo para ascender del laberinto en el que jamás verdad alguna los ha tenido bajo custodia. *El genealogista tiene la necesidad de la historia para conjurar la quimera del origen...*” (23. Subrayado mío).

<sup>21</sup> Cfr. “Yo, como don Rufino, soy riguroso en las citas, incapaz de cambiar una coma” (ECB: 13). “Observando ahora el acta con la lupa del filólogo se me

de modo *conveniente* o para comodidad de aquellos que han fracasado con su retórica del exceso, una de las pretensiones que lo motivan cuando escribe biografías y ensayos; me refiero al afán de producir la imagen de un sujeto (“yo”) que surge a cada momento entre fuentes primarias, ésas que sostienen estas propuestas entendidas como búsquedas hacia unos orígenes (otra vez la impronta genealogista).

Las fuentes en nuestro caso son epitafios, cartas, actas, notas y reseñas periodísticas, necrológicas, diarios y gacetas, telegramas, mapas, testamentos, diarios de viaje, libros de cuentas, fichas y “papeletas”, sobres vacíos, facturas, artículos críticos, invitaciones, notas de pago, recordatorios, tarjetas postales, participaciones, retratos y fotos, borradores de cartas, diccionarios, gramáticas, biografías, libros en general y obviamente los libros y escritos de Cuervo, etc. “Joyas” (una palabra repetida en esta biografía), el gran legado del filólogo, que incluye desde su enorme y actualizada biblioteca de cinco mil setecientos treinta y un libros (ECB: 62) hasta materiales insospechados, según se ve en mi enumeración.<sup>22</sup> Parece que Cuervo guardaba todo y vale la pena aclarar en beneficio de sus gestos y prácticas autofiguradores o de su perfil extraordinario (“...Cuervo se enseñó solo...” dice Vallejo en ECB: 65<sup>23</sup>), que él mismo donó dicho legado a las generaciones venideras, lo que confirma, como sucede con algunos letrados<sup>24</sup> e intelectuales

ocurren varias preguntas que se le habrían ocurrido también a don Rufino” (ECB: *ibid.*).

<sup>22</sup> Cito una cifra: “... la cuarta parte de las dos mil seiscientas en total que, enviadas y recibidas, son las que han quedado y que conocemos de su correspondencia con más de doscientos corresponsales” (ECB: 125).

<sup>23</sup> “De buena parte de los idiomas europeos tenía conocimiento Cuervo, así como del árabe, el hebreo y el arameo, que son lenguas semíticas. En prueba la infinidad de gramáticas y diccionarios de muchos idiomas en varios otros (en especial en alemán, latín y francés) que se encuentran en su biblioteca, por ejemplo, gramáticas alemanas de treinta y dos idiomas”. (ECB: 126).

<sup>24</sup> Pienso en Simón Rodríguez, por ejemplo.

modernos de gran calibre, la autoconciencia del alcance de su labor o de lo producido y de la necesidad de preservarlo, así como de su carácter de hombre— signo histórico, un productor cultural en paridad absoluta con autoridades europeas en su materia.<sup>25</sup>

Tesoros y más tesoros. ¡Y yo pensando que de Cuervo ya no quedaba nada, aparte de la huella que había dejado en mí!... La clave estaba en Bogotá, en sus libros y papeles conservados en la Biblioteca Nacional y en el Instituto Caro y Cuervo, según descubrí en uno de mis regresos de México a Colombia. *La Biblioteca empezaba cuando Cuervo nació; el Instituto cuando nació yo.* (ECB: 26).

Incluyo la cita, cuyo destacado me pertenece, porque dice mucho y permite al menos dejar sentadas ciertas complejidades que las diversas operaciones de Vallejo propician en beneficio de las facetas y la densidad de este texto. Se sabe, los biógrafos y los biografiados se entremezclan, suelen volverse especulares (mi desarrollo “juega” en algunos momentos con dicho enlace), aunque ello sea retórico pues siempre se trata de una relación asimétrica dada por los procesos de selección y organización de los materiales, los silencios, los excesos, etc. que el biógrafo asume respecto del biografiado y, obviamente, implican cierta posesión, tan *ilusoria* como la pretensión de narrar una vida. Además de dicha especularidad, esta cita revela un

Vale la pena copiar parte de la quinta cláusula del testamento de Cuervo: “Lego a la República de Colombia los impresos, libros y manuscritos que existen en mi domicilio de París, a condición de que sean colocados y conservados en la Biblioteca Nacional de Bogotá para uso público...” (ECB: 23).

<sup>25</sup> “Durante los veintinueve años que vivió en París Cuervo mantuvo correspondencia con numerosos lingüistas europeos, en especial con los hispanistas franceses, Alfred Morel—Fatio y Raymond Foulché—Delbosc, con el romanista y políglota alemán Hugo Schuchardt y con el sanscritista y políglota italiano Emilio Teza...” (ECB: 124).

encadenamiento donde la idea de sucesión prevalece en la línea subrayada, una línea que concatena y traza una fuerte filiación, emparejando envergaduras: surge así una familia donde parece haber solo dos figuras, una tutelar y otra heredera (Bello, leído y anotado por Cuervo, su heredero, sería la figura implícita en la línea ascendente<sup>26</sup>). Y agrego, en beneficio de la asimetría a la hora de escribir biografías, que pese a que Cuervo es el pretexto, ocupa —directa o indirectamente— todo el texto y resulta objeto de canonización de un Vallejo en muchos sentidos paródico, se exalta a cada momento el lugar desde donde éste enuncia como lugar de enorme poder: “Aquí el único que canoniza es el de la voz y hasta ahora no llevo ninguno.” (ECB: 20). Ese yo (“el de la voz”) es un dispositivo recurrente en las narrativas de Vallejo, una zona de anclaje fortalecida a cada paso, cuya autoridad se funda tanto en las competencias lectora / lingüística / interpretativa como en el control, ya de los materiales en diverso registro desplegados para generar un *efecto— archivo*, ya de la escritura en proceso o productividad que abre sus compuertas en la marcha, según anticipé. De ahí que por ejemplo, los “no sé” que Vallejo esparce, paradójicamente subrayen esa autoridad,

<sup>26</sup> “Yo a Cuervo y a su Bello los quiero. Son santos.” (ECB: 67).

Más allá de sus *Notas* escritas a la *Gramática* de Bello, en la Introducción de su *Diccionario...*, cuando se refiere a las pocas fuentes con que ha contado, Cuervo describe a Bello así: “Sagaz...entre todos los gramáticos para deslindar los oficios de las palabras y señalar las más sutiles modificaciones sintácticas, ilustró con maestría admirable y guiado por un criterio altamente científico el uso de muchas partículas, y asentó sólidas bases para el estudio de las construcciones verbales.(Cfr. *Diccionario...*: III. Subrayado mío).

Cuervo destaca la contemporaneidad de Bello en la impronta científica de sus investigaciones sobre los usos, así como después Vallejo destacará la contemporaneidad de la tarea de Cuervo también en su apreciación del uso como punto de partida y, a través de su estudio, de hacer visible una concepción del lenguaje como cambiante y ambiguo. Sentadas las enormes diferencias, podríamos agregar que Vallejo, como los otros, sienta esa diferencia mencionada en el modo *sui generis* de insertarse en el dominio de los estudios filológicos y lingüísticos contemporáneos con *Logoi*, un volumen riguroso e insólito.

y si abonan las retóricas de verosimilitud y honestidad intelectual respecto del artefacto que está produciendo (la vida escrita de un grande hombre), también refuerzan el arco de complicidad con los lectores, destinatarios determinados y sin duda poderosos. En *El cuervo blanco*, “uno” y el “fantasma” están “encadenados” y se fija desde las primeras páginas,<sup>27</sup> pero las cadenas, a su vez, se lanzan al lector desde procedimientos que lo involucran naturalmente como participante imprescindible de este juego entre “yo” y “tú”. Como se sabe, esta relación es fundacional, da existencia al lenguaje en uso (Benveniste se ha encargado de explicarlo), pero además es la puerta de acceso a la pretensión de exaltar el “yo” (y es el caso de Vallejo, preocupado por la base lingüística de la subjetividad), un “yo” que, por necesitar de situaciones comunicacionales para emerger, no puede ser pensado sin un “tú”, supuesto (v.g. el lector) o específico (v.g. Cuervo<sup>28</sup>). La relación yo– tú tiñe aquí planos que superan los límites del enunciado.

En diálogo, deseo recuperar las frases *escritura ininterrumpida* y *efecto archivo* atrayendo mi enumeración desordenada e incompleta de las fuentes. Respecto de la disposición, es preciso señalar que pese a que esta biografía sobre Rufino J. Cuervo no presenta divisiones internas a lo largo de su extenso desarrollo, sí se sostiene en innumerables saltos de registro (otra marca de la escritura de Vallejo), en especial por la inclusión de citas respetuosas de las fuentes seleccionadas, una obligación que Vallejo se impone expresándolo, como casi todo

<sup>27</sup> “Para agarrar a un fantasma se procede así: primero hay que determinar por dónde anduvo y cuándo. Luego pasa uno a considerar lo que escribió y lo que leyó. Y finalmente empieza uno a oír el arrastre de las cadenas, signo éste de que va bien: o uno se está acercando al fantasma o el fantasma es el que se está acercando a uno”. (ECB: 134).

<sup>28</sup> “Seguí raspando. Entonces fuiste apareciendo tú: Rufino... José... Cuervo...” (ECB: 11).

aquí.<sup>29</sup> Dichas fuentes restauran formas, estilos y registros que en sí mismos y por integrarse en un nuevo texto ubican, en primer plano, el trabajo de selección y análisis llevado adelante a partir de una lectura así expuesta (y el nuevo tejido es lectura–escritura), pero a trasluz permiten acceder al carácter desrealizador que todo acto de escritura arrastra al modificar la naturaleza de cualquier texto o discurso –aun de los transcriptos o copiados– por su sola introducción en un nuevo espacio material (otra vez Blanchot resuena). La maestría se da en que aun exacerbada, la carga de materiales ajenos no asfixia la biografía de Vallejo como producto; es decir, las voces (propia y de otros) se escuchan en intercambios que moldean un texto donde los “ecos de una memoria” se levantan a la par que las “simientes de una renovación”.<sup>30</sup>

Pero precisamente estos saltos, a su vez, contribuyen a que el relato se asemeje más al “desorden espontáneo del habla” (*Logoi*: 14) que a una *historia* de vida entendida (y escrita) como sucesión cronológica, ésa que, como dice P. Bourdieu en “La ilusión biográfica”, es asimismo lógica, *cursum* apegado a una ficción de tiempo lineal y progresivo hacia un *telos* en tanto realización y completamiento. De ahí mi referencia al *efecto archivo*, por ser éste un principio y un espacio material de reunión donde lo disímil se almacena, esas “joyas” *acumuladas* en un texto notablemente *acumulativo* y ofrecidas por la “voz” que sutura y teje funcionando, según indiqué, como vector comunicacional: hacia adentro, es decir, respecto de las fuentes y es claro, antes respecto de un Cuervo emplazado como interlocutor, y hacia afuera, respecto del lector.

Interesa mostrar algunos tramos de las “conversaciones” de Vallejo en aras de cimentar los argumentos previos y mis usos “dice” o derivados. Cuando conversa con ese lector

<sup>29</sup> Véase cita vertida en nota 22.

<sup>30</sup> Las expresiones son de Carlos Fuentes: 103.

imprescindible, entre otras cosas le explica, lo convoca, le hace recordar o lo estimula anticipándose a aquello que pudiera pensar; cuando se trata de las fuentes, las cuestiona, comenta, se ríe de ellas, se enoja. En relación con el primero es muy frecuente, por ejemplo, la modalidad apelativa reforzando esa pretensión conversacional que, me parece, es una de las mayores cristalizaciones de la escritura vallejana, en especial por la posibilidad de sostenerse a lo largo de semejante extensión<sup>31</sup> (“Y oigan esto, del mismo (Roberto María del Pozo), en carta del 24 de julio de 1887, de cuando andaba por París...” ECB: 81<sup>32</sup>). Y respecto de las fuentes, el comentario airado y satírico o la crítica risible son buenos ejemplos: de nuevo apelo al reciente interlocutor epistolar de Cuervo, a quien vale la pena explicar un poco más:

Y oigan al Ilustrísimo Roberto María del Pozo, Obispo defenestrado de Guayaquil, que anduvo unos meses por París asolando a don Rufino y haciendo de las suyas. Le escribe desde Nueva York el 27 de mayo de 1889, acabando de dejar la ciudad del pecado y habiendo tocado puerto: “Ayer llegué a ésta con toda felicidad, dando muchas gracias al Arcángel S. Rafael, que nos ha librado de alguna colisión que yo tanto temía [...]”. ¿Qué el Arcángel S. Rafael nos ha librado de alguna

<sup>31</sup> *El don de la vida* es un punto álgido respecto del modo conversacional sostenido a partir del uso de guión de diálogo (inusual en Vallejo). Este modo diverso introduce voces o vectores de fuerza enlazados y en pugna, un montaje que no permanece en el nivel comunicacional de superficie, sino que se desplaza al mismo interior de la *primera persona*, ese dispositivo que si signa la escritura de Vallejo en general como zona de seguridad aquí se ve desmontada a cada paso por el contradecir. La pugna, visible en la deshomogenización de las páginas y los saltos de registro, marca este texto donde el deseo de poder por la imposición del decir / contradecir alternados, resurge en su fluidez y pregnancia. (Cfr. M. Marinone, “El culto de la violencia empieza por el lenguaje” *cit.*).

<sup>32</sup> Subrayado mío.

“colisión”?; ¡Y yo que creía que colisión era neologismo! No hay nada nuevo bajo el sol. ¿Y qué es eso de conocer París y también Nueva York? Le quedó faltando la preposición *a*, pues la exigen en acusativo ciudades y países. Debe ser: “conocer a París y también a Nueva York”, como está muy claramente explicado en las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*. ¿O es que no las leyó este marica? ¡Qué habrá pensado don Rufino! (ECB: 79–80).

Vallejo desestructura sin perder de vista el legado, aliviana su peso y su dimensión para aproximarnos; así nos vuelve partícipes de la labor del filólogo— gramático (la de Cuervo, la suya en *Logoi*), cuya “lupa”, como dice, toma de continuo en *El cuervo blanco*. Otros ejemplos: al citar una carta de Cuervo a Pott,<sup>33</sup> su despedida “Que estés bien” le hace decir de inmediato: “¿Tuteando a Pott? ¡Qué remedio! Como le escribía en latín y el latín no tiene usted... No era falta de respeto, pues Cuervo era modesto y delicado.” (ECB: 29). O en relación con cierta frase de un artículo necrológico a raíz de su muerte: “Qué entendía Tannenbergr por ‘vida cristiana integral’ no lo sé. En español ‘integral’ solo lo he oído unido al pan. ¿Tendría que ver con el pan integral del alma? En fin”. (ECB: 124) O respecto de la monografía sobre la “a” que Cuervo escribe para el *Diccionario*...

El que escribe semejante monografía, que da ella sola para un tratado, sobre la primera letra y palabra de este idioma, es capaz de llegar hasta el verbo ‘zozobrar’ sin irse a pique. ¡Qué hermosa palabra! Viene del latín, de sub ‘abajo’ y supra ‘arriba’ ¿Un verbo que viene de dos preposiciones? Exacto. Un milagro etimológico de los que de vez en cuando hace Dios” (ECB: 151).

<sup>33</sup> *El cuervo blanco* es una frase “apropiada” por Vallejo precisamente de Pott quien así definió a Cuervo.

Como se ve, el "fantasma" y el "yo" están siempre encadenados, no sólo por ser biógrafo-biografiado, sino por una tarea que Vallejo, además de relatar, practica como buen discípulo-heredero (los ejemplos surgen a cada momento), convirtiéndola en fascinante al lector-escucha. Una tarea presentizada por el recurso a la escenificación,<sup>34</sup> que nos induce a ingresar / permanecer amarrados en cada instancia *expansiva* a partir de las fuentes seleccionadas por la "voz" que hace *como si* nos leyera. Sin dudas es una "voz" que se deja oír.

Desde este aspecto es posible regresar al *efecto archivo* y retomar la índole de esta *escritura ininterrumpida*: es relajada, asimismo, pues se sostiene en la impronta *expansiva* que acabo de describir en favor de un relato ramificado por derivas que se figuran azarosas; en realidad, la espontaneidad es puro artificio pues se trata de un ejercicio controlado donde zonas de apoyo se amplían para transformarse en nuevos anclajes. Y es lo que sucede con el archivo cuando se consulta: se revitaliza, dirige *azarosamente* a distintas fuentes propiciando el cotejo, la complementación, el control de nuevos materiales. Por ello, por ejemplo, alguno dado por muerto reaparece vivo, escribiendo otra carta y enviando saludos; o lo que se cree inicialmente una repetición de lo mismo es solo principio de anclaje (por reiteración de un dato conocido) hacia una nueva vuelta expansiva. Son movimientos que redundan en una *dilatación* en los sentidos combinados de *extender y demorar*. Entonces la *forma* de esta biografía significa *per se* una investigación, una acción sobre el archivo que parece estar dándose, donde modalidades posibles de escritura en circulación —pública o privada—inherentes a nuestros *principios* modernos se vuelven visibles en su pura materialidad para montar la trama (junto a lo propio, según señalé). De este modo se supera su condición de

<sup>34</sup> "En este instante estoy viendo el original en fotocopia. ¡Qué letra más endemoniada! Parece escritura cuneiforme. ¡Y en latín!" (ECB: 31).

instrumentos de prueba, una palabra que, no obstante, Vallejo suele usar, y reitero: se atenta contra la concepción (y la posibilidad) de una *historia* de vida como *cursus* o narrativa lineal producida *a posteriori*.

### El muerto, los muertos, la muerte

*El cuervo blanco* es un extenso universo que bastándose a sí mismo, a la vez permite recuperar textos anteriores de Vallejo, ya sea por resonancia (me he detenido en *Logoi* porque es eficaz respecto de los problemas que considero, pero otros ensayos se vislumbran, resurgen en frases y juicios), ya sea por menciones específicas desde su vocación a la *auto-intertextualidad* (no faltan las alusiones a las novelas propias, por ejemplo). *Almas en pena chapolas negras* es una recurrencia inevitable por el contacto de Cuervo con J. A. Silva,<sup>35</sup> y en cuanto al registro que nos involucra en ambos casos, no escasean las alusiones a posturas propias respecto del "espacio biográfico",<sup>36</sup> un dominio en cuyas marcas Vallejo se detiene constantemente. Agrego que la *auto-referencialidad* es otra apuesta fuerte, siempre por la voluntad de poner en crisis la representación (las denostaciones de la formalización realista y sus procedimientos, en especial el uso de la tercera persona omnisciente, son constantes en sus narrativas). En aten-

<sup>35</sup> La relectura de esta biografía desde *El cuervo blanco*, así como la relación Cuervo-Silva ameritan un trabajo que excede los límites del presente.

<sup>36</sup> Esta denominación, empleada por Ph. Lejeune, ha sido tomada por distintos críticos de manera literal o en sesgo, dada su operatividad. La recuperero para Vallejo como reservorio donde circulan sus relatos que, a la par, se saturan de inflexiones y son efectuaciones en esa efectuación mayor. Por su amplitud, la denominación se carga de ambigüedad y ésta instaura cierto perfil borroso o enigmático que, como es posible inferir de mi desarrollo general, resuena en los textos de Vallejo una y otra vez haciendo presente la complejidad que arrastra cualquier acto de categorización demasiado estricta para cada caso, esto es, desmoronando pretensiones generalizadoras.

ción a estas inclinaciones, la muerte nos recibe en *El cuervo blanco*, y no es una elección infrecuente. Vallejo la “prefigura” de modo obsesivo y en la palabra entrecomillada resuena Montaigne, otro de sus maestros (en *El don de la vida*, no solo transcribe su libreta de muertos, sino que, además de nombrarla, la instala como interlocutora<sup>37</sup>). Pero la elección tampoco es ingenua respecto de la concepción general de esta biografía, que demuele la idea de origen (de la vida) o causa primera, así como la organización cronológica y secuencial hacia una ficción de completamiento e inteligibilidad.<sup>38</sup> En *El cuervo blanco* se alude a la muerte desde su lugar de asentamiento: el primer sitio visitado en esta biografía—búsqueda genealógica de Rufino José está en Francia, es el cementerio (“la ciudad de los muertos” dice Vallejo) donde el filólogo reposa por decisión propia, y así se empieza por el final—de la vida. El biógrafo deambula por sus “calles” hasta que, entre los árboles, ve un pájaro negro que lo conduce a la tumba, a la lápida, al epitafio. Éste es el resto que mi enumeración desordenada de las fuentes<sup>39</sup> ubica en primer lugar porque se cita con detenimiento y de modo entrecortado, con puntos suspensivos entre palabras y frases que afirman el tono expectante de la búsqueda, el valor del hallazgo y la ubicación de Cuervo como interlocutor privilegiado: “Con la punta del paraguas me di a rasparlo (se refiere al musgo que cubría la tumba) ... fuiste apareciendo tú: ‘Rufino... José... Cuervo... nacido en Bogotá... el 19 de septiembre de 1844... muerto en París... el 17 de julio de 1911’ (ECB: 11). Pero el tono dura poco pues se promueve el efecto risible al describir, ante la “pobre tumba” del biografiado, a “un pobre hombre arrodillado” (el biógrafo): “¿Rezando? ¡Qué va, yo nunca rezo! Estaba anotando” (ECB: *Ibid.*).

Dicha referencia cierra *El cuervo blanco* desde un párrafo similar aunque abreviado, incluso por la repetición de la imagen

<sup>37</sup> Véase la nota 32 de este ensayo.

<sup>38</sup> Sigo a Bourdieu: 75 y sgts.

<sup>39</sup> Apartado anterior, tercer párrafo de mi desarrollo.

del raspado con la punta del paraguas, que en inicios metaforiza el comienzo de una búsqueda de visos arqueológicos<sup>40</sup> (y pienso en Cuervo, sus indagaciones semasio—etimológicas a partir de usos, ese levantar capas de tiempo desde fuentes que trazan genealogías idiomáticas en páginas abarrotadas de citas, referencias numéricas, abreviaturas, todos signos de su tarea ciclópea que descreditan cualquier duda). La imagen se retoma y reincide en la misma acción, una búsqueda que persiste pese a que la oscuridad del entorno obligue a su clausura, diría, una imposición ajena al deseo del biógrafo. Entonces, al final está la pérdida: las palabras instauran el tono nostálgico y entremezclan desprendimientos (del *yo*—del *fantasma*—de los *cuervos*). La distancia entre el biógrafo y el biografiado sobreviene por el uso del pronombre “él” destinado a Cuervo (ya no es el interlocutor privilegiado, sino a quien se llora porque no está), un “él” que es, además, la última palabra del libro:

Me arrodillé para leer mejor. El sol se puso y empezó a oscurecer. Los árboles sin hojas del invierno se fueron borrando con las sombras. Sentí entonces que ascendía rumbo al cielo de ceniza, como un cuerpo astral que deja la materia, como un fantasma que se va. Pero no, no era yo el que ascendía, eran los cuervos que se iban. Yo seguía arrodillado abajo ante la tumba, cargando con Colombia y llorando por *él*. (ECB: 379. Subrayado mío).

El inicio y el final de esta biografía se acoplan y proponen cierta dinámica circular que, sin embargo, proyecta. Si los comienzos son importantes para Vallejo, pues sabe que tienden un arco a lo que vendrá (de ahí el título del primer apartado de este ensayo), su recuperación y un corte impuesto (las fronteras del objeto libro) cierran el arco. No obstante, esta biografía que en su final regresa al principio de donde se partió en un gesto

<sup>40</sup> *Arébé*, de donde deriva arqueológico, remite también a *archivo*.

que parece apelar al fracaso de la empresa escrituraria, redundando en aperturas, pues a lo largo de su desarrollo Vallejo tiende hilos que, como el fracaso, instalan la *suspensión* (lo que siempre espera cumplimiento). Por un lado, la índole dilatada de la escritura parece requerir del corte material como mecanismo limitante; es decir, *El cuervo blanco*, por el modo como se organiza y por ese efecto-archivo que propone, toleraría un seguir vertiendo más. Por otro, los vacíos que, por ejemplo, los “no sé” abren, la data incompleta expresada a través de interrogantes sin responder, las elucubraciones sobre frases y palabras de las fuentes citadas, otros fracasos “confesados” por el biógrafo...,<sup>41</sup> si rasgan las compuertas de la productividad en marcha, dejan sentada, en su transcurrir, la imposibilidad de completar la biografía. (*Mutatis mutandis*, la voluntad y el deseo de Cuervo vuelven a resonar tensionados por la imposibilidad, también confesa, de completar la tarea, primero por su dimensión, después porque otras oscuridades se le imponen – la pérdida de la salud, la muerte). Desde Vallejo pienso en la escritura como continuidad infinita, o en el formato libro (él mismo suele definir sus narrativas como “libros” durante cada efectuación), apropiado para contener extensiones arborescentes y acumulativas como ésta, es decir, una compulsión totalizante o motor de sus búsquedas donde procura incluir lo más posible. Y me parece que la expresión de la *falta* no solo implica ciertos datos de esta biografía o al fantasma que ha sido el pre-texto; reenvía, además, a *la preocupación por el lenguaje*

<sup>41</sup> “Mi gran fracaso en esta investigación de la vida de don Rufino es lo poco que he logrado saber de su criada. Aparte del nombre, de que había nacido en Bondues y de que era honrada y consagrada a él y a su hermano, según dicen los dos testamentos, muy poca cosa. ¿Sería mayor que don Rufino? ¿Y que Ángel? ¿Entraría a trabajar con los dos hermanos por las fechas que se instalaron en París, en el apartamento de la Rue Meissonier? (ECB:367–368).

*en uso* y a lo inherente a la escritura: la imposibilidad de apresar<sup>42</sup> o producir una significación pretendida.

La última cita, la mención de Colombia y mi alusión al lenguaje son operadoras para retomar algunas cuestiones: esta biografía, que empieza y termina con la inscripción del signo que *oficializa* al muerto como tal, es un universo, según anticipé, porque a través de Cuervo regresan muchos muertos que conforman un campo intelectual expandido como este texto. Es un campo que si compromete nudos muy cercanos, hace estallar cualquier idea restrictiva o acotada (a un grupo, una ciudad, un país, una región). El hermano Ángel es el primer hito (es conocida la importancia que los hermanos arrastran en las narrativas de Vallejo<sup>43</sup>); es su compañero de ruta en la vida y de ubicación en el cementerio, a quien se le ocurrió abrir una fábrica de cerveza que los volvió ricos y con quien Rufino José escribió la biografía del propio padre, quien fue vicepresidente de Colombia. Después surgen otros afectos (la criada, colegas vistos una vez o ninguna en la vida, pese a la abundancia epistolar); los editores (figuras más y menos complejas); los deudores (Silva y muchos otros pues los Cuervo eran no solo ricos, sino generosos, parece, con individuos e instituciones); los amigos que dejaron de serlo, como Caro (la palabra enemigo resulta fuerte respecto de este Cuervo) ... En realidad se trata a cada paso, a partir de cada fuente, de ciertos afanes enlazados: reconstruir redes situacionales que implicaron el transcurso de una vida, así como enfatizar la inserción de una subjetividad en dichas redes, sin las cuales no

<sup>42</sup> Los usos apresar y agarrar, citados en este desarrollo en fragmentos de Vallejo respecto del lenguaje en uso y de los fantasmas respectivamente, dialogan con sus textos entendidos como búsquedas destinadas a un fracaso que él mismo suele confesar. La referencia final a Barba Jacob citada es reveladora (“es humo”. Cfr. *El mensajero*: 412).

<sup>43</sup> La exploración de esta constante excede los límites de este ensayo. Baste decir que *El desbarrancadero* y *Mi hermano el alcalde* son dos relatos ejemplares respecto de la misma.

sería tal, lo que remite, *de nuevo*, a la base lingüística y a la relación fundacional de la comunicación (yo/tú) propuesta, como se ve, en diversos planos.

La patria, el lejano país, aparece y reaparece en esta biografía, como aparece Colombia en la narrativa de un Vallejo que, según dice, también “carga” con ella (y la línea sucesoria biográfico— biografiado se inscribe en el peso que arrastra otro gran legado comprendido en el nombre). Vale la pena aclarar que una faceta de los Cuervo, desconocida para muchos, era su conexión con Colombia y sus procesos políticos desde la distancia, al igual que Vallejo. Pero obviadas las innumerables referencias a estas cuestiones, el *idioma amado* brilla como la “patria” que verdaderamente los une, una frase saturada de hondura. Es la “patria” que cuenta mucho más de mil años, uno de los dos poderosos centros de simbolización y homogeneización que Vallejo asedia en sus textos —la religión es el otro—, los cuales determinaron nuestra formación cultural.

La lengua encadenada a la nación moderna y la tensión patria— nación obligan a algún breve comentario que nos regresa a ejes de la modernidad y a los provocadores gestos de Vallejo. La concepción de la lengua como compañera del imperio, la obsesión de Nebrija por generar una *Gramática* (una ortopedia) que fuera, entre mucho, “casa donde morar” para “peregrinas” lenguas (las nativas por ejemplo), una gramática de la que, según Vallejo (45), “...nadie — ni (el mismo) Nebrija, ni Salvá ni Bello—, ha tenido un sentido más fino” que Cuervo, permite actualizar la noción de *principio* como orden construido. Bello, en la línea de Nebrija, es la primera figura tutelar respecto de la consolidación de una ortopedia (principio) para las nuevas naciones de América, impulsado, además, por una —moderna— conciencia histórica, hartamente expresada y puesta en práctica. Dicha construcción es asediada por Cuervo de modo ampliado, a partir no solo de sus *Notas a la Gramática de Bello*, sino de su profundización insólita, el “diccionario— gramática”. Así reafirma esas voluntades en aras de fortalecer mecanismos de coherencia y cohesión que demanda la nación en tanto “morfología”, esa “idea”, “imagen” y “aspiración

al mismo tiempo”<sup>44</sup>, diseñada en escritos de principios del XIX por necesidad y deseo de los letrados americanos; dicho artefacto resulta el escenario programático de la empresa de Cuervo (la lengua es la compañera de la nación y el atributo de la nacionalidad). Vale la pena leer un fragmento completo del biografiado:

Por aquí se ve que, tratándose de una *nación* culta y poseedora de una literatura, la lengua, con sus principios fonéticos y morfológicos, con su sintaxis y semasiología peculiares, es atributo propio de la *nacionalidad*, y superior por consiguiente al individuo, quien, por descuido u obedeciendo a principios falsos, puede caer en error; y con la autoridad de la lengua misma, *en cuanto se haya estudiado de raíz en todas las manifestaciones de su desenvolvimiento histórico*, no sólo es lícito sino forzoso desaprobando toda práctica que rompa con las leyes que rigen su estructura. (*Diccionario...*: XXXVIII. Subrayados míos).

Sin embargo Vallejo, asiduo lector— escucha (su padre le leía) de las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* y admirador del *Diccionario...*, sacude la entramada vinculación lengua— nación (un eje de la modernidad dije) y se *encamina a (se posa en)* los orígenes. Respeta su pulsión genealógica y se apropia de un concepto entrañable, anterior incluso a la formación de las nuevas naciones latinoamericanas; me refiero al concepto de *patria* contenido completamente en un *idioma* que está por encima de trazas geográficas y políticas (que estallan nuevamente). Es así que la lengua como base de la cultura y el lenguaje de la literatura como fuente — objeto brillan en su dimensión.

<sup>44</sup> Tomo expresiones de Baechler: 15.

## De finales que proyectan

El final de *El don de la vida* parece clausurar la escritura del proteico Vallejo, quien no obstante, en 2011, insiste en desubicar y nos acerca a sus formas de los '90. En *El cuervo blanco* son claros tanto el deseo de abrir un archivo (de apropiárselo) y resquebrajar sus capas como de desajustar maneras de escribir-leer biografías. Quizá, a la par, se trate del afán por examinar críticamente los gemidos de un mundo agonizante (en lucha), postulando, a través de la vida de un silencioso, complejo Cuervo, algo que probablemente lo habría perturbado, la utopía de Barthes, una sociedad donde lenguajes diferentes coexisten sin agresiones. En este sentido, la ocupación espacial de la escritura de Vallejo, visible en cada cita de este desarrollo, es un espectáculo desuniformizado en cuanto montaje, y revela la intención del énfasis, de la agitación —las antiguas aspiraciones sarmientinas; también la lectura como operación no solo expuesta, sino dándose línea a línea, es decir, lo inesperado respecto de cualquier biografía entendida, según he repetido, como narrativa *a posteriori*. Por ello, en *El cuervo blanco* lo seguro es el triunfo de la discontinuidad, y entonces, la posibilidad inacabada de lecturas, de delinear sistemas de referencia, de expandir la mirada hacia lo múltiple (órdenes, planos, series); por su desarrollo entrópico y su apelación a la negatividad esta biografía no representa y, simultáneamente, no se reafirma como registro discursivo entendido de modo convencional: en contrario, lo adopta para contradecirlo, para des-ordenarlo.

Me apresuro a ampliar: Vallejo conoce bien el mecanismo entrópico en el sentido de "fluir del desorden"<sup>45</sup> (lo que perturba el código, cualquiera sea, algo que quizás habría complicado a Cuervo); asimismo, como gran posibilidad de la narración o

<sup>45</sup> Eco considera la entropía respecto de la información y la comunicación. Para la entropía literaria y la narración en particular han sido útiles las ideas de S. Chejfec, de quien tomo esta expresión.

puesta en escena de un problema central desde Nietzsche, la relación enigmática entre "lenguajes" y "verdad", precisamente el problema que atraviesa cualquier biografía si se la entiende una *historia* de vida. De ahí ese regodeo en *mostrar* la propia productividad exacerbando la fragilidad representativa de la escritura: es la manera de acercar, pero también de descubrir la incertidumbre o la desconfianza, que si se expresan a veces respecto de los materiales de archivo o de los datos, empiezan antes respecto del *lenguaje en uso* (la preocupación y ocupación central del biografado). Es la manera, entonces, de suspender nociones como "verdad" o "mentira". Ciertas consideraciones de Paul de Man sobre la autobiografía podrían transferirse a esta biografía: desde mi punto de vista, es una ficción que desnuda el fracaso de la ilusión referencial, por ello aquí importa tanto lo que se escribe sobre Cuervo (que es mucho) como la manera de escribirlo, que es sustancial; y la cristalización radicaría en lograr una configuración cuya densidad contribuye a restaurar retóricamente a un sujeto como postulación. También señala de Man: "No podemos separar radicalmente vida y obra, pero tampoco podemos explicar una por medio de la otra, sino que tenemos que transitar por ese vaivén o borde paradójico" (114) (lo que desposee y desfigura a la par que restaura). Me parece que Vallejo cumple con comodidad esta problemática indicación.

"El genealogista tiene la necesidad de la historia para conjurar la quimera del origen", sentencia Foucault (23). Pero en este caso la escritura, por ser la *eu-topía* (el mejor lugar), en su materialidad, en su despliegue y repliegue disuelve certidumbres, entre ellas la idea de progreso (de realización) en el sentido de "saber" o de "tiempo" sujetos a principio y fin. Entonces el *kairos* se apropia del *chronos* (ficción reguladora de tiempo y bandera del *historicismo*) y surge otra vez el des-orden (como inversión del orden): esta biografía propone una integración temporal donde el presente de la escritura *puesta en escena* se carga de pasa-

do y de futuro.<sup>46</sup> Por esto, si Vallejo ha aspirado a inscribirse en la tradición de los grandes gramáticos— filólogos— lingüistas, también se inserta en la familia de los mejores narradores, quienes bregaron por la originalidad de la organización, la imprevisibilidad —respecto de un sistema de probabilidades— y la ambigüedad como determinantes del aumento de información (y pienso en la carga de información asociada al *desorden* según Eco, un orden distinto que se alza ante lo habitual o previsible; o en la inconclusión que propicia el ansia interpretativa y es semillero de más, continua producción de significación). Por darse el *kairos* como integración, en este caso la noción de *temporalidad* se impone a la de *historicidad* (lo inherente al registro biográfico), y entonces, la semántica se apodera de la sin— taxis (con orden). Por dichas razones, *El cuervo blanco* es una *biografía* respetuosa de lo que la etimología de la palabra manda en sus raíces griegas y sus componentes léxicos,<sup>47</sup> es decir, la acción de escribir una vida, y agrego, la escritura de una búsqueda (lo he repetido) que se afirma como tal. Desde ello es claro el quebranto de la *episteme* fundada en lo que H. Arendt denomina “el hilo de la continuidad histórica” que, de modo innegable, asigna una autoridad a la Historia,<sup>48</sup> esa maestra vuelta una necesidad para los modernos.

<sup>46</sup> Carlos Fuentes, apoyado en V. Woolf, habló de la tradición como lo que compele a escribir no sólo con la propia generación en los huesos, sino con un sentimiento de que la totalidad de la literatura desde Homero posee una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Es el gesto de Vallejo.

<sup>47</sup> De *Bios* (vida) — *graphein* (escribir)— *ia* (acción, cualidad).

<sup>48</sup> Citado por Kermode: 61. Esta sustitución ficticia de la autoridad y la tradición por la Historia es un centro de la revolución intelectual de Occidente por la cual y entre otros muchos atributos, se produce el surgimiento de una determinada forma moderna de conciencia histórica (el historicismo). Como ha sido señalado desde diversas perspectivas teóricas, con la creciente secularización del s. XVIII se afianza un cambio de visión: la Ilustración asume un papel decisivo en la redefinición de un concepto de lo histórico en el cual el hombre es el gran protagonista, un hombre como individuo (en libertad y con voluntad) que empieza a encontrar coherencia en la imagen mental (histórica) de sí mismo y de otros individuos (no en vano Plutarco y sus *Vidas paralelas*, las de hombres

En realidad, la elección de Cuervo como biografiado y el registro asumido para moldearlo pueden llevar a primeras interpretaciones equívocas o apresuradas: su *excentricidad* (una palabra que atrae a Vallejo) no radicó en la contravención (son los casos de Barba Jacob o de Silva). Cuervo y antes Bello fueron dos maestros de la *episteme* mencionada, dos “grandes hombres”, dos “hombres representativos” (recordemos la valoración de la biografía de un hombre representativo y de una moral, actualizar la posibilidad de la coherencia y orientación desde la visión de una individualidad *hecha* en el transcurso de una vida). Me parece, entonces, que la mayor provocación de Vallejo es el quebranto de presupuestos y convenciones nodales de dicha *episteme* desde el “contenido de la forma” producida, donde radica el mayor peso de su gesto: atreverse a un “juego de lenguaje” que ficcionaliza, a contrapelo, a una figura magistral, consagrada a la consolidación de esos presupuestos y convenciones aquí demolidos.

“Tengo el gusto del secreto”. Es una frase de Derrida (2009: 81) que me ha reclamado desde la primera lectura; sin dudas arrastra, para mí, cierto poder de encantamiento. Al leer su explicación, que se refiere a la autobiografía, no he podido distanciarla de los “juegos” de Vallejo (nuevamente me apropio de reflexiones sobre la autobiografía y las traslado a la biografía pues según expliqué, Vallejo nos sumerge en “espacios biográficos” saturados de inflexiones que comprometen autobiografía, biografía, memorias, discurso confesional... entrelazados, es decir, que desmoronan categorías ceñidas). En un fragmento de su extensa y abarcadora elucidación, Derrida habla de un sentido relativamente imaginable ante una primera lectura de la frase, poseer la llave de un secreto *más o menos* negociable, consciente o inconsciente, y ello conduciría antes, a la curiosidad de cualquier biógrafo respecto de un biografiado, pero en lo profundo, al

que *hicieron* la historia, son revisitados por los pensadores de la Revolución francesa).

deseo *más o menos* manifiesto, diría, a su afán por controlarlo. Sin embargo, enseguida se desplaza de este sentido:

...No es el secreto que trato de pensar [...] ¿Cuál es el lugar de ese secreto, incondicionado y absoluto, en un espacio donde no hay secreto o los secretos son negociables? Obvio: la figura más seductora para este otro secreto sería la muerte, aquello que está en relación con la muerte, aquello que la muerte porta consigo y que por ende es la vida misma. (79-80).

Desde esta cita, escribir entre la vida y la muerte resulta un gran reto que Vallejo parece asumir una y otra vez; también, su mayor provocación.

#### Bibliografía

- Baechler, Jean (1997). "La universalidad de la nación". M. Gauchet, P. Manent y P. Rosanvallon (dir.). *Nación y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión. 9-28.
- Benjamin, Walter (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- Blanchot, Maurice (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila.
- (1949). *La part du fe*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, Pierre (1999). "La ilusión biográfica". *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama. 74-83.
- Cuervo, José Rufino (1886). *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*. París: A. Roger y F. Chernoviz Libreros Editores.
- Chejfec, Sergio (1994). "Fluir del desorden". *Dominios*, N° 9: 142-144.
- Darnton, Roque (2003). *El coloquio de los lectores*. México: FCE.
- De Man, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos*— 29: 113-118.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- y Ferraris, M. (2009). *El gusto del secreto*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Foucault Michel (1997). *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. España: Pretextos.

- Fuentes, Carlos (1976). *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz.
- Kermode, Frank (1983). *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
- Marinone, Mónica (2009). "De Fernando Vallejo a Voltaire, por excesos, disputas y tolerancia". *ACTAS Congreso VI ORBIS TERTIUS (on line)*.
- (2011). "Fernando Vallejo y el archivo ilustrado". *Voz y escritura*, Nro. 19: 13-25.
- (2012). "Entre gramáticas, manuales, tratados y biografías... Fernando Vallejo". *Actas IV Congreso CELEHIS de Literatura (on line)*.
- (2012). "La biografía desde la gramática insólita" (Sobre *El cuervo blanco*, de Fernando Vallejo). [www.BazarAmericano.com](http://www.BazarAmericano.com) (el sitio de *Punto de Vista*).
- Vallejo, Fernando (1983). *Logoi. Una Gramática del lenguaje literario*. México: FCE.
- (2003) [1991]. *El mensajero*. Colombia: Alfaguara.
- (2012). *El cuervo blanco*. Buenos Aires: Alfaguara.

## *Lejos de Roma*<sup>1</sup>

*Susana Zanetti*  
Universidad Nacional de La Plata

“Roma ya no es posible para mis ojos, ni para mis manos, ni para mi olfato. Jamás volveré a recorrer sus vías populosas. Ni volveré a perder mis pasos por entre los bosques de castaños próximos al Circo. Ni tampoco veré el bullicioso trasiego de los pescadores en las orillas del Tíber. ... Poseer una memoria es también llegar a Tomos, me digo: Una memoria que se despedaza mientras intento su propio reconocimiento.” Así piensa Ovidio en el primero de los breves capítulos de *Lejos de Roma* del notable narrador colombiano Pablo Montoya (1963).

Como un largo monólogo la novela recrea, respaldada por la revisión que el mismo Ovidio hace en *Tristia* y en *Epistulae ex Ponto* de su vida y de su escritura –también retoma *Metamorfosis* para una última versión–, durante los largos años de exilio. No volverá a Roma el célebre autor de *Amores* y *Ars amandi*, relegado por el emperador Augusto por causas poco claras, narradas según las presunciones muy diversas aducidas por el poeta – haber visto a la emperatriz desnuda en la ceremonia prohibida en el templo de Isis, sus poemas eróticos o su vínculo con Julia, la

<sup>1</sup> Conferencia presentada en el IV Congreso CELEHIS de Literatura (2011) y publicada en la *Revista del CELEHIS* – 23. La solicitud de este trabajo a Susana Zanetti respondió a nuestra voluntad de poner en diálogo su lectura sobre una novela de Pablo Montoya con la propia lectura del colombiano sobre otro de sus textos. (véase Apartado II). Durante la corrección de las pruebas de galera de este volumen, Susana Zanetti falleció, en la ciudad de Buenos Aires.

desterrada hija de Augusto. De nada servirán sus quejas y reclamos, el envío de sus tablillas con nuevos textos, permanecerá en Tomos desde el año 8 d.C. hasta su muerte en el 17, cuando quizás se hayan cumplido los terribles vaticinios de su hermano Lucio, muerto en plena juventud, en una de las alucinaciones de Ovidio, fabuladas en *Lejos de Roma*: “Nadie te cerrará los ojos cuando mueras... Eres un hombre despojado de los dioses, un hombre, además, incapaz de inventarlos.” (77).<sup>2</sup>

Ovidio ya había ingresado con una referencia al final del Proemio Programático, primer poema del *Ars Amatoria* en la primera novela de Montoya, *La sed del ojo* (2004), casi novela ensayo, una ficción que intenta sin cesar develar los lazos de la fotografía con el arte, el arte del desnudo femenino, el erotismo y la pornografía.<sup>3</sup> Ahora, en *Lejos de Roma*, su segunda novela, Montoya explica en un reportaje su “intento de hacer novela histórica pero desde perspectivas que son escasas en la literatura colombiana”, es decir, no enfocada desde un realismo crítico o el testimonio de episodios concretos del pasado nacional. “La novela histórica que yo propongo –nos dice– es una novela poética, una novela que reside en el fragmento, que se afina en la poeticidad, en la brevedad.” Elige entonces fabular la autobiografía de un Ovidio envejecido y enfermo que, si bien no ha perdido sus deseos ni olvidado sus poemas eróticos, vive la otredad de la tierra ajena y de la lengua extraña, en el silencio y la soledad que irán embebiendo los recuerdos y los diálogos imaginarios con Lucio y con su amigo Higinio, bibliotecario de la Biblioteca Pala-

<sup>2</sup> Las citas vertidas en cuerpo corresponden a la edición incluida en la Bibliografía.

<sup>3</sup> *La sed del ojo* se instala en los inicios de la fotografía erótica en París en 1860, para narrar la confiscación por la policía de más de cuatro mil fotografías, consideradas pornográficas, del estudio de Auguste Belloc (1805– 1867), personaje de la novela junto con otros fotógrafos de la época y el inspector Madelaine. El desnudo femenino y los actos sexuales fragmentariamente fotografiados son el punto de partida para encarar el papel de la mirada en la discusión acerca del valor estético de la fotografía.

tina, en una Roma cada vez más lejana. Alucinaciones, sueños y pesadillas extrañas lo acercan cada vez más a nuestro tiempo, en tanto los autores clásicos que lleva al exilio –Calímaco, Homero o Virgilio– se suman al recuerdo de fragmentos de Catulo o de Séneca, que se solapan hacia el final de la novela con precisas alusiones a Bolaño, a *El extranjero* de Camus o a los poemas de *Exilio* de Saint– John Perse. Acude al anacronismo para entramar las significaciones del destierro de Ovidio con conceptos actuales sobre la condición humana en un mundo globalizado, violento, de guerras y migraciones.

Cuando aparece esta novela, Pablo Montoya cuenta ya con una significativa producción narrativa, sobre distintos temas y subgéneros, privilegiando siempre lazos estrechos con la poesía, evidente en sus compilaciones iniciales de cuentos, *Cuentos de Niquía* (1996), *La sinfónica y otros cuentos musicales* (1997), *Habitantes* (1999), *Razia* (2001) y *Réquiem por un fantasma* (2006); en las prosas poéticas de *Viajeros* (1999), *Cuadernos de París* (2006), *Trazos* (2007) y *Solo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto*, tanto como en sus crónicas-ensayo de *Música de pájaros* (2005). Todos ellos ingresan sesgadamente en la violenta actualidad colombiana, envuelta en el intrincado cruce de guerrilla, paramilitares, narcotraficantes y desplazados que se proyecta a esos rasgos de nuestro tiempo que acabo de apuntar: el asesinato, el exilio o la migración compartida que une a las víctimas en una nueva otredad humana. “Y me metí en la fila de los inmigrantes. ¿Quería entrar adónde? No lo sé, quizás a otros infiernos... Veníamos de Sarajevo. De Colombo. De Brazaville. De Barrancabermeja. Ahí estábamos confundidos en la fila. Diferenciados en la nostalgia y el sueño. Pero hechos un solo hombre. Un hombre despedazado y sin tierra.” (26), dice uno de los breves textos de *Cuaderno de París*, nítidamente autobiográfico, en el cual el narrador se desplaza por el recuerdo de familiares y amigos muertos o expulsados de su tierra campesina. Desplazamientos que se conjugan con encuentros imaginarios con personajes que han vivido exilios similares, ya encerrados en su propio destino, sea Vallejo – “Pero él está tan ensimismado en la visión del agujero que hay

más allá de la muerte, que soy invisible a sus ojos.”— Sea ese “pobre muchacho”, “Tan joven y tan presumido”... con el que intenta dialogar: “Yo quise preguntarle, como para cambiar de tema, sobre su Nocturno. Saber de boca suya alguna clave que esparciera luz sobre su escritura. Pero mejor callé porque él era solo potencia de ese poema. Y acaso yo sabía más detalles de su obra que él mismo.” (59). Insisto en la elección del campo semántico de “desplazamiento”, por el significado preciso al referirse al campesino, asesinado o despojado de su tierra por la conjunción de distintas fuerzas enfrentadas y cómplices con el narcotráfico, que lo arrojan al enajenamiento y la miseria en las ciudades, condenado a la anomia, que la Real Academia Española ha debido redefinir como “estado de aislamiento del individuo o de la desorganización de la sociedad debida a su ausencia, contradicción e incongruencia de las normas sociales”.

Pablo Montoya elige incorporar esta realidad desde perspectivas diferentes de las ya muy transitadas por la narrativa de los años cincuenta hasta el presente, centradas en el Bogotazo y la violencia política y social, ejemplificada por buena parte de la obra de García Márquez, tanto como por *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Alvarez Gardeazábal, *El día del odio* (1979) de Osorio Lizarazo, *Historia de un entusiasmo* (1999) de Laura Restrepo, *Angosta* (2003) y *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince, *El cadáver insepulto* (2005) de Arturo Alape, entre otras, si bien es útil recordar los filmes de Víctor Gaviria, como *La vendedora de flores* (1998), *La virgen de los sicarios* y *Rodrigo D. No futuro* (1989), ya vinculado con el tema del narcotráfico, como la novela de Vallejo, por él filmada, o *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco. En este corpus se destacan trabajos no literarios, como *Las viudas del conflicto armado en Colombia, memorias y relatos* (2006) de Patricia Tovar Rojas y *No nacimos pa semilla* (2002) de Alonso Zalazar.

Desde allí es difícil definir a Colombia: “La patria, pensé, es una hoja que desaparece en cauces fríos y distantes: Una música inaudible que apenas sostiene la infancia” (52), expresa en *Cuaderno de París*. Estas flexiones de su narrativa son índices de

cómo se vinculan esas experiencias con su lectura de Ovidio, que rápidamente advertimos en los sentimientos sobre la patria en *Lejos de Roma* en otro diálogo alucinado con Lucio e impregnadas por la intertextualidad con Kafka o Cioran, y especialmente con textos de Borges, aquí y en otros capítulos de la novela: “Para mí eso, la patria, no existe, Lucio. Ni siquiera está en la infancia... La patria para mí es una aldea desolada sobre la cual gira un viento sin nombre y sin rumbo.” (134).

Si es innegable el carácter dinámico de la variabilidad histórica de la cultura, lo es también su carácter heterogéneo, especialmente cuando focalizamos la caducidad o la pervivencia de sus componentes: frente a la obsolescencia de los productos de la técnica con la aparición de un nuevo invento, siguen en pie, entre otros, los del arte, sometidos a selecciones y revisiones que los devuelven revitalizados al presente, en cuanto ellos constituyen la memoria común de la humanidad, como formas simbólicas de diferente espesor y complejidad. “Los estados pasados de la cultura lanzan constantemente al futuro de ésta sus pedazos: textos, fragmentos, nombres y monumentos aislados. Cada uno de estos elementos tiene su volumen de ‘memoria’; cada uno de los contextos en que se inserta, actualiza cierto grado de su profundidad”. Muy condensados en las líneas anteriores y en esta última cita, retomo conceptos de Iuri Lotman (63) para considerar la resignificación de los textos de Ovidio sobre el destierro en Tomos como forma simbólica compleja capaz de conjugar una múltiple significancia de experiencias del presente encerradas tanto en la desterritorialización propia del exilio cuando se privilegian líneas que lo unen a la lengua propia y a la escritura, como a ideas de inclusión y exclusión cultural y social que se extreman en el concepto de otredad radical o bien de “no lugar” en contextos del presente.

Pablo Montoya relee hoy las *Tristia* y las *Pónticas*, las alude, las parafrasea y las cita, desde la realidad colombiana; habla por Ovidio dándole nueva voz y nuevos sentidos a su relegación. Está *Lejos de Roma* y en camino a su muerte, que cierra la novela con la ensoñación de su inicio en la infancia en Sulmona: “Quie-

ro tocar esa fuerza que inicia y conservarla por siempre en mi cansado pulso. Quiero decirle al niño que confíe en el tiempo; que crea en esa otra manera de nombrar a los dioses; que entienda que solo podemos ser felices en la brevedad: que no se inquiete por las tribulaciones de la carne, ni por el dolor, ni por las sucesivas muertes con que los futuros humanos nos tejen. Quiero decirle, así no lo convenza, que crea en mí que ya estoy finalizando." (177). "Como un susurro escucho que me llama desde la playa. Publio Ovidio Nasón, escucho desde más allá de las olas, desde la otra orilla del mundo. Y mi nombre se va diluyendo entre la luz. Y un pálido, un 'ay' de voz femenina, el sonido del agua, el de una flauta que viene de Tomos o de Sulmona, desaparece en el aire."

No es buena estrategia disolver el interés contando el final de la novela. Vayamos al comienzo de su destierro, luego de sortear las tormentas marinas y las largas jornadas a caballo para atravesar Tracia. Desembarca en el rigor del invierno de Tomos, a orillas del remoto Mar Negro, "morada de los muertos" y "puerto del espanto", amenazado por ataques de grupos aún más bárbaros, apenas abrigado por cueros de oveja y un fuego mortecino, en un vacío de hostilidad e incomunicación, de queja y desesperación, atenta a los genotextos mencionados. Cercado por la noche y el silencio, encerrado en el latín, la lengua imperial que pocos pueden entender. Añora los jardines iluminados, su casa en la vía Clodia y a Fabia, su mujer, para quien será "apenas un débil recuerdo", alusión que debilita el "Sobreviviré al menos en mi otra mitad" de la elegía segunda.

Los recuerdos se van empañando con el hastío que sentía en las fiestas, o con el desagrado por su poesía de circunstancia, el halago por el éxito de sus poemas a Corina cuando ha dejado de creer en el amor, pero sobre todo naufraga en pesadillas referidas insistentemente a la muerte, esencia de la condición humana. De pronto es abruptamente incorporado al éxodo de una multitud de cuerpos enfermos envueltos en sudarios que "van hacia la noche", huyendo de las legiones romanas. Empieza a comprender que la tortura y la prisión sostienen la paz imperial

—"Las islas del imperio se han llenado de exiliados". En el primer encuentro con la romanizada Emilia, que renueva su deseo, la conversación deriva a la pregunta "¿Qué es ser romano? Y a la respuesta demorada de Ovidio en consideraciones que mantienen el valor específico de su cultura y la apertura a todos los pueblos del imperio derramándola simbólicamente en el cuerpo de la joven, "ser romano es ser de todas partes", "ser romano... es sobre todo saber que el latín es la morada en que se piensa, se siente y se sueña." Pero en el capítulo siguiente comienza el derrumbe en manos de Augusto de la ya dudosa armonía de la "pax romana" que le señalaron las pesadillas y las alucinaciones, "Augusto controla hasta los sueños de sus súbditos", piensa, aunque no ignora que esa paz en la que escribió sus libros, "se adquirió después de miles de muertos, porque Roma es sobre todo eso. Huesos desparramados trazando las fronteras del Imperio" (124). Dirá por último "Quizás seamos de todas partes, o de ninguna." (105). Y más adelante, "He sabido que la patria es una tierra de nadie; y los hombres una sucesión de fantasmas que deambulan frente a precipicios sucesivos" (142), pero no acepta el ofrecimiento de Emilia de partir juntos, de huir de la *relegatio*: "Tomos es la verdadera faz de mi historia. Cambiarla sería traicionarme a mi mismo." Desde allí, la novela se concentra en la aceptación de esos bárbaros, cuyas playas, embellecidas por la llegada de la primavera, lo volvían al recuerdo de la infancia y al descubrimiento de la fragilidad de la escritura diluida por el roce del agua en la arena, tanto como de las lenguas cifradas de la naturaleza, que destruía con Lucio al voltear los montículos de los cangrejos que dejaban "sobre la vasta tablilla de la playa una geografía de signos". Quizás Virgilio "comprendió que el poema es rayo, fulguración, vislumbre" de un instante en esa "lucha que entablan el silencio y la palabra." La frase trae a escena las admoniciones de Adorno que condenan esa convivencia en tensión entre silencio y palabra en la poesía, que ha asegurado por siglos su perduración.

Las estaciones van marcando el tiempo mediante una notable percepción minuciosa e intensa de todo lo sensorial de

fuertes significaciones simbólicas, como la de la luz que en el otoño adquiere una rara transparencia, otorgando a la vida una “transitoriedad rotunda” a la que se entrega, recordando el poema de Catulo, de que “enmudece y apunta a la muerte” (173). Luz que acompaña su muerte, como vimos en la cita del comienzo, al mismo tiempo que se siente renacer con estas revelaciones del exilio. Recorre las playas, habla con los vecinos, con el mensajero, con el regente, habla y no siempre en latín, mientras reflexiona sobre la escritura, aunque los hostiguen hordas sármanas que queman su cabaña, cuando está escribiendo las *Pónticas*, y recibe cartas de Fabia e Higinio, que transcribe en uno de los capítulos finales.

Si *Lejos de Roma* va configurando “una metáfora de la disidencia moral e intelectual que en toda época suscita el poder, el absolutismo político, religioso, ideológico e incluso estético”,<sup>4</sup> revisado en sus distintos capítulos, diseña al mismo tiempo la extraterritorialidad propia del escritor, conjugando el exilio de su lengua con el descubrimiento del verdadero sentido de la escritura, cuando la historia lo empuja a confundirse con los otros. “Vivir sería una circunstancia eminentemente exiliar de la escritura, que paradójicamente nos consuela a pesar de ser también una circunstancia de exilio. Yo quise señalar —explica Montoya— eso en la novela, pero a la vez, a la escritura como camino de conocimiento de los verdaderos límites del exilio interior. Piedad Bonnet amplía la dimensión del problema del destierro desde significaciones ontológicas: describe la novela de Montoya como “una hermosa parábola entre la desesperanza y la epifanía, la noción radical de la pérdida y la transmutación ontológica, pero sobre todo, (como) una obra poética en su sentido primordial, es decir, un texto que concilia dentro de un marco narrativo tradicional las oposiciones aparentes entre lo imaginario y lo fáctico, lo conceptual y lo expresivo con suficiencia y maestría.”

<sup>4</sup> Así lo señala Pablo Montoya en el reportaje citado.

La epístola de Higinio, también lejos ya de Roma y al borde de la muerte, se detiene en la soberbia de los ilusorios centros de la civilización y de la marginalidad, aduciendo la contingencia de los distintos sentidos del exilio, que reconoce en el propio, encerrado en el laberinto de la biblioteca romana que administró, leyendo a Camus y a Bolaño, a Saint-John Perse (“Clama siempre para que el universo sea un par de puertas abiertas”, 170), sospechando “de los hombres que se creen superiores porque han vivido más intensamente el desarraigo” (169) con el respaldo de Propertio, que afirma que es en el exilio donde se llega a ser un hombre. Ovidio define y celebra el don del exilio porque le ha dado su nuevo saber sobre la escritura, la revelación de un renacimiento: “Soy otro, y ese otro es el que escribe. El exilio oscurece pero al mismo tiempo ilumina. ... Ahora sé que la poesía es la palabra del desplazado, la del desarraigado y la del marginal” (135). Higinio recordaba también de Séneca el consejo esperanzado: “Hay que vivir con esta persuasión: no hemos nacido para un solo rincón. Nuestra patria es todo el mundo visible”. Las citas abren significaciones de muy distinta envergadura si pensamos en el epígrafe general de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, también de Séneca, parafraseada por Quevedo, “Conmigo llevo la tierra y la muerte”, mucho más próxima al epígrafe inicial de *Lejos de Roma* de la oda tercera de Horacio, “Subimos a la barca al eterno destierro” (*Sors exitura, et nos in aeternum / exilium impositura cymbe*). La novela, como toda escritura del yo en esta ficción autobiográfica de Ovidio sigue ese derrotero, de la exclusión de toda posibilidad de lazo con el otro, bárbaro y marginal, a la epifanía de descubrir en sí la otredad, que lo exilia y lo integra a la vez, según ha aprendido en la hostil realidad de Tomos, en los sueños y las alucinaciones que lo empujaron a compartir el presente.

## Bibliografía

- Lotman, Iuri (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid: Cátedra.
- Montoya, Pablo (2004). *La sed del ojo*. Medellín: Eafit.
- (2008). *Lejos de Roma*. Bogotá: Editorial Alfaguara.

## De perseguidores y perseguidos<sup>1</sup>

Gabriela Tineo

Universidad Nacional de Mar del Plata — CELEHIS

*... escribir (y leer) no necesariamente supone un proyecto dirigido a "penetrar" lo real, duplicándolo y re-citándolo, sino más bien un intento por entenderlo, descomponerlo y reelaborarlo. Siempre alegórica, siempre hablando de otro, de otra parte y por lo tanto condenada a la discordia, la escritura abre un espacio que invita al movimiento, a la migración, al viaje. Establece cierta distancia entre nosotros mismos y los contextos que definen nuestra identidad.*

Iain Chambers

### 1. Orquestación de voces

No caben dudas de que el trasiego de la vida política de su país constituye uno de los centros en torno de los cuales gravita la obra de Sergio Ramírez. Tampoco caben dudas de que el proceso de ficcionalización de esa historia descansa en sucesos y figuras de indudable peso en la memoria histórica y cultural nicaragüense. Sin embargo si *Tiempo de fulgor* (1970), *¿Te dio miedo la sangre?* (1977), *Castigo Divino* (1983), *Un baile de máscaras* (1995), *Margarita, está linda la mar* (1998) o *Sombras nada más* (2002), entre

<sup>1</sup> En este ensayo retomo, amplío y establezco renovadas conexiones entre algunas líneas de análisis desarrolladas en "Viajeros (des)encontrados" e "Imágenes mortuorias. Nicaragua en Sergio Ramírez".

tantos otros textos que forman su vastísima obra narrativa, reponen constantes de la trama política y social del siglo XX —en especial los usos, abusos y luchas por el poder, la violencia instalada en un cuerpo social balcanizado y el terror y intolerancia instaurados por el régimen dictatorial de la dinastía Somoza, *Mil y una muertes* emprende otros derroteros (2004).<sup>2</sup> Sin desapegarse de la fuerza que impone la convicción de pertenecer a un país donde, dicho con sus palabras, “siempre están zumbando las moscas y las balas: la pobreza y la guerra” (Berlangua), con la pretensión de apartarse del “color local de la dictadura somocista” y “ser atractivo en otros sentidos”, en la novela que me ocupa, Sergio Ramírez se desliza entre el discurso historiográfico, la imaginación y la ficción autobiográfica para narrar, señala, “la relación de Nicaragua con Europa vista por dos protagonistas” (Cortés: 4): un fotógrafo exiliado en Europa a fines del siglo XIX (Castellón) y un escritor viajero del siglo XX (Ramírez).<sup>3</sup> A ellos

<sup>2</sup> Todas las citas corresponden a la edición consignada en la bibliografía y son indicadas por número de capítulo seguido de número de página. A propósito de los textos seriados, recordemos que *Tiempo de fulgor* se remonta al siglo XIX y recrea la pugna entre conservadores y liberales; la trama de *¿Te dio miedo la sangre?* se sitúa en Managua, en los años 50 del siglo XX, centrándose en la conspiración contra la dictadura somocista; la tercera década del mismo siglo es el marco de *Castigo Divino*, “novela sobre la Revolución...escrita desde la revolución” (Acevedo 1991, 164), donde Sergio Ramírez explora desde los inicios de los Somoza en el poder hasta la revolución sandinista; *Un baile de máscaras* (1995) ficcionaliza el origen de la dinastía de Somoza así como los relieves más cruentos y temibles del dictador, figura a la que retorna en *Margarita, está linda la mar* y *Sombras nada más*, en un caso convirtiéndolo en eje de una conspiración para darle muerte; en otro a partir de la narración de los estertores del somocismo. *El cielo llora por mí* (2008) se emplaza en el presente y su eje es el rol de puente entre Colombia y México que desempeña Nicaragua en los circuitos del narcotráfico latinoamericano.

<sup>3</sup> Usaré Sergio Ramírez para referirme al autor empírico. Toda vez que aluda al personaje emplearé Ramírez, ‘el escritor’, ‘el perseguidor’ o ‘el buscador’. Más allá de que el nombre de pila del autor aparece al final de la novela, la secuencia de capítulos en los que se convierte en personaje se organiza en torno de episodios sucedidos a lo largo de sus viajes a Europa entre 1987 y 1997, lapso

alude el autor al apuntar que “[s]abía que conseguiría la novela cuando encontrara una estructura digna y decidí que lo mejor, más que interponer narradores, era que la contáramos entre él y yo” (Ruiz Matilla), relevando no sólo una de las notas que singulariza *Mil y una muertes* pues lo que se cuenta, en gran medida, es la historia del proceso de escritura de la novela que leemos. La afirmación, que disuelve la distancia entre la situación contextual y discursiva, no solamente desdibuja el carácter de artificio de la obra y delata el impulso autorreferencial que la gobierna; sugiere, además, uno de los vectores a través de los cuales quiero transitar por su compleja urdimbre, a contrapelo de la bivocalidad señalada por el autor, saturada de intermediaciones de los más variados calibres y alcances. Porque si bien es cierto que las figuras dominantes que desempeñan la función de narrar resultan un él y un yo —el fotógrafo Castellón, cuyas pistas sigue un escritor para convertirlo en personaje de su novela, y ese escritor, Sergio Ramírez, quien situado sobre finales del siglo XX y transformado en personaje va tras los rastros de aquel hombre cuya vida le resulta materia pródiga en sustancia novelable, a la hora en que uno u otro toman el timón del relato sus voces trascienden el mero ejercicio de contar los avatares de sus vidas en tanto perseguido y perseguidor. Con arreglo a una dinámica que las alterna sostenidamente y fragua una disposición arquitectónica que permite ir armando en paralelo —dicho de modo muy resumido— la historia de la novela contada por Ramírez en los capítulos impares y en los pares, la historia de la vida de Castellón en su infati-

que comprende desde su participación en la vida política de Nicaragua —en calidad de vicepresidente— hasta muy avanzado el tiempo de su alejamiento de las filas del sandinismo. Por otra parte, en cada capítulo, además de hacer constantes referencias al trabajo de composición de la novela, principalmente a los obstáculos que debe enfrentar para seguir el rastro de su personaje o los azarosos hallazgos proveedores de información que marcan el rumbo de su pesquisa, alude a las pormenores de su oficio de escritor, a varias de sus obras así como a otros aspectos relacionados con su vida privada.

gable periplo europeo, sus voces se entrecruzan con insistencia, diluyendo los lindes entre la vida y la muerte y el siglo que las distancia.<sup>4</sup>

Los epígrafes inaugurales anticipan tal entrecruzamiento y dilución. Mientras las líneas del *Diario* de Kierkegaard pueden ser leídas como señales que reenvían al escritor e introducen el orden de la ficción autobiográfica y el peso que cobrará la imaginación en el relato de los hechos (“Es una regla de delicadeza, cuando se escribe y se utilizan las vicisitudes de nuestra vida, no decir nunca la verdad”), los versos del poema “Epitafios” de Xavier Villaurrutia, de donde proviene el nombre de la novela, refractan de modo sensible sobre la figura del fotógrafo. Desde la recuperación del sentido que iguala la vida y la muerte adelantan la exhumación de la que será objeto y, en flexión enfática e interpelante, instalando al interlocutor que la llevará a cabo, la condición rediviva que grabará su presencia en la novela: “Duerme aquí, silencioso e ignorado, / el que en vida vivió mil y una muertes. / Nada quieras saber de mi pasado. / Despertar es morir. ¡No me despiertes!”

En sintonía con los lugares de procedencia que los epígrafes aproximan, *Mil y una muertes* ratifica el privilegio concedido al vínculo de Nicaragua con Europa y precisa las figuras de quienes habrán de modelarlo. Sin embargo, si las visiones de “yo” y “él” son las que lideran los hilos más firmes de la trama y aquel vínculo resulta, en efecto, uno de sus ejes sobresalientes, no alcanza a subsumir el nutrido horizonte de sentidos hacia el que se disparan los viajeros cada vez que toman la palabra. Menos aún

<sup>4</sup> La alternancia de voces debe sopesarse, además, en el marco que estructura la novela en dos partes, “Camera obscura” y “Camera lucida”, en virtud de que posibilita observar su funcionamiento como un contrapunto que escande el proceso a través del cual el perseguidor progresa en el conocimiento de su objeto y el perseguido avanza de modo creciente en la revelación de los pliegues más recónditos de su vida privada, en particular en la manifestación de sentimientos inconfesados.

alcanza a acoger el inarmónico conjunto de voces que concita la novela. Dicho en otros términos: en el curso de la narración del modo en que Ramírez y Castellón perciben el mundo propio en relación con el ajeno, en que rememoran pasajes de sus vidas o reflexionan sobre su condición de perseguidor y perseguido, se intersectan otras voces que arrastran consigo otras historias. En la serie de capítulos del escritor, al impulso de una fuga descendida y recursiva, proliferan relatos de vida en estructura abismada;<sup>5</sup> en la serie del fotógrafo, constituida por sus “memorias” destinadas al buscador, la evocación del pasado personal se expande más allá de su existencia biológica y enhebra la biografía de sus ancestros con pasajes decisivos de la biografía nacional.

Al apuntar el entrecruzamiento de voces, por lo tanto, no me refiero exclusivamente a las remisiones a través de las cuales Castellón se dirige insistentemente al escritor como “Aquel que me anda buscando” (X, 300) o el escritor a él como ese hombre que “no deja de seguirme seduciendo como personaje (que puede ser de una novela)” (IX, 262).<sup>6</sup> Me refiero a hebras más sutiles que las entreveran y posibilitan el reconocimiento de los itinerarios transculturales (Clifford) que cumplen los viajeros. Sobre el trayecto que cada uno recorre, se arraciman travesías que ahondan en el presente o en el pasado, recuperan imagina-

<sup>5</sup> Aludo a los desplazamientos y derivaciones con que la expresión *mise en abyme* (André Gide, 1891) se utiliza para designar las variadísimas figuras y operaciones a través de las cuales la literatura traduce en palabras el paralelismo visual sugerido por la heráldica, el escape de la mirada —aquí, de la imaginación— hacia la captura de lo ilimitado.

<sup>6</sup> Interesa señalar que Castellón no sólo es conciente de que está siendo “buscado”; entre los rasgos que lo particularizan sobresale el hecho de que “sabe” cómo se está desarrollando el proceso: “Aquel que me anda buscando habrá podido iluminar hasta ahora algunos meandros de mi vida, y tal vez llegue a saber sobre mí lo suficiente como para satisfacer los ardores de su curiosidad” (VIII, 273); “Quien me anda buscando ha descubierto ya que fui un fotógrafo mediocre” (VIII, 277); “...ahora [...] quien me busca tiene ya poco que averiguar de mí.” (“Epílogo”, 344).

rios, traen historias de otros sujetos, de otros viajeros y, con ellos, experiencias de interacción cultural repositoras de violentas yuxtaposiciones históricas y políticas y cosmovisiones desencontradas, caminos donde fecunda uno de los gestos que, entiendo, cohesiona *Mil y una Muertes*: la voluntad por desplegar una mirada sobre el país natal.<sup>7</sup>

Me valgo entonces de las voces de Ramírez y Castellón para transitar por la novela porque ellas inscriben mucho más que lugares, sujetos y tiempos diversos. Al compás de su zigzag, en convivencia afable o agónicamente, voces alternas resuenan propagando la irrupción de personajes que ganan, por momentos, los primeros planos. En traslapes o encastres (Beristáin) durante la ruta de búsqueda, traídas —como el fotógrafo— por fuentes verídicas o inventadas (fragmentos de diarios, fotografías, cartas y documentos de los más variados registros que el azar pone en sus manos), Ramírez exhuma figuras latinoamericanas y europeas del mundo del arte y la política.<sup>8</sup> Los textos y pequeños

<sup>7</sup> Empleo trayecto para destacar, en cada caso y de acuerdo con el énfasis que las distingue la novela, las instancias del punto de partida o de llegada de los viajes, y travesía para subrayar los desvíos, los desplazamientos geográficos, imaginarios o en el tiempo que acometen los viajeros

<sup>8</sup> En *Mentiras verdaderas* (2001) y *El viejo arte de mentir* (2004), Sergio Ramírez se pronuncia sobre el uso de fuentes apócrifas o verídicas, entre tantos otros procedimientos constituyentes del repertorio de artificios que considera poderosos para cumplir con eficacia la tarea de saber contar. Tal propósito se sustenta en la condición de existencia de dos elementos que anudan los ensayos y conferencias compilados en uno y otro texto, respectivamente: la imaginación y la verosimilitud. Entendida como dimensión que transforma los materiales de la realidad en ficción, la imaginación debe aliarse con la “regla sagrada” (2004) de la verosimilitud, revistiendo de credibilidad los hechos con el fin de seducir y convencer al lector, esto es, estimular un acto de imaginación compartida donde lo narrado sea asumido como verdadero por el destinatario. De “la difícil relación de complicidad entre escritor y lector, engañador y engañado, seductor y seducido, hay mucho que esperar” (2001, 15), afirma el nicaragüense, concediendo suma importancia a las fuerzas de encantamiento y persuasivas desempeñadas por los artificios retóricos simuladores de verdad, tanto se apliquen a hechos efectivamente acontecidos como imaginados. Entre los procedimientos

relatos de vida de Rubén Darío, Turguéniev, Napoleón III, Chopin, Vargas Vila o el zambo Robert Charles Frederick, soberano del reino miskito de la costa atlántica centroamericana, William Walker, entre otros, robustecen la trama de la novela, dotándola de un espesor que resulta, por momentos, al borde de la dispersión.

De frente a los sostenidos desvíos en múltiples direcciones, a los encadenamientos y cruces de pasajes de biografías individuales y colectivas y al vastísimo repertorio de documentos que, entrelazados o no, la hojaldran, *Mil y una muertes* muy lejos está de dejarse reducir, tal como lo sugieren las palabras del autor, al hecho de ofrecerse como una novela contada a dos voces. En todo caso, la constancia de las voces protagónicas oficia como recurso altamente eficaz para orquestar la plurivocidad que se desgrana en su interior y la heterogénea humanidad y temporalidades que la habitan. Tal vez el único artilugio capaz de poner bajo control, de otorgarle unidad, como Sherezade en las *Mil y una noches*, a las historias dentro de las historias que entreteje la novela, filamentos de un relato mayor —el del viaje de un escritor en busca de un personaje y el de un personaje que se sabe buscado— cuya inscripción segmentada y suspensiva aplaza una y otra vez la captura y, en su discurrir, delinea sendas sinuosas que propician, entre otros efectos, el trazado de un itinerario donde se

puntualizados se encuentran la intriga, la presencia del testigo presencial, la inclusión de documentos —periódicos, crónicas, cartas, fotografías—, referentes históricos y geográficos constatables, la descripción minuciosa. En “Elogio de la invención” (2006), vuelve sobre el arte de lo verosímil, reconociendo el magisterio y la deuda de la literatura con *El Quijote*: “Probar alegatos por medio de documentos que logren catadura de auténticos, vendría a ser poderoso ardid cervantino [...] la escritura de una novela cuyos hechos quedan basados en la autoridad de fuentes falsas [...] comenzó en *El Quijote* como una burla a las mentiras revestidas como verdaderas y terminó como la gran revolución narrativa de todos los tiempos.” (10). Rodríguez Sancho examina detenidamente los procedimientos de verosimilitud en *Tiempo de fulgor, ¿Te dio miedo la sangre?* y *Un baile de máscaras*.

asientan las claves elegidas por Ramírez para apresar intensamente el país de origen.

## 2. Caminos paralelos, travesías entrelazadas

Todo comienza en un viaje. Un hecho fortuito, durante su estancia en Polonia en 1987, es el acontecimiento que da origen a la novela. Su relato, sin embargo, se hace esperar. Un pasaje donde la manifestación de los motivos del viaje trae en resonancia su lugar de procedencia abre el primer capítulo a cargo del escritor y los dos siguientes. Por obedecer a visitas oficiales, cada viaje despunta aristas de las relaciones entre los países de Europa del Este y Central y Centroamérica, indisolublemente ligadas a la perentoriedad de buscar apoyo en la comunidad internacional para revertir la inestabilidad económica, social e institucional o fortalecer redes de integración cultural en esa región de Latinoamérica, históricamente sometida a la agresión externa creciente.<sup>9</sup>

En el primer viaje, Ramírez irradia contenidos sobre la imagen de Nicaragua cuyos relieves más prominentes devienen de la inscripción de valores asociados con la violencia. En calidad de vicepresidente, a ocho años de la Revolución Sandinista, en la época en que su país estaba “en guerra mientras el mundo soviético empezaba a deshacerse como un decorado de bambalinas comidas por la polilla” (I, 28), llega a su primer destino con el fin de conseguir aliados para detener la ofensiva de los contrarrevolucionarios financiados por el gobierno de los Estados Unidos. Sin cumplir las reglas del protocolo, el escritor sorteja la custodia y la guardia de la residencia en la que se aloja en Varsovia y em-

<sup>9</sup> La secuencia de capítulos en los que Ramírez se convierte en personaje se organiza en torno de episodios sucedidos durante sus viajes a Europa entre 1987 y 1997: lapso que comprende su participación en la vida política de Nicaragua —en calidad de vicepresidente— hasta pasado el tiempo de su alejamiento de las filas del sandinismo.

prende un paseo al trote hasta desembocar en el pabellón Merlini, donde se topa con el nombre de quien habrá de convertirse en su objeto de búsqueda: “Acerqué las manos en pantalla, la cara contra el cristal, y logré divisar un largo panel doble montado en ángulo sobre caballetes, lleno de fotografías [...]. La exposición se titulaba *El fotógrafo Castellón en Varsovia*” (I, 32).<sup>10</sup>

Al descubrimiento azaroso de la muestra le sigue el recorrido visual por las imágenes dispuestas en dos series a partir del quiebre cronológico establecido por la invasión alemana a Polonia en 1939. Los nombres de dichas series —“antes de la ocupación nazi y durante la ocupación nazi”— y sus notas al calce ofician de umbrales que precipitan o clausuran el fluir de una descripción interesada en registrar los significantes (rostros, siluetas de cuerpo entero, edificios) sin introducir señales indicadoras de sentido suplementario (Barthes).<sup>11</sup> La mirada se tiende sobre escenas tensadas entre la vida y la muerte: arriba, las calles abarrotadas de comercios, concurridas de paseantes, saturadas de movimiento,

<sup>10</sup> No se detiene en los resultados obtenidos en sus gestiones oficiales. En la época ficcionalizada, la guerra en Centroamérica, y de modo agravado en Nicaragua, era una constante que atentaba o dificultaba la solidaridad internacional. El endurecimiento de la política de Reagan, encaminada hacia la profundización del desgaste de la economía nicaragüense y el caos para derrocar el gobierno sandinista, así como el apoyo militar, propagandístico, económico o logístico de otros países, incluso latinoamericanos aliados con ella, obraban en contra de la consecución de ayuda externa. Por otra parte, algunos países de Europa del Este estaban ocupados en resolver las pronunciadas crisis sociales y económicas por las que atravesaban y avanzan en procesos de reestructuración, de transición hacia cauces democráticos (URSS, Polonia).

<sup>11</sup> Importa señalar que el modo en que el escritor describe estas primeras fotografías difiere del que adoptará más adelante. Aquí la lectura apela a la enumeración de los elementos de la escena a través de imágenes fundamentalmente visuales, desde una mirada que privilegia su “plenitud analógica” (Barthes 1986). Me ocupo sólo de algunas fotografías pues la serie de imágenes así como las modalidades de lectura asumidas por el escritor o las reflexiones y teorizaciones acerca del arte de fotografiar, sobre todo desde la perspectiva de Castellón, ameritan un estudio que excede las pretensiones de este trabajo.

colorido y vegetación, la casa natal de Chopin cubierta de nieve; abajo, la misma casa consumida por un incendio exhibe una esvástica en la pared, filas de hombres y mujeres aprestándose para subir a un camión militar, pequeños que se aferran a la reja de un carromato, soldados en porte vigilante, una pareja muerta y junto a ellos, un niño obedece la orden y es captado por la cámara con “las manos en la cabeza” (I, 34).

¿“Quién era aquel Castellón? ¿Un fotógrafo errante, un exiliado, un emigrante de dónde?” (I, 35) —se pregunta el observador al finalizar el recorrido de la muestra. Los interrogantes marcan el punto de arranque de la pesquisa y del juego de persecuciones recíprocas en que se bifurca la trama. A partir de entonces, en caminos paralelos, Ramírez y Castellón siguen sus travesías. La del primero, sobre el trayecto de sucesivos viajes a Europa y con los favores del destino, abona el proceso de aprehensión cada vez más certero y pleno de su personaje; la del segundo, señalizada por trayectos propios o de otros viajeros, se sumerge en el pasado para desocultar aquellos enigmas de su vida que su buscador no logra develar y también de otras vidas de su pasado familiar y nacional. Y es en el horizonte serpenteante y discontinuo que delinean ambas travesías donde la imagen de Nicaragua se dibuja, eslabonándose a aquella primera tallada por la violencia.

### 2.1. Por la senda del escritor

Una carta viene en auxilio del escritor, esbozando un principio de respuesta. El azar pone en sus manos un escrito que Rodaskowski destinó a él con el fin de suministrarle información acerca de la biografía de Castellón, al igual que la serie fotográfica escindida ente un *antes* un *después*: la juventud en Francia, su paso a Palma de Mallorca, la influencia que ejercieron sus conocimientos en el desarrollo del arte de la fotografía, la emigración a Varsovia junto a su hija y su yerno, su tarea como retratista y, luego de la invasión alemana, como fotógrafo social de los altos oficiales y realizador de trabajos para la campaña antisemita por encar-

go de la Gestapo. A la luz de la carta, la figura de Castellón adquiere contornos insospechados y las fotografías de la muestra y otras aludidas, nuevos significados. “[B]ajo la descomposición moral provocada por los nazis llegaron a darse las peores abyecciones, fruto también del miedo, y de la imposibilidad de escoger” (I, 51) —afirma Rodaskowski, explicando “las penosas razones” (I, 50) que doblegaron la integridad del fotógrafo e impedirían una “muestra mayor que ilustrara el paso del artista por Polonia” (I, 47). Su cámara no solamente apresó la doble vida en el ghetto —la que degradaba a los judíos y la que pretendía mostrar esparcimiento y amenidad. El hombre y la mujer de la última imagen vista por el escritor en la exposición, yerno e hija de Castellón, fueron fotografiados por él inmediatamente después de ser asesinados. Y el niño con las manos en la cabeza es su nieto, Rubén, con quien se encontrará Ramírez en el último capítulo de la serie impar.

Grandes vacíos y zonas difusas deja la carta. Nada dice sobre los motivos que lo llevaron a Europa, ni detalla su estadía en Francia o España; tampoco hay referencias a su origen del que “eludiera hablar [...] pues sus facciones delataban ciertos rasgos exóticos...” (I, 48), pasajes de vida que no se revelan totalmente durante la pesquisa y seña de identidad que no demorará en desocultarse cuando Ramírez descubra en Madrid un álbum del artista aunque, antes, el azar vuelve a enfrentarlo con su personaje. Si por un lado, en alianza con la primera imagen de Nicaragua, la que labra en París en 1991 refuerza los predicamentos relacionados con la guerra pues la misión oficial esta vez consiste en asistir “en nombre de la oposición sandinista, a la Conferencia de Países Donantes convocada por el Banco Mundial para la reconstrucción de Nicaragua después de la guerra” (III, 93), por otro, en estricta correspondencia con el hallazgo casual de la muestra fotográfica en Varsovia, durante el segundo viaje y en el curso de un paseo por el interior de la casa

de Turguéniev, una nueva foto lo sorprende.<sup>12</sup> Esta vez, la descripción no se circunscribe al registro de sus significantes patentes. Por el contrario, se afirma en un modo de leer que los trasciende. Entre tantas “ventanas al pasado” (III, 102) que cuelgan de las paredes, puntos de escape que alientan la composición abismada (retratos de la amante de Turguéniev, Pauline Viardot- García, el padre de ella o su hermana, escenas de los funerales del escritor y otra donde posa junto a Flaubert y George Sand), la del escritor ruso muerto adquiere un valor diferenciado. Mientras a partir de unas, el observador viaja en el tiempo, se introduce en los pensamientos de los retratados, se desliza hacia la reflexión, actualiza diálogos imaginados o sondea sus vidas privadas desde la incrustación de pasajes de cartas o sobre la base de rumores, “insidiosos cuchicheos que se escuchan tras las puertas del pasado” (III, 99), a través de la que retiene el cadáver de Turguéniev va y viene del siglo XIX para articular renovadamente la confluencia con su personaje.<sup>13</sup> Se

<sup>12</sup> En el período 1990- 1994, Sergio Ramírez se desempeña como diputado y jefe de la bancada sandinista en la Asamblea de Diputados.

<sup>13</sup> Así como la carta de Rodaskowski lo introduce en pormenores de la vida de Castellón, durante la visita a la casa de Turguéniev o de Chopin (VII), las fuentes —cartas y versiones sin residencia textual explícita— sirven para indagar esas figuras desde una perspectiva que remueve el aura de celebridad y explora dobleces de sus vidas íntimas. Así, fragmentos de la vida de Chopin y su vínculo con George Sand ingresan mediante las cartas del músico reunidas por Opiensky y traducidas por Dominik Vyborny; la lectura de la correspondencia entre Turguéniev y Flaubert o de Sand con el príncipe Luis Napoleón le permite desmadejar un intrincada red donde el poder se anuda con los deseos más privados y las pequeñeces de la condición humana. Tal proceso de desmitificación (Vargas Vargas) se robustece, además, cuando el escritor observa mobiliarios, cuadros y fotografías y ensambla la descripción de su indumentaria y sus rostros con la narración hasta derivar en pasajes reflexivos sobre su deterioro físico o moral y sus frustraciones. Entonces Flaubert asoma estragado por la sífilis y ridículo en la vejez; Chopin, debilitado por la tisis y de dudosa sexualidad; Sand es amante posesiva y desamorada; el Archiduque Luis Salvador, un hombre de gran capacidad amorosa para quien tanto parece valer hombre y mujer, animal y planta; Rubén Darío, “un muerto que llevaba sobre

fuga en el tiempo y fabula sobre el ceremonial fotográfico que produjo la composición, situándose en la mirada de Castellón y regresa al presente, donde un nuevo hallazgo al tiempo de redoblar el vínculo del artista con la muerte desestabiliza de manera figurada los roles de buscador y buscado:

El sello de agua en un extremo inferior de la foto sólo podía leerse acercándose mucho. *Castellón*, decía dentro de un óvalo [...]. Seguía siendo un misterio para mí, aunque yo no lo quisiera, y lejos de tratar de averiguar sobre él, era él quien venía cada vez a mi encuentro. (III, 102).

Razones de índole diversa impulsan el viaje a Madrid en 1992. Entre las actividades promovidas por la conmemoración del quinto centenario, la “Comisión Betancurt” celebra su reunión final con el propósito de cerrar un documento sobre “*Identidad iberoamericana: perspectivas hacia el nuevo siglo*” (V, 149), a la cual Ramírez concurre en calidad de secretario, a pedido del ex presidente de Colombia. Familiarizados por la participación en proyectos de integración y pacificación, Betancurt y el escritor comparten, además, la pasión por los libros. “[N]os habíamos puesto de acuerdo [...] para escaparnos de los rigores de un cocktail protocolario [...] e irnos a recorrer los quioscos de la Feria del Libro Antiguo” (V, 150) —asevera Ramírez, anticipando el desvío que incita el devenir auspicioso del destino:

...el azar batió de nuevo sobre mi cabeza sus alas invisibles [...] algunas de las piezas resbalaron de las manos

sus hombros el cadáver de su genio” (V, 163), deteriorado y rayano con la locura por el consumo de alcohol. A propósito, la presencia de Darío resulta soberana en vastos pasajes y planos de la novela, como ocurre en otros textos de nuestro autor, y requiere de un examen detenido. Por esta razón, recorto los alcances que cobra su figura y me limito a subrayar algunos de los aspectos que iluminan mi lectura.

del hombre y cayeron sobre el mostrador y sobre el suelo, donde quedó a la vista un cuaderno que tenía en la portada la misma fotografía de Turguénev yacente que yo había visto [...] Lo recogí. *El ojo maestro de Castellón...* (V, 151).

Una serie de descubrimientos actualizan la extrañeza. El autorretrato del artista, su origen y la razón de su mudanza a Europa se eslabonan precipitadamente. Conmovidó y encabalgado entre el conocimiento proporcionado por la mirada que captura el rostro y lo describe —“Era la primera vez que nos encontrábamos cara a cara” (V, 152), el que provee la reseña biográfica —“Una nueva razón de asombro me salió entonces al paso” (V, 152), donde consta que Castellón era nicaragüense y llega a París en 1879, becado por Napoleón III para estudiar medicina, y el dato de que la foto de Rubén Darío vestido de cartujo pertenece al artista, el perseguidor acaba por confesar cierto desánimo frente a la magnitud de su empresa, no obstante contrarrestar de modo figurado su inviabilidad con expresiones terciadas por la ambivalencia:

...pensé, con algo de desaliento, que aún me faltaba recorrer un largo camino en mi búsqueda de Castellón. Él se alejaba haciendo un círculo, y mientras yo siguiera en línea recta, terminaríamos sin embargo por encontrarnos en la soledad del desierto sin fin. Y ambos, además, éramos a la vez el desierto, el viajero y el camello. (V, 166).

Incluido en el territorio mayor que lo contiene y sin desprenderse de los atributos conferidos, el país natal asoma por última vez en la senda del buscador desde el recuerdo de sus viajes en cumplimiento de misiones políticas: “Cuando la guerra estaba encendida en Centroamérica, me tocó hacer constantes visitas confidenciales a Bogotá para conversar con don Belisario sobre la compleja urdimbre del proceso de paz” (V, 149). Las luchas armadas, los sostenidos enfrentamientos de fuerzas irre-

conciliables y el acecho externo que signan la historia centroamericana se diseminan sobre la imagen de Nicaragua sin dejar resquicios para la reversión, imagen que se diluye en los tres últimos capítulos en ajuste con la dilución del perfil de enviado oficial del escritor. La distancia que media entre 1992 y 1997, entre París y Mallorca, señala su alejamiento temporario de Castellón y el reencuentro, y sus últimas participaciones en la política hasta la dedicación plena a la literatura:

Mi interés por Castellón había vuelto a renacer precisamente en Mallorca, después de haber caído el personaje en mi olvido durante varios años, ocupado como anduve en aventuras políticas, las últimas de mi vida, que no vendrá al caso relatar aquí. Y que están de todos modos en mi libro de memorias *Adiós muchachos*. (VII, 217).<sup>14</sup>

La condición de viajero se mantiene firme aunque otro motivo lo lleva a Europa: la revisión de *Margarita, está linda la mar*. La revitalización del oficio de escritor insufla de energía la pesquisa y la encamina, entrelazando fuentes y figuras cuyo valor descansa en la posibilidad de reconducir exitosamente sus pasos: “...yo sabía [...] que la fotografía de Darío vestido de cartujo era suya [...] y si averiguaba sobre la última estancia de Darío en el Palacio del Rey Sancho, pensé, tal vez sería posible llegar por esa vía a Castellón”. (VII, 216).

Puesto en suspenso el azar, ahora el perseguidor va tras su personaje para encontrar nuevos rastros durante el recorrido por los aposentos del monasterio de la Cartuja en Valldemosa. Allí, donde vivieron Chopin y Sand, El Archiduque Luis Salvador, Rubén Darío, Vargas Vila y Castellón, al compás de la descripción de los recintos, rítmicamente pautado por duplicaciones

<sup>14</sup> En *Adiós Muchachos. Una memoria de la revolución sandinista* (1999), Sergio Ramírez narra su experiencia política y las acciones que alejaron el FSLN de sus genuinas raíces y su propio alejamiento del partido.

al infinito, repone las historias de viajes de cada uno, pasajes tormentosos de sus vidas, disputas literarias y personales. Diálogos y pasajes extraídos de textos de Robert Graves, Enrique Gómez Carrillo, cartas, pero principalmente de la obra en prosa y poética de Darío subsidian la multiplicación de historias que, de modo envolvente, se insertan.<sup>15</sup> Dos figuras, cuyos relatos de vida se asemejan por la constancia de amores contrariados, urgencias económicas y permanentes desplazamientos, las anudan: el poeta nicaragüense y el fotógrafo, unidos por la amistad (sellada en una foto), la pasión por sus oficios y los excesos con el alcohol. En una operación desacostumbrada, Ramírez sustituye el objeto de su búsqueda y le confiere protagonismo casi excluyente a Darío. La narración demorada de su paso por Mallorca, la incrustación de sus textos y preocupaciones más íntimas y la actualización de escenas en el interior de la Cartuja eclipsan a Castellón. Relegado a un segundo plano y referido a través del dueño del lugar como integrante del séquito del Archiduque, el gran viajero, reaparecerá con ímpetu en el capítulo siguiente. A través de la conversación con Dominik y la lectura del diario del florentino, Ramírez sabrá que ese “joven de la América Meridional [...] de facciones salvajes (IX, 266), de quien se enamoró Luis Salvador, lo acompañó durante dos décadas en sus peregrinaciones por el mundo y compartió muchos años con él una amante, Catalina, aún después de convertirla en su esposa.

“Muchos cabos sueltos que atar y otros tantos vacíos todavía por llenar” (XI, 314) —declara el escritor, esperanzado en obtener la información necesaria para “cerrar el último capítulo” (XI, 331), antes de ir en busca del nieto del fotógrafo, Rubén. El

<sup>15</sup> Pienso en el procedimiento en abismo mediante el cual un fragmento incluye otro fragmento que incluye otro fragmento; aquí, las historias podrían leerse desde esta perspectiva que lanza ininterrumpidamente la lectura hacia un más allá, esto es, hacia otra historia que, a su vez, será un punto de escape que dará paso a la siguiente.

encuentro, celebrado en una tienda que había sido el estudio de Castellón, donde reconoce algunas de las fotografías que describió con anterioridad, no colma sus expectativas. Rubén responde a las demandas del perseguidor, a veces aportando datos (la muerte del artista de neumonía en 1944, cuando aún servía y era protegido de Von Dengler) o ratificando versiones (la huida a Varsovia por el delito cometido con Baltasar Bonín); otras veces hilvana nuevas intrigas o manifiesta incertidumbres no sólo sobre la historia de Castellón, también sobre la propia: tal vez tuvo amores clandestinos con la esposa de Von Dengler que determinaron la partida para Mauthasen, tal vez él no sea nieto del fotógrafo sino del Archiduque ya que compartieron muchos años el amor de Catalina, tal vez no sea hijo de Bonín sino del Teniente Kumelski pues su madre “nunca confesó la verdad” (XI, 327), tal vez deba su nombre a Castellón, en tributo a su compañero de andanzas y amigo Rubén Darío.

La aparición de una nueva fuente concluye la escena y agudiza las potencialidades de un desenlace en abismo. Amanuense de las memorias del fotógrafo, que escribió un año atrás, Rubén actualiza la condición rediviva del personaje sugerida por el epígrafe inaugural e insiste en acentuar su calidad de ente de ficción conciente de su propia ficción que reconocemos a lo largo de la novela: “Él sabía que vendrías alguna vez a buscar esto” (II, 338).<sup>16</sup> El procedimiento, de clara resonancia cervantina, se repliega sobre la senda andada por Ramírez, sobre la de Castellón y sobre la nuestra como lectores. Libera fuerzas en varias direcciones que lanzan la imaginación hacia el camino

<sup>16</sup> El diálogo entre Ramírez y Rubén trae en resonancia la formación del fotógrafo en el espiritismo y la posibilidad de su incidencia en la escritura de las memorias. El perseguidor reenvía a *Isis sin velo* de Blavatski con el propósito de saber qué método usó el nieto para continuar el texto de Castellón. Sin develarlo, Rubén deja entrever la inspiración recibida de un más allá: “Son entonces unas memorias de ultratumba— digo./ — Pero muy fieles — dice.” (XI, 339).

transitado y hacia la virtualidad como zona donde anida lo posible: las memorias del artista que recibe el escritor en el último capítulo son las que necesita para escribir la novela que leímos; las que, en retazos, se desplegaron a lo largo de los capítulos pares; también, las que permiten atisbar la existencia de una versión alterna de los hechos que nunca conoceremos.

## 2.2. Por el sendero del buscado

“Alguien me anda buscando pero no sé si nos podremos encontrar” es la expresión con que Castellón inicia, en resonancia con Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, sus recuerdos.<sup>17</sup> “Mientras tanto quiero empezar mi historia” —continúa. Sin embargo no comienza por ella sino por la de otro viajero, su padre:

Nicaragua, el insólito país donde nació. El Gran Lago Cocibolca, la Mar Dulce que llamaron los conquistadores al contemplar por primera vez aquella extensión gris sin orillas a la vista [...] Una mar que hervía de tiburones carnívoros sin ser la mar, pero tenía una puerta abierta hacia el Caribe, el río San Juan, que mi padre traspuso en busca de que aquel país declarado entonces inexistente fuera reconocido en las cortes europeas como tal. Un viaje decisivo para mí, al punto que le debo mi existencia.” (II 57).

La elección del nombre del lugar de origen y de la figura paterna para fundar el comienzo de su historia personal es el gesto prefigurador de la clave que cohesiona las memorias, pues

<sup>17</sup> La recurrencia de esta expresión con variaciones aquilata la condición de texto ‘destinado’ de las memorias e indica, simultáneamente, el avance del proceso de desocultamiento de su vida privada y la convicción del proceso de lectura y de conocimiento que, supone, está llevando a cabo el perseguidor mientras las lee.

el relato de su vida en Europa —aquella que intenta reconstruir el escritor— ocupa una mínima parte en relación con el espacio que le dedica a la historia de sus antepasados y de Nicaragua. En verdad, a través de Francisco Castellón, figura difusa de historiografía oficial, y de su tío Frederick I, rey de la Mosquitia, se remonta en el tiempo y actualiza la vida nicaragüense desde principios hasta avanzada la mitad del siglo XIX, sacudida por la lucha entre liberales y conservadores, la rivalidad entre León y Granada, guerras civiles y apetitos metropolitanos y, con especial énfasis, precipitada por los vaivenes de una de sus quimeras más perdurables: la construcción del canal interoceánico.<sup>18</sup> Portador de la memoria familiar, el fotógrafo privilegia aquellos episodios de su vida y la de sus ancestros cuya sustancia propicia, por un lado; la lectura de las vicisitudes de las vidas ajenas que fueron decisivas en el labrado de su biografía y, por otro, la lectura del pasado colectivo, un pasado que se encarama al presente y proyecta una imagen de Nicaragua sesgada por el peso de los sueños incumplidos, las heridas y la irredención.

Don Francisco Castellón, atenazado entre versiones que lo enaltecen por haber intentado concretar la edificación de aquella obra que abriría “las puertas de su país a la civilización” (VI, 198) o traidor pues su alianza con los filibusteros norteamericanos habría de determinar el destino irreversible del sometimiento del país a voluntades imperiales, transita los capítulos desde ese doble signo.<sup>19</sup> No a partir de su primer viaje a Londres desde León para entrevistarse con la reina Victoria y conseguir su intervención a favor del país por las deudas contraídas con Inglaterra.

<sup>18</sup> Francisco Castellón Sanabria fue proclamado Supremo Director de Nicaragua en León (1854– 1856), después de haber dirigido un movimiento revolucionario del partido liberal o democrático contra el gobierno de Fruto Chamorro Pérez con sede en Granada.

<sup>19</sup> Desatada la guerra civil entre conservadores y liberales, entre Granada y León, Castellón contrata a un grupo de mercenarios de los Estados Unidos, doscientos hombres al mando de William Walker.

terra. Esa misión, que viabiliza su tío el rey al otorgarle el salvoconducto hacia el Caribe y a partir de la cual emergen las primeras figuraciones del país desde la mirada Europea, la que tiende a invisibilizarlo (“El territorio [...] es demasiado pequeño para tomar en cuenta su existencia” – IV, 117) o lo reduce al exotismo (“Elefantes y papagayos, marfil y cacao, negros envueltos en túnicas e indios moscos coronados” – IV, 120), se frustra en sus propósitos, no obstante aparejar otro viaje, de objetivo “más trascendental” (II, 58): persuadir a Luis Napoleón, prisionero en una fortaleza en Ham, sobre la conveniencia de construir la ruta interoceánica por Nicaragua. Misión suasoria que cumple y a la que sucede la colaboración en la fuga del futuro emperador, pero cuyas derivaciones, con el correr del tiempo y las contingencias de la historia nacional, provocan encendidas controversias: “Sus defensores en Nicaragua, que todavía quedan, aunque siempre fueron pocos, ponen esa actuación en un platillo de la balanza en busca de contrapesar el escarnio que hay en el otro” (IV, 135).

Como el escritor, Castellón recurre a un vasto y heterogéneo archivo europeo de fuentes apócrifas o verdaderas. Unas veces, sirven para actualizar los libros fundamentales de su padre o los propios, en su mayoría ingleses, heredados del rey zambo a través de su madre –Dampier, Fielding, otras refuerzan el tallado de la figura de su tío, liberal y “letrado” –Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Tocqueville, Comte. Entre las obras literarias, filosóficas y políticas, cartas, memorias, libros e informes de viajes, transcriptos, comentados o referidos, ofician de estrategias de veridicción aquellas que documentan las interpretaciones desencontradas sobre la biografía de su padre, juicios tensados entre la apología y la denostación, a partir de los cuales el fotógrafo esgrimirá su propia interpretación. Tanto las versiones de quienes exaltan su inteligencia a la hora de la fuga como las de sus adversarios acerca del éxito de la misión, y los dictámenes

sobre el uso y abuso del erario público faltan a la verdad.<sup>20</sup> “Los acontecimientos, sin embargo, ocurrieron de manera diferente” (IV, 135) –apunta antes de dar paso al relato verídico de la fuga; “[l]a verdad es que [...] el erario vivía de él” (VI, 199)– acota, impugnando la opinión de los detractores. De distinto modo procede ante las acusaciones de haber causado el “copioso derramamiento de sangre ciudadana al insistir en proclamarse Director Supremo” o pedir “auxilio a aventureros extranjeros, con consecuencias nefandas que aún lamentamos” (VI, 198). El rescate de los acontecimientos que lo impelen a tomar el poder supremo o intervenir en la guerra civil, contratando “una falange de soldados de aventura en California” (VI, 195) para asegurar el respaldo de Francia en la empresa del canal, la caída de Luis Felipe y el destino imperial de Luis Napoleón, que echan por tierra la quimera, el descubrimiento de la ruta del oro, que agiganta la codicia de potencias extranjeras y extrema la imagen de Nicaragua como objeto del deseo y de disputas metropolitanas, el casamiento con su madre, Catherine, hermana del rey Frederick, pactado con el fin de unificar el país, derivan en una reflexión severamente crítica. Tras el *racconto* de los momentos cruciales de la vida política de su padre y de la biografía nacional, en estrecho vínculo con otras biografías nacionales, el fotógrafo descubre los deseos agazapados y la desmesura del proyecto que anhela su progenitor. Su empresa, exacerbada en contenido utópico –convertir el minúsculo país centroamericano en una nueva Constantinopla, se conjuga con la igualmente exacerbada ambición de poder:

<sup>20</sup> Tampoco el principio de la historia nicaragüense es como la cuentan las crónicas de Pedro Mártir de Anglería. Abrevando en otra fuente, la biografía de Cristóbal Colón escrita por su hijo Hernando, el escritor sustituye la escena inaugural del encuentro entre el conquistador Gil González y el cacique Nicaragua: “Más bien [...] esa historia se inició con la pelea entre un extraño animal mutilado [...], y un puerco de monte enloquecido de terror.” (II, 61).

Un poder precario el de mi padre el iluso, y aún más precario de lo que siempre fue, el poder de mi tío el rey Frederick, el otro iluso, ya su reino de la Mosquitia disolviéndose en los vapores del lejano relente de la costa del Caribe [...] Pero de las dos, la ilusión de mi padre es la que olía peor, descomponiéndose bajo sus narices como un cadáver inflado por la peste. Y él mismo sería pronto ese cadáver. Las seducciones del poder, por muy precario que éste sea, no dejan de llamar a engaños que resultan luego en infortunios.” (VI, 196).

En el flujo del relato de la vida de sus ancestros y del país, Castellón delinea su autobiografía. Hijo de ese político liberal que cristalizó la apertura de la ruta del tránsito y de una zamba de la Costa Caribe, desbroza sus linajes paterno y materno y forja su imagen y la imagen de Nicaragua, anclándolas fragmentaria e iterativamente sobre dos vectores, origen y viaje. Fundidos al inicio en la figura de Francisco Castellón y, tras ella, en la de otro antepasado cuya vida abisma en la propia, traza una genealogía signada por el desplazamiento y la sobrevivencia. Si “[l]as tierras y las aguas que él recorrió en su viaje para salir hacia Europa son las tierras y las aguas en que yo vi repartida mi vida, y a la vez juntada” (II, 58), recuerda, engarzándose al periplo paterno, el traslado de un sitio a otro y las peripecias de la vida aventura lo emparentan con el personaje que emblematisa la resistencia frente a los embates de un destino adverso: “Nací de un viaje, y me quedé viajero, como Robin, el marinero de mi sangre que inspiró el personaje de Robinson Crusoe.” (II, 58).<sup>21</sup> La ente-

<sup>21</sup> A propósito del personaje de Defoe, en estrecho vínculo con las coordenadas históricas recreadas en la novela y la composición de Francisco Castellón, dice Sergio Ramírez (2004): “Los ingleses inventaron en la costa del Caribe de Nicaragua, para beneficio de los novelistas, una dinastía de reyes zambos, los reyes misquitos coronados con pompa en la catedral anglicana de Kingston, y que recibían cada año, como dote real, una generosa provisión de barricas de ron. Uno de esos misquitos, marinero de un bergantín de la flota de Dampier, fue

reza ante el infortunio, a su vez, está en el origen que lo entronca, por la línea materna, con un linaje derivado de otras mezclas. Zamba, “descendiente de esclavos negros y de indios desnudos”, “[s]u estirpe, y por tanto la mía” (II, 73), declara al referirse a su tío el rey, fue el fruto del naufragio que desencadena “una nueva raza” (II, 73), nacida del encuentro entre los cautivos de Guinea de la goleta inglesa y los indios caribe.

Una carta decide el destino europeo del fotógrafo. Napoleón III, en gratitud a su padre muerto, ofrece su educación en medicina, en Francia, cuando cumpliera quince años. Esa carta que, cuenta, “decidió mi suerte” (VIII, 250), no sólo determina su partida definitiva del país natal. La formación preparatoria a cargo del maestro polaco y francmasón Leonard resulta igualmente trascendental pues encamina su aprendizaje en dos direcciones, afiliadas por haber conducido a descubrimientos. Por una parte, el contacto con los libros de Madame Blavatski, Ruskin y Cardec que, confiesa, “entusiasmaron mi corazón de niño” (VIII, 251), lo introduce en el conocimiento de las ciencias ocultas, en una perspectiva donde el lenguaje artístico se asocia con la espiritualidad y el espiritismo; por otro, la observación del daguerrotipo de Chopin (“el primero que vi en mi vida”, VIII, 251) y del ambrotipo de Witwicki (“también el primero que vi en mi vida”, VIII, 251) prefiguran su vocación de fotógrafo. Experiencias de lectura que marcan indeleblemente su porvenir errante por Europa, al que destina la última parte de las memorias.

abandonado en castigo a su indolencia en la isla desierta de Juan Fernández. Se llamaba Robin. Daniel Defoe lo transformó en Robinson Crusoe, un europeo dueño de la hazaña de valerse por sí mismo en la soledad. De allí viene el mito. Es un mito europeo, el hombre civilizado capaz de resistir las más duras condiciones materiales, no sólo el aislamiento espiritual. Nosotros, aquí donde vivimos, no conocemos la soledad. Pero este Robinson Crusoe es, de todas maneras, un personaje del Caribe que nació en el Caribe, porque no hay mito que se nos escapa ni invención que no tenga aquí sus raíces alucinógenas. Aquí, donde se incuban las mejores ideas redentoras y los sueños más perversos.”

“Aquel que me anda buscando habrá podido iluminar hasta ahora algunos meandros del mapa ciego que debe parecerle mi vida” (X, 300) —comenta, antes de justificar el tiempo dedicado a la historia de sus antepasados. La extensa enumeración que recoge el itinerario que se inicia en París y acaba en el campo de concentración de Mauthausen, registro ligero de episodios donde asoman visos de una subjetividad amasada por el desamparo, “las penas” (X, 302) y “el miedo” (X, 304), un yo conciente de su mediocridad como fotógrafo, que se embarca en “la tarea de salvación personal” (Rosa, 54) al recordar las vilezas y los actos de renunciamiento cometidos con el fin de sobrellevar la vida en el ghetto y salvaguardar la integridad de su nieto, contrasta con la modulación incisiva y sentenciosa que cobra la voz cuando reflexiona sobre sus desdichas en relación con las de sus ancestros. Ellos, “ilusos”, “pagaron el precio en que [...] tasaron su suerte [...] Yo no jugué jamás las cartas frente a un croupier tramposo [...]. Las cartas mediocres que me fueron repartidas, las recibe un apostador cualquiera.” (X, 300-301).

En contrapunto con su padre, no lo mueve la apetencia de poder ni una quimera. Tampoco lo impulsa el afán de que su país fuera reconocido como “real”. A la distancia, sobre el fin de la vida que, insiste, le tocó “en suerte” sin haber intentado “entrar con fanfarrias en el escenario de las ilusiones” (X, 302), recuerda Nicaragua, desafectado de nostalgia. Vacío de la sustancia épica que su padre infunde a su utopía cuando al demandar la construcción del canal alude a “mi patria” (IV, 133), carente asimismo de tono “elegíaco” (Starobinski), de impostaciones aliadas con una percepción idílica del mundo de la infancia, sus pronunciamientos sobre el país natal adolecen no solamente de importe afectivo.<sup>22</sup> Exacerban la gravedad de un modo de proce-

<sup>22</sup> Hay una excepción. En el “Epílogo”, el recuerdo de la noche de Navidad de 1913 compartida con Darío imprime matices afectivos sobre el país de origen compartido: “...me invitó a aspirar el perfume de la madera porque era el perfume de nuestra infancia en Nicaragua...” (344).

sar el sentido de pertenencia que muy lejos está de reconciliarse con el lugar del origen. Que reafirma su naturaleza extraordinaria (“país insólito con una historia insólita” — II, 60) o emplaza la crítica punzante e implacable a su debilidad institucional (“país de montoneras que semeja una gran finca donde siempre están zumbando las moscas o las balas” —II, 64), para declinar hacia una mirada terciada por la compasión pues le resulta “más digno de misericordia que de ilusiones.” (301).

### 3. Confluencias

Poner en boca de Castellón expresiones a las que recurre cada vez que se pronuncia sobre el destino de Nicaragua no es la única señal a través de la cual Ramírez se aproxima casi especularmente con su personaje a lo largo del texto. Si en la referencia a la oscilación entre “las moscas y las balas” reconocemos una de sus fórmulas preferidas para apresar en flexión metafórica y metonímica los únicos derroteros a los que parece estar condenado inexorablemente el destino nicaragüense, la pobreza y la guerra, en el “Epílogo”, a partir del modo y las imágenes elegidas para cerrar el texto, tal vez se asiente el enclave de identificación más pronunciado. En la escena de destrucción y muerte que, a través del sueño, entrevé el fotógrafo en el último recuerdo inscripto en sus memorias y en el que vislumbra su regreso al país en el futuro, a fines del siglo XX, resuena inocultablemente la voz y refracta la mirada de Sergio Ramírez. Concatenadas por la violencia, la historia y la naturaleza volcánica sellan en las guerras civiles y el huracán las imágenes condensadoras de las fuerzas irrefrenables de un devenir convulsivo, precipitado y devastador. “Ningún trazado napoleónico partía la nueva Constantinopla, bendecida por el trazo del canal de Nicaragua, ningún bullicio de marineros [...], ningún tañido de las campanas [...] como mi padre el iluso había ambicionado”, afirma Castellón de frente a la ciudad de origen arrasada, para ceder el paso a la visión de una “turbonada de agua” “arrastrando piedras a su paso, descuajando árboles

[...], destruyendo caseríos y corrales, ahogando los ganados, matando a centenares de familias mientras dormían y ahora para siempre soterradas bajo la playa de lodo..." (350–351). Sin duda en escala superlativa y extremada, la escena de la devastación de Nicaragua recoge la mirada de quien como exmilitante de la fuerza que logró virar la historia después de 45 años de dictaduras —el sandinismo— y como expresidente del país, emblemática la figura del intelectual desesperanzado en tiempos grabados a fuego por el fracaso de los ideales revolucionarios. Ya no es aquel que veía a los escritores como "shamanes de su tribu" (Arias: 210). Estamos ante un intelectual que abandonó la lucha política aunque no su intervención en la esfera pública y declara, con gravedad, que no vislumbra resquicios por donde la historia nicaragüense pueda desembarazarse del peso de los sueños que nunca alcanzaron su plena cristalización. Conmocionada largamente por revoluciones, dictaduras, intervenciones o caudillismos, esa historia fertiliza su destino en la escena de cierre. La fotografía final, donde un niño muerto está a punto de ser devorado por un cerdo que lo ronda y husmea, reduplica en vertiginoso abismo la cacería del personaje y preanuncia, en el "punctum" (Barthes 1995) que anida en la imagen, la inminencia de la muerte del país natal.

## Bibliografía

- Acevedo, Ramón Luis (1991). "Castigo divino de Sergio Ramírez: el nuevo viejo arte de contar o una novela escrita desde la Revolución Sandinista". *Los senderos del volcán. Narrativa centroamericana contemporánea*. Guatemala: Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala. 155-169.
- Arias, Arturo (1998). *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca del siglo veinte*. Guatemala: Artemis-Edinter.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.
- (1995). *Camera Lucida. Reflexiones sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Beristáin, Helena (1993-1994). "Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos)". *Acta Poética*, N° 14-15: 235-276.
- Berlanga, Ángel. Entrevista a Sergio Ramírez. "En Nicaragua zumban moscas y balas". Buenos Aires: *Página 12*, 15/8/2005. [www.pagina12.com.ar](http://www.pagina12.com.ar)
- Chambers, Iain (1994). *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Cortés, Carlos. "Las mil y una vidas de Sergio Ramírez". San José de Costa Rica: *La Nación. Suplemento Ancora*, 5/12/2004. 4.
- Ramírez, Sergio (1970). *Tiempo de fulgor*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- (1977). *¿Te dio miedo la sangre?* Caracas: Monte Ávila.
- (1983). *Castigo Divino*. Managua: Editorial Nueva Nicaragua.
- (1995). *Un baile de máscaras*. México: Alfaguara.
- (1998). *Margarita, está linda la mar*. Madrid: Santillana. Ediciones Alfaguara.
- (1999). *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista*. Madrid-México: El País-Aguilar.
- (2002). *Sombras nada más*. México: Alfaguara.
- (2004). "Esplendor del Caribe". Homenaje a Alejo Carpentier. *Revista Cultural Centroamericana*. Electrónica. N° 3 (diciembre).
- (2005). *Mil y una muertes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2006). "Elogio de la invención". *Revista Panameña de Cultura*. Tercera época. N° 59 (enero-junio): 8-14.

- Rodríguez Sancho, Javier (2004). "Mentira y verdad en tres novelas de Sergio Ramírez: Algunos procedimientos de verosimilitud". *Revista Comunicación*. Vol./año 13, N° 1: 50-64.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido. Sobre la autobiografía*. Buenos Aires: Puntosur.
- Ruiz Matilla, Jesús. Entrevista a Sergio Ramírez. "Sergio Ramírez viaja de la utopía al horror en *Mil y una muertes*". *El País. Cultura*. Madrid, 17/3/2005. <http://www.elpais.com>
- Silva, Armando (1992). *Imaginario urbanos. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Starobinski, Jean (1974). *La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.
- Tineo, Gabriela (2010). "Viajeros (des)encontrados." *Exégesis*. Año 24, N° 67/68: 91-102.
- (2012). "Imágenes mortuorias. Nicaragua en Sergio Ramírez." *Letralia*. Año XVI. N° 262. 5/3/2012.
- Vargas Vargas, José Ángel (1999). "Entrevista a Sergio Ramírez Mercado". Madrid, 9 de noviembre. Citada en Vargas Vargas, José Ángel (2002). "Sergio Ramírez: escritor y político". *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales*, vol. III, núm. 5 (mayo): 213-238.
- (2006). "*Mil y una muertes*: nuevos referentes en la novelística de Sergio Ramírez". *Revista Comunicación*. Vol. 15, año 27, N° 1: 20-25.

IV

## *Budapeste* de Ch. Buarque o el diablo y la sonoridad en la literatura

Hernán J. Morales

Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS

*Fui dar em Budapest graças a um pouso imprevisto, quando voava de Istambul a Frankfurt, com conexão para o Rio. A companhia ofereceu pernoite num hotel do aeroporto, e só de manhã nos informariam que o problema técnico, responsável por aquela escala, fora na verdade uma denúncia anônima de bomba a bordo. No entanto, espiando por alto o telejornal da meia-noite, eu já me intrigara ao reconhecer o avião da companhia alemã parado na pista do aeroporto local. Aumentei o volume, mas a locução era em húngaro, única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita.<sup>1</sup>*

Chico Buarque

<sup>1</sup> Llegué a Budapest gracias a una escala imprevista, cuando volaba de Estambul a Frankfurt, con conexión a Río. La compañía ofreció alojamiento en un hotel del aeropuerto, y hasta la mañana no nos informaron que el problema técnico, responsable de aquella parada, había sido en realidad la denuncia anónima de una bomba a bordo. No obstante, siguiendo por encima el telediario de la medianoche, ya me había sentido intrigado al reconocer al avión de la compañía alemana quieto en la pista del aeropuerto local. Subí el volumen, pero hablaban en húngaro, única lengua del mundo que, según las malas lenguas, el diablo respeta. La traducción es mía.

### Una ciudad, una novela, dos lenguas

Desde sus orígenes en la región de los montes Urales y como fuente de eclosión entre el mundo de Oriente y Occidente, la lengua húngara seduce con su carga de misticismo, exotismo y, más aún, su vinculación con la figura de lo espectral. Lengua antigua y ajena en sus armonías vocálicas infrecuentes, *única lengua del mundo que según las malas lenguas, el diablo respeta* como dice José Costa en *Budapeste* (2003) de Chico Buarque. Cuando en el siglo VIII los siete líderes de las tribus magiares realizan el pacto de sangre por medio del cual uno de ellos, Álmos, se instaure como príncipe y líder absoluto, quizás comienza una genealogía que coloca la enigmática Hungría y su lengua como fuentes de inspiración demoníaca, de ahí su particular exotismo. En ese conflictivo y mítico inicio surge el dominio que abriga siniestras figuras, la del príncipe Vlad Tepes, personaje que inspiró *Drácula* de Bram Stoker, y su prima, la Condesa Herzebeth Batorhy, musa para la *Condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, por citar dos ejemplos lejanos y conocidos. Las hazañas y batallas sangrientas de uno y los crímenes con esperanza de obtener las recetas ocultas para conservar la belleza de la otra construyen la figuración de dos personajes cargados de sadismo, lo que deja visible un síntoma: el pacto. Como si escapar del contrato fáustico fuera imposible, como si el destino de Hungría padeciera de una fatídica y satánica marca que al mismo tiempo la vuelve exótica y por ello fascinante ante la mirada ajena. Recordemos que Herzebeth, al momento de ser condenada, no se arrepiente de los terribles crímenes que se le atribuyen y asegura que sus actos son propios de la libertad de su condición y clase. Sadismo, crimen, pacto satánico, personajes que desde lo histórico contribuyen al imaginario del Mal, a un retrato personificado del horror en una tierra lejana pero presente a través de asedios que el arte impone.

En relación con lo señalado en el epígrafe y nuestro interés en la sintaxis literatura/música, la escritura de Chico Buarque, en el caso de la novela que nos ocupa, parece clave al observar la oscilación entre ambas dimensiones, generada a partir de

una obsesión por la sonoridad de las palabras. No solo la figura de Buarque como músico importa en este sentido, sino también lo que de esta sintaxis resulta desde la relación que el personaje central (José Costa) establece con la lengua húngara desde la fascinación (un embrujo) que le produce escuchar su sonido; de ahí que aprenda a hablar ese idioma sin comprenderlo en el contexto de una ciudad particular, también exótica para los occidentales, Budapest. Emblema de los cruces geográficos, suerte de cristalización de una zona borrosa, no sólo de fronteras territoriales sino especialmente sociales y culturales, esta ciudad es el resultado de la unificación de tres porciones geográficas: Buda, Pest y Obuda, unidad fragmentada por el corte del Danubio que escinde la vieja Buda de la nueva Pest. Además de constituirse en fuente de irradiación de la cultura húngara, sostiene el pasaje entre Oriente próximo y la Europa nortea, entre los Balcanes y los focos de cultura y desarrollo en el corazón del mundo románico y gótico, lo que conlleva interés peculiar. Este doble carácter constitutivo que, en una primera instancia parece casi anecdótico, no lo es cuando se estudia el orden de las significaciones y el peso del dominio simbólico desde la textualidad literaria.

Dicho impacto, poderoso, se hace visible en la novela de Buarque porque allí parecen materializarse las dualidades que he mencionado y que implican lo identitario, lo cultural y geográfico propios de la ciudad donde el problema de la lengua húngara, ajena, diabólica y fascinante, se articula a través de otra, el portugués que le da cabida no solo temáticamente sino desde el trabajo con la sonoridad. Por ello es factible el trazo de una analogía entre ciudad-texto, donde la misma complejidad de los cruces urbanos se restituyen en las líneas discursivas de ciertos fragmentos que arman la anécdota. Y quizás por su complejidad geográfica y cultural, como así también por la tradición fáustica que marca una de las lenguas que allí se hablan, Budapest sea la única ciudad que también el diablo respeta, tal como señala Costa respecto de la lengua húngara, de ahí la elección de Chico.

## La música, el diablo, la lengua

Es quizás menos conocido que desde la música también se proyectan figuraciones del costado diabólico de Hungría que al mismo tiempo reenvían a la sintaxis donde la literatura y la música se engarzan. Es sabido que la leyenda fáustica es introducida en Occidente primero a través de la obra teatral de Marlowe, *La trágica historia del Doctor Fausto* de 1604, luego popularizada por *Fausto* de Goethe. Pero desde la música también se ha pensado lo demoníaco y la duplicidad a través, tanto de los motivos de inspiración como de las construcciones imaginarias de algunos músicos.

En ese sentido, el año 1713 resulta central para pensar la vinculación entre la figura del diablo y la música académica. Por ese entonces, el joven violinista y compositor Giuseppe Tartini contaba solo con 22 años y no imaginaba que resultaría una figura de suma importancia en relación con la marca que luego funda una cierta *genealogía diabólica* de músicos. Según la leyenda a la que refiere Blavatsky (1892:103), mientras Tartini reside por un tiempo en un Convento Franciscano, le acaece una visita inesperada. Durante una noche, entre sueños, se le aparece la figura del Diablo ejecutando un violín con un estilo extraño y desconcertante, hecho que para Tartini resultó una interpretación plagada de audacia desde los efectos sonoros, las melodías desconocidas, excitantes, sin precedentes e impensables para los músicos de ese entonces. La figura satánica lo desafía a repetir con su instrumento la majestuosa interpretación que había realizado de su incomparable sonata. Luego del sobresalto de aquella noche, Tartini trata de reproducir la pieza y plasma por escrito lo que había escuchado. Pese a no poder recuperar la totalidad de la obra con

exactitud, los pocos sonidos que quedan de aquella sonata diabólica le sirven de base para su obra *Il Trillo del Diavolo*.<sup>2</sup>

Un siglo después de este episodio, encontramos otra relación entre música y satanismo, en los tiempos de Nicolás Paganini. Los que asistían a sus conciertos, aseguraban que tanto su figura larga y delgada, su pelo revuelto, su rostro estático como la convulsión de sus movimientos, las notas frenéticas e infernales eran producto de un embrujo mágico y diabólico. Insistían en que la capacidad y virtuosismo que asombraban a multitudes habían sido otorgados por obra diabólica o, al menos, por algo fuera del mundo terrenal. Incluso esta fama llegó a tal extremo que en el año 1840, cuando muere en Niza, le es negada sepultura en tierra sagrada. Una de sus composiciones más célebres escritas en 1813 no resulta ajena a esta reputación, *la Streghe*.<sup>3</sup>

Dentro de esta línea, Mefistófeles, uno de los personajes que ha sido figura saliente en relación con lo maligno, encarna en sí mismo el característico tono diabólico y espectral, también desde la música. Representan ejemplos de ello, *La condenación de Fausto* de Héctor Berlioz, estrenada en París en el año 1846, *Mefistófeles* de Arrigo Boito de 1868 y la escena faustiana de la cantina de Auerbach de Mussorgsky 1879, donde resulta más lograda la figuración del mal en el eco de la carcajada estrepitosa y diabó-

<sup>2</sup> Esta composición, cargada de virtuosismo e innovación, se considera el principio de una nueva era en el arte del violín desde la ejecución. La convulsión de sus adornos, las escalas incontrolables, ascendentes y descendentes, los cambios rítmicos, el efecto cromático, la tensión de los trinos y la estridencia de las dobles cuerdas le otorgan un claro matiz espectral y desestabilizador.

<sup>3</sup> Esta obra resulta singular en sus acrobacias sonoras y en el virtuosismo que denota una pretensión de sonoridad espectral. Aquí se advierten ritmos frenéticos en los intervalos del piano al comienzo de la obra, ascensiones y caídas abruptas de escalas que luego se replican en la voz del violín, generando con ello una sonoridad silbante y estridente. También los arranques descontrolados y fugas configuran la imagen de un alma infernal y desesperada.

lica, una risa siniestra que se desplaza sobre la estridencia agitada de las escalas menores ascendentes y descendentes durante el desarrollo de toda la escena.

En relación con Hungría, el compositor y pianista Franz Liszt fue catalogado por sus contemporáneos como *el pianista diabólico*, no solo por la tradición cultural y su vinculación con el entorno musical europeo en la que se encontraba anclado, sino por las condiciones particulares de su virtuosismo, que lo colocaban en el lugar similar al de Paganini. Fruto del contacto con el célebre pianista Karl Czerny y el compositor Antonio Salieri, sus grandes maestros, Liszt se posiciona como uno de los mejores intérpretes de la época, incluso llega a deslumbrar al propio Beethoven quien vestido de incógnito durante uno de los conciertos del niño prodigio, luego de la presentación, se sube al estrado y lo besa en la frente. Un "pacto" que se sella cuando el joven compositor, fascinado por el efecto hipnótico de las ejecuciones de Paganini, decide volverse un virtuoso *diabólico* del piano a partir de lo cual puede verse vinculado con la corriente de la llamada *escuela de interpretación pianística* que pretendió revolucionar el estilo y la ejecución del instrumento.

En ese contexto de música, pactos y embrujos, la lengua húngara parece encarnar síntomas latentes en tanto formas de lo demoníaco: la dificultad de sus características gramaticales la vuelven incomprensible para el brasileño José Costa, un personaje hábil en el manejo de su propia lengua<sup>4</sup>. Vale aclarar que el

<sup>4</sup> En *Budapest* el narrador y personaje José Costa es nada menos que un escritor fantasma, persona que se especializa en escribir cartas, artículos, discursos y textos para terceros, bajo la condición de permanecer siempre anónimo. Escribe sus textos en la agencia cultural Cunha & Costa, firma en la cual desarrolla esta actividad con su socio y amigo de facultad, Álvaro Cunha, quien se encarga, al mismo tiempo, de promover su trabajo. Durante la vuelta de un congreso de autores anónimos, Costa es obligado a realizar una escala imprevista en Budapest; allí se desencadena una serie de eventos que constituyen el centro de la trama: casado con la presentadora del noticiero Vanda, Costa conoce a Kriska en Hungría, quien lo rebautiza como Zsoze

húngaro, alejado del tronco indoeuropeo, manifiesta una de sus complejidades en la modalidad aglutinante, por la cual letras y sílabas se adhieren al final de cada palabra para formar construcciones que en otras lenguas se efectúan agregando preposiciones y hasta frases, una de las razones de ininteligibilidad para un hablante del portugués de Brasil. Sin embargo, José Costa, aunque no comprende el significado de las palabras de ese extraño idioma que escucha, sucumbe al poder hipnótico y posesivo de su sonoridad, y asiste al aglutinamiento desde la estructura de esa lengua que se va configurando solo como sonoridad en su mente.

...e agora meus ombros se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra. Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra a outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro. (Buarque 2003: 8)

Caí num canal em inglês, mais um, outro, um canal alemão, um italiano, e de volta á entrevista com a dançarina andaluza. Cortei o som, me fixeí nas legendas, e observando em letras pela primeira vez palavras húngaras, tive a impressão de ver seus esqueletos: õ az álom elõtti tala-jon táncol. (Buarque 2003: 9).

Pese a que no logra comprender lo que dice, en esa continuidad sin cortes e infinita del sonido, la lengua se da a conocer por entero, y como sucede con la música, llega a vislumbrar lo

Kósta. A raíz de los diversos viajes hacia Budapest y Rio de Janeiro, la trama se debate entre el encantamiento por la lengua húngara, la fascinación por ver sus escritos publicados por otros y el amor con Vanda y Kriska.

profundo, un sentido oculto que resalta en la impresión de ver el “esqueleto” de cada palabra. Ello se alegoriza en el ejercicio de transcodificar al húngaro unas palabras tomadas del poemario *Sevilha andando* de João Cabral de Melo Neto: *ö az álom elötti talajon táncol*. Este procedimiento a través de la figuración de un sentido enigmático dentro de la grafía ajena y exótica que “se ve” en estas palabras, aparece solapado, aunque latente en otras zonas de la novela. A partir de esa recurrencia, en efecto, me parece que se patentiza un proyecto general de escritura tendiente a pensar la noción de lengua homóloga al discurrir melódico, en tanto las palabras son percibidas solo como una línea—corpo sucesiva de sonidos “sem enmendadas”, sin cortes, reafirmando el estrecho vínculo con la idea de sonoridad. Para el personaje es imposible percibir la pausa entre cada palabra, la separación en esa lengua pensada como un “rio” torrentoso cuya corriente entrelaza dualidades que proyectan a diversos planos resultando diferentes tonalidades: literatura/música, letra/sonido, Rio/Budapest, lo exótico/la fascinación diabólica, el escritor/el escritor fantasma, autor/personaje...

### La música, la lengua, la novela

Intento dejar sentado en las líneas anteriores que en la escritura de *Budapest* puede leerse el proyecto de configurar una textualidad basada en dualidades, así como en estructuras tensionales capaces de homologarse a pautas del discurso melódico; ello se verifica, más allá de lo general, en los enunciados, frases, oraciones, etc. que a partir de superposiciones, avances, saltos y retrocesos, implican ritmos similares a las operatorias de aceleración y desaceleración del tiempo musical en el proceso melódico. En cuanto a efectos, a raíz de esta configuración, la lectura se suspende, avanza, se fractura, revierte la idea de línea, proponiéndose como espesor armónico, como cierta superposición tonal.

O quiosque estava tranqüilo, pedi um coco e dobrei os braços no balcão, recostei a cabeça nos braços, as pessoas cruzando pelas minhas costas: você viu a cara dele, o escroto ainda fica pálido... ela afastou a calcinha e veio aquele furúnculo... só equipamento de primeiro mundo, cheio de frisas... depois iam falar que era para um cioulo... aí eu disse para ele que estava menstruada... mas ia dar uma grana considerável... o vice-presidente me contou no telefone... para mim de repente é isso mesmo... pensei em tirar os sapatos e ir molhar os pés, mas o mar estava longe e me deu preguica de andar na areia. (Buarque 2003: 14).

Los puntos suspensivos del fragmento abren vacíos, pero además muestran esa superposición de líneas tonales que menciono, una superposición similar a la que se articula, desde el contenido, en el texto completo; me refiero al engarce (entramado) de la lengua húngara y el portugués. El cambio de dirección en los aparentes vacíos (en las suspensiones) genera fracturas en el transcurrir del discurso literario que problematizan una disposición convencional sostenida en una gramática, creándose una nueva modulación del lenguaje. La filtración y la fragmentación se ve en la sumatoria de capas sobrepuestas que reenvían al proyecto general, pero especialmente en la pretensión de contraponer y cruzar distintas sonoridades a través de las posibilidades que otorga la fractura (la pausa).

La fragmentación de la estructura está dada en la novela desde la organización, donde la trama no constituye una graduación lineal en capítulos. Decimos que no podrían definirse como tales porque las siete pausas más bien instauran cortes en el relato que nos harían pensar en la idea de parálisis, suspensión, desde una concepción de la escritura como desarrollo musical, que si bien se percibe como completo, se fractura en movimientos, porque cada corte puede leerse en su autonomía y cada pausa, en tanto silencio que ocupa un período de tiempo o duración, a la manera de los vacíos que se observan en la cita. Cada uno de esos silencios se titula con un sintagma inconcluso, como las

frases que se enlazan y arman el fragmento anterior. Al mismo tiempo y para reafirmar la idea de lo musical, cada sintagma que encabeza los tramos (“devia ser proibido”, “No caso das crianças”, “eu nunca tinha visto”, “havia nevascas”, “grande senhor”, “ao som de um mar” y “escrito aquele livro”) podría leerse como el efecto generado en José Costa a partir de la escucha de frases del idioma desconocido que fascina (el húngaro) pese a la incompletud de su comprensión. Esto se produce a través de un manejo particular (formulación de frases de sentido incompleto) de la lengua portuguesa, cuya singularidad reside en una pretensión de construirse desde la pura sonoridad. Y en esa ausencia de componentes sintácticos habría, al mismo tiempo, una continuidad oculta figurando con ello un idioma dado por entero, por ejemplo, “devia ser proibido (ausencia— presencia de OD)”. La falta de un índice evita coordenadas respecto de la estructura, y reenvía a la perspectiva de un enfoque musical: la lengua de la escritura importa solo como sonoridad hacia efectos comparables a los descritos en la relación personaje— lengua húngara.

Esta misma complejidad se observa fuera de la novela, desde un juego de reflejo que la edición brasileña *Companhia das letras* propone: la red de la complicación con las lenguas que desarrolla el texto se anticipa desde la disposición espejada del título y autor en las tapa y contratapa, una ilusión fantasmal que no es azarosa en el ámbito de lo que señalamos. En la tapa se lee el título de la novela (*Budapeste*) y el nombre de su autor (Chico Buarque) junto al pasaje del texto que seleccionamos a modo de epígrafe; en la contratapa se imprime el mismo diseño pero de modo invertido, con las palabras escritas al revés; como si se tratara de una imagen reflejada (tapa y contratapa como reflejo), la imagen se distorsiona, el autor se transforma en Zsoze Kósta y las palabras del fragmento de la novela se invierten en su grafía, intentando figurar, en esa reversibilidad, los caracteres del alfabeto húngaro o, al menos, una relación conflictiva, un desajuste. Esa transcodificación incluso se replica en la ilusión fantasmagórica a través del acto de conversión entre un autor (Chico Buar-

que) y un personaje (José Costa —en su traducción al húngaro Zsoze Kósta), de modo que sujeto empírico y ficcional se suturan para vincular con ello la idea de escritor fantasma desde un pacto de lectura que direcciona el desarrollo de la anécdota: la idea de *escritor fantasma* y, en consecuencia, la de *autor anónimo*. Si el *escritor fantasma* encarna la oscilación entre lo público y lo privado, la ilusión que genera la tapa del libro concuerda perfectamente con ese concepto: el cuestionamiento autoral dibuja una ilusión fantasmagórica donde autor y personaje se homologan e incluso se reemplazan. Un juego de revelación y ocultamiento de lo empírico, desde una relación oscilante. Este gesto se desarrolla como operatoria de la escritura, en un juego de tensiones (develaciones y ocultamientos) que no sólo se vinculan con la noción de autor sino también con una escritura—lenguaje, pensados desde la vacilación entre forma y contenido, es decir, donde la lengua pretende hacerse percibir por medio de la impresión que genera el sonido (en el personaje a través del húngaro, en el lector, por modulaciones del portugués) desde su valoración como puro significante o pura forma.

La imagen inaugural de la novela, que poníamos como ejemplo de duplicación y efecto sonoro, pone en escena la problemática que más nos interesa, que desata la lengua desde la sonoridad. A partir de la elección del húngaro como dispositivo exótico y fascinante desde lo sonoro, leemos cómo Buarque exalta la importancia del sonido en sus textos. En esta novela en particular, lo profundiza no solo en la construcción material, sino también desde la referencia indirecta a la sonoridad que las voces húngaras instauran. Y, al replicarlo en el brasileño en uso, establece una mirada diferente respecto de lo sonoro porque se aleja de la actitud programática en la figuración, esto es, de la representación mimética del sonido (la referencia al canto de un pájaro por ejemplo), para acercarse a la complejidad que se diseña a partir de un repertorio de textos y materiales que, para José Miguel Wisnik, entrarían en el debate contemporáneo acerca de la contraposición entre ruido y sonido respecto de la noción de sentido, en este caso, con las posibilidades que otorga la referen-

cia (metatextual) a una lengua alternativa, particular y quizás desconocida para la mayoría de los lectores, como es la húngara.

Estos gestos contribuyen a la plasmación de una zona vacilante que coloca la idea de palabra en oscilación constante, es decir, una palabra entrelenguas o lenguajes, donde *sonido y sentido*, como otras series de opuestos, se implican de modo necesario y particular. Las relaciones tensionales verificadas serían figuraciones homólogas a las relaciones en la música contemporánea, una disolución de fronteras entre ritmo, melodía, sonido, ruido, etc. Porque estas relaciones aparentemente opuestas, por ejemplo ruido (caos, discontinuidad) y sonido (orden, continuidad) se desarrollan a partir de tensiones que conllevan una dinámica de necesidad y simultaneidad entre sí. El sonido, según Wisnik, se produce negando terminantemente ciertos ruidos y adoptando otros, para introducir instancias relativas: tiempos y contratiempos, tónicas y dominantes, consonancias y disonancias. Estas son relaciones tensionales que fundan la música contemporánea porque es en ella donde la materialidad se presenta con una admisión de todos los materiales sonoros posibles: "sonido / ruido y silencio, pulso y no-pulso" (Wisnik 1989: 3), de ahí, por ejemplo, que el musicólogo tome como referencia a John Cage como figura emblemática de esta música, definida como experimental.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Desde lo que señala Wisnik, la perspectiva musical contemporánea modifica la idea de la producción sonora desvinculada del ruido. Tengamos en cuenta que el sonido, dentro de una perspectiva pre-dodecafónica, era el orden opuesto a la caótica composición del ruido, orden vs desorden, perspectiva por ejemplo desvinculada de las cosmovisiones aborígenes en lo que a ruido y sonido se refiere. Wisnik considera que esta contraposición es la clave para entender la relación tensional en lo sonoro porque en la actualidad esos paradigmas fuertemente arraigados se diluyen cuando pensamos, para mencionar uno de los casos, en la forma de la Música Popular Brasileira y la influencia que los ritmos negros le imponen. La música contemporánea rompe con estas categorías y desnaturaliza las entidades contrapuestas para colocarlas en el terreno de lo tensional, de lo necesario; es decir, no hay sonido sin silencio como tampoco hay sonido sin ruido. Asimismo, en esa misma relación de necesidad se establecen los vínculos débiles, los espacios bisagra, los pasajes

Para Costa, el ruido de ese idioma desconocido se vuelve sentido respecto de la visibilidad de una forma, superficie que a la vez refiere un sentido profundo o de segundo grado visualizado por momentos a través de un pasaje gradativo, de la posibilidad de diluir la frontera entre lo continuo y lo discontinuo. Ello opera desde la referencia misma en la mayor de las dualidades de lo argumental: la condición del personaje (protagonista) como escritor fantasma (el oculto): del mismo modo, una escritura oculta, disfrazada, oscilante, asume un peso protagónico. Esto parece conducir a la música contemporánea, por la cual se establece para el oyente la relación con una nueva concepción de lo sonoro, donde ruido (caos) y sonido (orden) se mixturán y significan nuevas sensaciones alejadas de un sentido único.

La palabra húngara, bajo el oído escrutador de Costa, se encuentra despojada de toda noción emparentable con su lengua materna, la portuguesa. Ese desajuste o más bien, desconocimiento, no radica solamente en el carácter extranjero de la otra lengua, sino en su propia constitución pues pareciera materializarse solo desde lo fónico siempre desde el punto de vista de la voz narrativa, es decir, desde la sucesión infinita de fonemas que él señala como condición sintáctica privativa de dicha lengua, situación que lo lleva a señalar la imposibilidad de demarcar principios y fines de cada palabra o, como señala, una lengua que se da "por entero". Esto, me parece, funciona como clave de lectura respecto del valor sustancial que el mismo

gradativos. En las culturas orales, ese pasaje gradativo emerge manifiesto pues se otorga valor considerable a los sonidos de la naturaleza (antes ruidos) donde la materialización del silencio asume rango de manera de decir. Con ello, las músicas influenciadas por la concepción de lo sonoro de las culturas aborígenes transforman las nociones de sonido/ruido, sonido/silencio, de forma más "natural", otorgándole una característica particular a la relación sonido/sentido. El sonido no se opone absolutamente al ruido en la naturaleza, más bien se trata, en términos de Wisnik, de un *continuum* que en cada cultura se desarrolla como un pasaje gradativo (um *passagem gradativa*), una variación de margen entre ambas. (Wisnik 1989: 30).

Buarque da al *sonido* en sus textos en general y específicamente en esta novela. El “misterio do idioma” (Buarque 2003: 8), frase de Costa en el texto, revela la importancia que cobra el desciframiento de lo desconocido, de esa lengua que lo desvela e incluso habla sin conocer. Lengua cuyo contacto también ha sido fortuito como también lo ha sido el vínculo azaroso con la ciudad producto de la escala forzosa del avión en Budapest. Este debate lingüístico que se anticipa en el juego espejado de la tapa y contratapa mencionado en líneas anteriores se proyecta hacia interior de la novela donde la obsesión no se limita solo a enunciar las dificultades del húngaro. Por momentos, la misma lengua puesta en discurso, el portugués, construye una sintaxis vacilante, un espesor de niveles que se superponen para crear una ilusión fantasmagórica, una lengua híbrida, una gramática contaminada y poseída como una frontera o una dimensión de tránsito entre lenguas, hacia la voluntad de un desciframiento que se duplica en la misma oscilación identitaria del escritor fantasma, que se esconde detrás de la máscara, todo como construcción material de la sonoridad en sus opuestos y en sus bisagras, según observamos en la disposición de los encabezados o títulos de las partes de la novela.

Esta oscilación, desde otra línea interpretativa relacionada, quizás se vincula con las características de la Música Popular Brasileira y de ahí su materialización indirecta en un texto de Buarque. Por ejemplo, en la canción popular observamos la fuerte presencia del habla que otorga un espesor de oscilación tonal (ondulación entonativa) y oscilación rítmica (aceleración y desaceleración) en el discurso melódico; éstas la convierten en un género que se debate entre la materia musical y el sustrato propio de las características formales y gramaticales del portugués de Brasil, una música que toma elementos de una habla en el sentido más estricto. El discurso melódico establece lazos de sentido con las oscilaciones tonales en casos donde se observa que las alturas, por ejemplo, se colocan en grados agudos de tensión para reforzar con ello la carga emocional de la letra. En otros, el énfasis está puesto en el ritmo; así, la aceleración o

desaceleración van estructurando también raptos emocionales de tensión.<sup>6</sup>

### Fascinación, diablo y sonido

El viaje entrelenguas y nuevas sonoridades remitiría a la figuración *diabólica* dado que en la obsesión hipnótica de la sonoridad del húngaro se devela el mismo carácter demonizado de una lengua que, para el personaje, se manifiesta como posesión satánica, casi como un estado de trance. Desde allí, la posesión podría asimilarse a la relación que establece el músico respecto de la canción brasileira no solo como compositor, sino también como ejecutante. Me refiero al vínculo que establece el intérprete con lo que Tatit enfatiza como el *proyecto enunciativo* de una canción o del *cancionista*; las posibilidades de variación, entendidas como oscilaciones temáticas y tensiones pasionales, que se efectúan en la interpretación de una canción y cuáles son los efectos sobre el auditorio. Cuando el intérprete lleva a cabo ciertas variaciones, a partir de los elementos que le ofrecen tanto el proyecto entonativo (recursos investidos en la melodía) como el proyecto narrativo (recursos investidos en la letra), le otorga un grado de inflexión melódica a la canción que repercute en su sentido, generando un proyecto secundario respecto del germinal. Los trazos de prolongación vocálica, las pausas, las aceleraciones y desaceleraciones rítmicas, por ejemplo, contribuyen a la transferencia de la canción hacia una zona de lectura pasional. En algunos casos los efectos moduladores de la entonación son tan acentuados que logran posicionarse por

<sup>6</sup> Luiz Tatit (1997: 103) ofrece un análisis interesante respecto de estas variaciones en las formas melódicas y rítmicas donde estudia, por ejemplo, sus efectos en una canción de Gilberto Gil, utilizada como apertura de la telenovela *O salvador da pátria*, en 1989.

encima del contenido, generando con ello una relación compleja en el proceso semiótico donde se genera una multiplicidad de sentidos. Esta complejidad constituye uno de los elementos más relevantes de la Música Popular Brasileira donde prima una importancia sustancial de la sonoridad y sus efectos. Quizás sea por ello que José Costa, imbuido del peso de la escritura de un cancionista (Buarque), se entrega a la seducción irrefrenable de lo sonoro.

La sintaxis literatura/música permite apreciar los cruces fundantes de *Budapeste*. El debate entre lenguas, las sonoridades, lo demoníaco desde la fascinación hacen de esta narrativa un material inmejorable para repensar el sentido de lo exótico desde la sentencia de Aira respecto de caminos que se abren hacia nuevos deslizamientos en la vinculación con la otredad. José Costa, a partir de la seducción envolvente de ese extraño espacio y de sus sonoridades, crea un exotismo desde el *instante que construye su mirada*, pero no sobre el nuevo espacio sino sobre el sonido (que se materializa en el espacio de la escritura), un territorio extraño que es una sonoridad, reitero muy ajena, pero a la par, un embrujo familiar, comprensible. ¿Será que un brasileño como Costa puede desentrañar los misterios del húngaro porque está acostumbrado a una Latinoamérica, como dice Aira (77-78), plagada de *mitades exóticas* que pueden verse por la ventana?

## Bibliografía

- Aira, César (1993). "Exotismo", *Boletín 3*, Grupo de Estudios de Teoría Literaria. 73-79.
- Arnold, Ben (2002). *The Liszt Companion*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Blavatsky, H. P. (1892). *Nightmare tales*. London: Theosophical Publishing Society.
- Buarque, Chico (2003). *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Foucault, Michel (1999). "¿Qué es un autor?". *Filosofía y literatura. Obras esenciales de Michel Foucault*. Volumen I. Barcelona. Paidós. 329-360
- Nestrovski, Arthur (2009). *Outras notas musicais: de Idade Média à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Publifolha.
- (2002). *Música Popular Brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha.
- Scott, Derek B. (2003). *Diabolus in musica: Liszt and the demonic. From the erotic to the demonic: on critical musicology*. New York: Oxford University Press.
- Tatit, Luiz (1997). *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume.
- (2004) *O século da canção*. São Paulo: ateliê.
- Wisnik, José Miguel (1989). *O som e sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2004) *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha.

**De conciencia mestiza a conocimiento.  
La evolución teórica fronteriza chicana de  
Gloria Anzaldúa**

*Cynthia Paccacerqua y Stephanie Álvarez*  
University of Texas – Pan American

Gloria Anzaldúa (1942-2004) es tal vez la autora chicana más importante del Siglo XX. Nacida en Hargill, Tejas (Estados Unidos), sus teorías fronterizas y transculturadoras cambiaron radicalmente cómo leemos e interpretamos la literatura tanto estadounidense latina como la latinoamericana. En 1981, Anzaldúa publicó junto con Cherríe Moraga la antología *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (traducida en 1988 por Moraga y Ana Castillo como *Esta puente, mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*)<sup>1</sup> en la cual ofrecen una colección de ensayos declarando que el feminismo de mujeres de color de Estados Unidos –chicanas, latinas, afroamericanas, indígenas y asiáticas– es radicalmente diferente al de las blancas ya que éstas no tienen que confrontar el racismo y el clasismo en sus vidas diarias. El libro es uno de los textos feministas más citados hasta hoy; una antología que incluye tres ensayos importantes: “La prieta,” “Speaking in Tongues” y “El mundo zurdo.” No obstante, es en *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* (1987)<sup>2</sup> donde a través de narrativa, poesía y testi-

<sup>1</sup> Usamos a propósito ‘puente’ en forma femenina.

<sup>2</sup> Una vez indicados los nombres completos de los textos de Anzaldúa, en el curso del trabajo los abreviaremos, consignando sus primeros términos.

monio escrito en inglés, español y espanglish teoriza sobre la/s frontera/s y las experiencias fronterizas y cómo éstas definen/construyen la identidad, son deshumanizantes, no valoran ni a las mujeres, ni a las lesbianas, ni a l@s chican@s, y a la misma vez propone la posibilidad de curar la herida abierta (la frontera) mediante el desarrollo de una nueva conciencia mestiza, una conciencia de mujer. Después de *Borderlands/La frontera*, Anzaldúa publicó varias obras, entre ellas cuentos infantiles, entrevistas y ensayos, pero es en “now let us shift...the path of conocimiento...inner work, public acts” (2002), ensayo de conclusión en el libro *This bridge we call home: radical visions for transformation*, donde vemos la evolución de esas teorías radicales y transformativas planteadas en los años 80. El presente trabajo, semejante a un ejercicio en la retroactividad teórica, persigue analizar la evolución de su pensamiento fronterizo.<sup>3</sup>

Al leer “now let us shift...” en forma sobrepuesta al ya canónico *Borderland*, creamos un nuevo eje de interpretación para ambos textos y encontramos un renovado legado de la autora. Cuando los sobreponemos aparece un paralelismo estructural subyacente: las siete etapas del camino hacia el conocimiento que Anzaldúa identifica en el último ensayo se reconocen ya en forma marcada en los siete capítulos de *Borderlands*. Ahora éste puede verse como una instanciación singular de las condiciones de posibilidad —el camino— para llegar, nosotras, al conocimiento. *Borderlands* es singular porque es el camino tomado por la chicana; pero en su carácter de instante de las etapas de la conciencia, implica la generación de un camino ahora posible para otras mujeres. Como toda buena nepantlera, Anzaldúa nos dejó un

<sup>3</sup> Quisiéramos agradecer a nuestros estudiantes Leslie Cantú y Eduardo Robles por su ayuda con información bibliográfica. También a todos nuestros colegas que nos acompañan los viernes de “Trae tu lonchera” en el Centro de Estudios Méxicoamericanos para discutir varios ensayos sobre estudios chicanos y pedagogía crítica; esas conversaciones igual que las que hemos compartido con nuestros estudiantes han informado mucho este ensayo.

testimonio de sus experiencias y transformación propia al igual que un diagrama crítico a seguir para la construcción de nuevos puentes a manera de actos públicos.

Hablar de un ejercicio teórico de retroactividad conlleva recurrir a un concepto psicoanalítico y aplicarlo en una aproximación teórica de *Borderlands/La frontera* y “now let us shift...”. Es particularmente útil en este contexto porque el concepto freudiano al que nos referimos, la *nachträglichkeit*, abarca la dinámica temporal compleja y transformadora encontrada en la relación entre ambos textos pues expresa dos direcciones en el tiempo y afirma también una diferencia en el momento en que ocurre (Lauretis: 118). En el fondo, es un ejercicio de resignificación que desencadena la posibilidad para la creación. A nivel psíquico, el sujeto mira un evento del pasado y lo resignifica a la luz de su presente. En ese momento, transforma su estado psíquico mientras crea nuevas posibilidades para su futuro. Nuestra intención no es desarrollar una lectura psicoanalítica de Anzaldúa como autora de “now let us shift...”, sino realizar un ejercicio orientado tanto por nuestra condición de lectoras como de latinas comprometidas con el poder emancipatorio de su trabajo.

*Borderlands* resume el compromiso de concretar lo que propone en “La prieta” de *Esta puente, mi espalda*, la necesidad de cuidar de sí misma para poder efectuar cambios emancipadores a nivel cultural ya que el ser no puede deshacerse del mundo exterior; el texto toma como objeto específico los múltiples dominios culturales desde los cuales la identidad de su ser es construida. Es decir, toma el territorio del ser, lo cual codifica vívidamente como “borderland(s)” o zona(s) fronteriza(s)/la(s) frontera(s). En concreto, Anzaldúa primero da cuenta descriptiva actual e histórica de la condición de la frontera estadounidense/mexicana en el sudoeste del estado de Tejas, Estados Unidos. Haciendo un balance de esta condición, coloca sus experiencias con ella y avanza en un ejercicio de descubrimiento histórico y reescritura que intenta hacer justicia a las injusticias enfrentadas por la comunidad chicana en el pasado y presente a lo largo de la historia de su raza. Con este nuevo conocimiento a mano, puede inter-

pretar sus experiencias y encontrar otros recursos para dar validez a un conocimiento que, aunque presente en ella, no ha tenido vía para su representación. Su nueva conciencia mestiza nace desde la ambigüedad de una existencia fronteriza que ahora puede afirmar gracias a facultades que le permiten estar presente en un mundo que al mismo tiempo no puede dejar de interrogar.

A diferencia del colorido tejido de dominios múltiples simultáneos y en transición perpetua que Anzaldúa nos ofrece al construir una nueva conciencia en *Borderlands*, en su último ensayo presenta una descripción más bien secuencial de las etapas de conciencia que nos lleva a un tipo de saber que identifica con el concepto de conocimiento. Mientras asevera que estas etapas nunca son puramente independientes la una de la otra y nota que pueden llegar a estar operando al mismo tiempo a diferentes niveles del ser, desde un punto de vista metodológico las introduce en un orden numérico a un total de siete instancias. Es más, las referencias y experiencias a partir de las que se comunica con la lectora son en menor grado sujetas a la singularidad de su identidad de frontera chicana como en el texto de 1987. De modo diferenciado, en "now let tus shift...", Anzaldúa alude a esferas que son ampliamente compartidas por un público diverso, adquirido ya al final de su vida como escritora, poeta y filósofa. Por último, también introduce un personaje ausente en *Borderlands*: la nepantlera, personaje representativo de la potencia inherente de la conciencia mestiza que, estando en el espacio liminal donde el borde exterior del ser interno se encuentra con el mundo externo, está en casa en el acto de crear puentes ahora accesibles al público.

A pesar de las diferencias estructurales y referenciales del ensayo y de la inclusión de un nuevo personaje, cuando releemos *Borderlands* a la luz de estos desarrollos emerge una relación radical y generativa entre ambos textos. En "now let us shift...", Anzaldúa detalla los siete pasos hacia el conocimiento, seis de los cuales se corresponden con los siete capítulos del texto que lo precede mientras que el último describe la inversión ético-polí-

tica en la realización de la conciencia mestiza planteada en el mismo libro.

### 1. Arrebatos

Anzaldúa introduce el primer momento en el viaje hacia el conocimiento al compartir la experiencia de un terremoto, acción que provee claves de lo que constituye un "arrebato." Desde ya se trata del tipo de evento sobre el cual uno no tiene poder, una experiencia que a uno le sucede. Dentro de las imágenes principales con las que la chicana nos hace testigos del terremoto encontramos la vereda que se le hunde y dobla, las paredes que se derrumban y los edificios que se desploman; una mujer queda atrapada, su cuerpo desfigurado, sólo partes de él, visibles bajo los escombros. La violencia y escala del sacudimiento, el choque de los platos tectónicos lograron desplazar la península por tres pulgadas. En el caos, cuenta también sus reacciones, casi insólitas, fuera de contexto, sin sentido, a pesar de su simultánea "normalidad." Le acomoda la falda a la mujer atrapada para que su cuerpo no esté expuesto, conduce su auto más allá de las desfavorables condiciones viales, llega a su casa y se queda a pesar del peligro y reordena a pesar de los temblores secundarios. Tiene miedo. "El arrebato, el terremoto, te jala del terreno familiar y seguro..." (544).<sup>4</sup>

El nivel de violencia de un terremoto desplaza la percepción diaria de nuestro lugar, importancia y sentido en el

<sup>4</sup> Más adelante, en el tercer paso hacia el conocimiento, Anzaldúa utiliza su diagnóstico de diabetes como otro ejemplo de arrebato. El caso resulta interesante. Es el tipo de arrebato en que todas las personas pueden identificarse como posibles víctimas de esta enfermedad, pero es también una enfermedad muy prevalente dentro de la comunidad chicana y latina en los Estados Unidos, tema de investigación científica y sociológica, ya que los motivos son atribuidos a condiciones sociales, culturales, y económicas.

mundo; la humanidad se pone en el contexto planetario e histórico de la existencia y vulnerabilidad de nuestra especie. En *Borderlands*, la existencia fronteriza comparte esta condición de arrebato, pero él está situado dentro de una historia de colonialidad. Ese hogar seguro al que Anzaldúa quiere volver después del terremoto en la frontera es liminal e hiriente: "Éste es mi hogar / este filo delgado de /alambre de púas." (25).<sup>5</sup>

La estrofa es iconográfica del predicamento de la chicana tejana prieta lesbiana en cuanto ella se vuelve hacia sí e intenta identificar su lugar en el mundo. Existe en los márgenes de tantas comunidades con las que comparte aspectos de su identidad y a la vez no se encuentra en ninguna de ellas, y se hiere al procurar aferrarse a su afiliación con todas. Entrar al territorio del ser —el "homeland", o tierra que uno llama hogar— es entrar a la tierra de los desterrados, una tierra creada desde el "residuo emocional de fronteras anormales" (25). Describir las condiciones de destierro constituye el tema central de "The Homeland, Aztlán/El otro México", el primer capítulo, donde Anzaldúa identifica un lugar formado por la repetida experiencia de pérdida histórica y en particular la de "los atravesados," a quienes describe sucintamente como "aquellos que cruzan, pasan o van a través de los confines de lo 'normal'" (25). Mientras este tipo de pérdida puede atribuirse a la gente que habita posiciones de sujeto diversas, el foco de este primer capítulo es la historia colonial de un área geográfica que está dividida por la frontera estadounidense y mexicana.

La chicana se posiciona en su lugar de nacimiento, en el borde entre Estados Unidos y México, y camina por la historia desde esa ubicación. Identifica los implacables ciclos de opresión que, cada uno con sus propios mecanismos, comenzando con la colonización española del territorio, la deculturación y genocidio de los pueblos originarios, avanzando con la toma de las tierras

<sup>5</sup> This is my home / this thin edge of /barbwire (original inglés).

del noroeste de México, el desalojamiento ilegítimo de las propiedades de los mejicanos que quedaron del lado estadounidense del borde y la explotación laboral, el borrado cultural y la discriminación sistemática racial posterior, forzaron al sujeto histórico chicano y chicana a un estado de disturbio o arrebato. Asimismo plantea los problemas con el tratado de libre comercio americano (TLC/NAFTA) como las repercusiones de la política agrícola y económica neoliberal propias del gobierno mexicano dentro del territorio de la frontera. Por último, están aquellas personas que han cruzado de México al norte, buscando el sueño americano que los recibió con una mezcla de oportunidades y marginalización; éste es un cruzar a un costo y riesgo demasiado alto para muchos, tantas veces la violación sexual de las jóvenes por los coyotes mexicanos. Cada una de estas ejecuciones del poder colonial constituye un destierro y transversar violento para con las personas y comunidades que habitan un territorio que alguna vez se llamó Aztlán; tierra natal de los aztecas. Anzaldúa recupera y reconstruye una memoria colectiva basada en el hecho de que fueron "bruscamente jalados" por las "raíces", "truncados", "destripados" y "desposeídos." El repetido deshacer de toda estabilidad, la ruptura y separación de su historia, generó una condición de pérdida psíquico-cultural de identidad en los habitantes del Aztlán originario; en la frontera, la "ambigüedad", el "malestar" y en última instancia la "muerte" son parte de la "normalidad". No obstante, el arrebato es necesario ya que es sólo con los arrebatos que se puede entrar en el camino hacia el conocimiento.

## 2. Nepantla... dividida por dos caminos

Este arrebato... te catapultas en nepantla el segundo paso. En este espacio liminal, transicional, suspendido entre desplazamientos, eres dos personas, dividida entre el antes y el después. Nepantla, donde los bordes externos de la vida interna de la mente encuentran el mundo ex-

terno de la realidad, es una zona de posibilidad. (2002: 544).

Dentro de este desarrollo hacia el conocimiento, el estado de nepantla es quizás el más productivo, ya que es la apertura de una oportunidad para comenzar una crítica del *status quo* bajo el control de la percepción. La necesidad de un objeto íntimo de esa crítica es evidente en el hecho de que en este último ensayo, la escritora retorna a sus experiencias personales dentro de instituciones públicas, como la familia y la escuela. Gracias al arrebato, se pierde el cuadro de referencia naturalizado y se comienza a construir una perspectiva propia sobre el mundo que uno habita y el mundo que habita dentro del ser. Estar en esta condición significa crear una diferencia en el espacio y el tiempo respecto de donde estaba antes del arrebato y de donde está como resultado del mismo; el quiebre espacio-temporal hace que “la preocupación principal es la identidad propia” (2002: 548).

Mientras en su último ensayo nepantla es una zona de posibilidad, en *Borderlands*, es el sitio entre sitios donde se investiga la sedimentación de los distintos períodos de fuerzas coloniales que crearon una vida cultural de destierro —no un simple narrar de eventos progresivos que deja el escombros del pasado atrás, en el olvido. Anzaldúa logra recuperar una condición territorial inmemorial que sufrió una violencia originaria, una violencia, cree, que los habitantes de la frontera llevan escondida dentro de sí. Es una violencia cometida contra lo femenino como existió en el período precolombino, antes de que fuera borrado por los Aztecas (1987: 49). El reconocimiento de esta primera violencia es la clave para la habilidad de marcar una posición propia desde donde puede ponerse en confrontación con las fuerzas culturales que Anzaldúa identifica en el primer capítulo de *Borderlands/La frontera* como constituyentes del “homeland.” La vemos delimitar esta posición en el segundo y tercer capítulo, titulados “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan” y “Entering Into the Serpent”. Así como sus títulos indican, éstos postulan dos contrapuntos: primero, en contraste y en

contra del mundo exterior; luego, dentro del ser. En este combate crítico y bidireccional, navegan los sistemas simbólicos constitutivos de su identidad fronteriza; como resultado de su posición de sujeto singular en tanto chicana prieta lesbiana, estos sistemas se muestran en conflicto entre sí, impidiendo su habilidad de conocerse a sí misma y a su vez ser un agente.

A través de la lectura de los diferentes códigos disponibles para darle sentido a la existencia fronteriza, en “Movimientos de rebeldía y culturas que traicionan”, Anzaldúa expone la tiranía de las fuerzas culturales que transversan individuos; identifica los momentos de rebelión externa, de sentirse rajada por narrativas mutuamente exclusivas (mexicana/americana/mujer/lesbiana/prieta), de una inhabilidad de responder contra las fuerzas culturales externas y, por último, de la herida de la india-mestiza. Aunque no exclusivamente, bajo cada una de estas discusiones, su crítica aquí está de manera más específica dirigida a las narrativas mexicanoamericanas locales que sirven como cómplices en la sumisión de mujeres y el cumplimiento de la heteronormatividad. Estas normas impiden que el sujeto marginalizado por ellas pueda responder de forma crítica y contundente. En este sentido, el concepto de cultura subyacente a su discusión aquí es tal que ofrece pocas posibilidades para el ejercicio de la agencia personal y, en consecuencia, también para tomar responsabilidad por el papel en la perpetuación de violencia. La idea del sujeto marginal incapacitado para trascender las expectativas culturales múltiples sobrepuestas que no permiten la expresión y el conocimiento del ser es resumida cuando escribe:

Alienada por su cultura materna, ‘ajena’ en la cultura dominante, la mujer de color no se siente segura en la vida interna de su propio ser. Petrificada, no puede responder, su cara atrapada entre los intersticios, los espacios entre los distintos mundos que habita. (1987: 43).

Sin embargo, Anzaldúa señala momentos de rebeldía y contra conducta dentro de su experiencia que da indicio a la posibilidad de cambio, señas tales como el uso de ciertas expre-

siones lingüísticas, el coraje de contestar (“hablar pa’ tras”), la decisión de irse de casa para poder expresar su sexualidad lesbiana (“no me dejé de los hombres”)<sup>6</sup> y la voluntad de aprender una historia alternativa, la de la “india—mestiza”. Este último hecho es particularmente importante al punto de rebeldía cultural histórica de Anzaldúa, aunque herida y debilitada, a diferencia del caso de la pérdida fronteriza causada por los ciclos coloniales que comenzaron con la ‘invención de las Américas’ cuando la india—mestiza fue transterrada al olvido. El siguiente pasaje describe vívidamente el descubrimiento de una subyacente rebelión de esta presencia indígena femenina:

Las probabilidades estaban muy en su contra. Ella escondió sus emociones; escondió sus verdades; ocultó su fuego; pero mantuvo el fuego interno. Permaneció sin rostro y voz, pero una luz brilló a través de su velo de silencio. Y aunque no pudo abrir sus piernas y aunque en este momento el sol se ha hundido bajo la tierra y no hay luna, ella continúa cuidando a la llama. El espíritu del fuego la incita a pelear por su propio cuero y un pedazo de suelo para pararse, un suelo desde donde ver el mundo —una perspectiva, una tierra firme donde puede plantar las valiosas raíces ancestrales y crecer a ser un corazón de mestiza amplio. Espera hasta que las aguas no sean tan turbulentas y que las montañas no sean tan resbalosas con aguanieve. Abusada y magullada espera, sus magulladuras botando su espalda sobre sí y el pulso rítmico de lo femenino. Coatlatlopeuh espera con ella. (1987: 45).

<sup>6</sup> Jacqueline Martínez explica que “Cuando lesbiana es adoptado junto con chicana, tenemos una construcción doblemente significativa con una resistencia intencional comprometida, planteada contra sí desde adentro” (64). Desde su punto de vista, el cuerpo vivido lesbiano expresa una ambigüedad radical como resultado de su posición de sujeto marginal y necesario como “otro” dentro de dos paradigmas dominantes —patriarcal y heteronormativa— en la cultura mexicanoamericana.

A esta pasaje en prosa, le siguen los siguientes versos: “Aquí en la soledad prospera su rebeldía/ En la soledad Ella prospera.”

El grado de importancia de la identificación de este personaje comienza a desentrañarse en el tercer capítulo, “Entering Into the Serpent”. Al volver su atención hacia dentro, hacia los órdenes simbólicos que habitan, informan y conducen su alma, descubre la presencia de una fuerza aterradora que ella llama la mujer serpiente. En efecto, es desde esta fuerza que una facultad de conocimiento emancipadora ha de crecer.

Su travesía dentro de los sistemas simbólicos que la habitan entreteje experiencias personales y la historia de la transculturación de las creencias espirituales y religiosas que resultaron de la colonización y construcción de la nación. La discusión toma la virgen de Guadalupe como eje central, ya que personifica la traducción de las diosas aztecas a la imagen de la Virgen madre católica y a la imagen idílica de la mujer en la cultura nacional mexicana y chicana. En esta genealogía de símbolos espirituales, la Virgen de Guadalupe es la “deidad central conectándonos con la ascendencia india” (49). Su nombre es Coatlatlopeuh, descendiente de las diosas de la fertilidad y el planeta Tierra mesoamericanas. La primera personificación fue Coatlicue o “falda serpiente” (49). El transtierro original de esta diosa creadora ocurrió a mano de los aztecas, quienes según Anzaldúa,

al darles atributos monstruosos y reemplazándolas con dioses varones, condujeron a las poderosas diosas al inframundo, y así rajaron el ser femenino y las deidades femeninas. Dividieron a ella quien habido sido completa, quien poseía tanto aspectos del mundo superior (luz) como del inferior (oscuridad). Coatlicue... y sus aspectos más siniestros, Tlazolteotl y Cihuacoatl, fueron ‘oscurecidas’ y despojadas... (1987: 46).

La recodificación de Coatlicue se produce a través del desmembramiento que comenzó con los aztecas y continuó con la desexualización de una de sus partes amputadas y su transtie-

ro en la forma de una virgen indígena Guadalupe immaculada, materna y expiatoria. Simboliza el arrancar de su deseo sexual como un desgajar de la serpiente de la diosa original y, desde entonces, a la imagen se le dio un papel sin precedentes en la identidad nacional mexicana en ambos lados de la frontera: defensora de la revolución mexicana de Zapata, unificadora de las marchas de los trabajadores chicanos de campo, foco de orgullo de los pachucos, patrona de la esperanza y fe en la supervivencia de un pueblo colonizado. Desde este punto de vista, Coatlicue no sólo fue amputada; la recodificación de sus partes la hicieron traicionar su propia naturaleza creadora femenina. Acompañada históricamente por la desposesión moral y política de la mujer dentro de las instituciones sociales, la traición simbólica concierne más que un problema de representación. Para Anzaldúa, el reconocimiento de la traición de Coatlicue es, en simultáneo, el conocimiento de la posibilidad real de un orden cultural radicalmente diferente, donde la diferencia sexual y el deseo femenino es expresado de manera más justa y balanceada. Entonces, el desmembramiento, desplazamiento y transtierro de Coatlicue que resultó de la transculturación colonial no significa su muerte. Como el largo pasaje indica, Coatlopeuh está esperando. Lo requerido para tomar contacto con ella es, sin embargo, más que el reconocimiento de un hecho histórico. "Entrar a la serpiente" demanda la voluntad para confrontar a la bestia oscurecida que reside dentro del ser y simboliza el estado de nepantla.

### 3. la condición Coatlicue... desconocimiento y el costo de saber

Arrojada a la oportunidad de una crítica a través de nepantla y habiendo reconocido la promesa de una realidad distinta, requiere una transformación interna al sujeto, a partir de la cual ella puede encontrar el poder para cambiarse a sí misma. Es decir, necesita vaciarse de los discursos tradicionales opresivos internalizados a lo largo de su vida y entonces abrirse a una nue-

va experiencia de ser, volverse una a pesar de la complejidad de su ser y de las muchas partes que lo constituyen. Llegar a un estado de conocimiento exige una perspectiva de ser diferente y la capacidad de expresarse como agente. Ante este desafío, es necesaria una transformación a nivel psíquico-corporal; un doloroso desmembrarse de su propio ser. Es el proceso que Anzaldúa describe como

La condición Coatlicue, la tercera fase infernal en tu viaje... Lamentando tu pérdida, caes como una piedra en una depresión profunda, rumiando oscuramente en el horizonte lunar de tu mundo interno. En la mente nocturna del mundo nocturno, abandonada al maelstorm del caos, sueñas de tu propia oscuridad, un sueño surrealista de desintegración. (2002: 551).

La concordancia entre este paso hacia el conocimiento y el capítulo cuarto de *Borderlands/La frontera* es indicativo ya desde el título del mismo, "La herencia de Coatlicue/The Coatlicue State". Allí Anzaldúa provee una descripción vívida de la herencia particular chicana de Coatlicue que espera, así como de su experiencia de entrar en la condición Coatlicue. Una vez descrita la condición cultural de la frontera y establecida una posición crítica, la escritora nos habla del estar atrapada por la inhabilidad de ignorar señas de Coatlicue en su alma. Irónicamente, aquellos que están afectados por las condiciones de mayor marginalidad ("las mujeres, los homosexuales de distintas razas, los de piel oscura, los parias, los marginales, los extranjeros"), aquellos que tienen las heridas más profundas, pero que no han sido "brutalizados hasta la insensibilidad", están en mejor posición vis a vis que los que están en condiciones de privilegio naturalizado al tener una semblanza de lo que puede volverse un fuerte "sentido", "percepción", o "facultad" que los oriente hacia ella (1987: 60-61). Estos son los que tienen el ser mejor alojado en los intersticios.

Anzaldúa le da tonalidad a su descripción de Coatlicue en relación con las transformaciones de sus experiencias perso-

nales, en tándem con su crecimiento hacia un estado de ser "completo." Estar en la condición Coatlicue es equivalente a la asunción de la herencia de Coalicue; en este contexto, hay que entender que el concepto de herencia significa tanto un patrimonio cultural violento, esto es de oscurecimiento, desmembramiento, desexualización, como un legado u obsequio de los antepasados de un tiempo inmemorial. De este modo, nos encontramos con un Coatlicue que toma distintas formas. Primero, es una bestia devoradora oscurecida que apunta a la anormalidad. La reacción reactiva inicial es un abandono de partes del ser y también un desdén y odio hacia los otros que despiertan este sentimiento de vergüenza y miedo ante el descubrimiento de la autocensura de su secreto. Segundo, es un captador que frena el alma<sup>7</sup> e induce un estado de "depresión". Coatlicue ahora se revela en la adicción a prácticas de evasión. Si en la cultura occidental este estado sería calificado como patológico, una enfermedad mental, dentro de los recursos culturales fronterizos, Anzaldúa lo sufre como un ritual de intervención necesario. Es la manera en que Coatlicue cuida de sus criaturas, dando al alma de la chicana lesbiana prieta tiempo para aprender sus traumas culturales, que ha internalizado. Tercero, aparece como un llamado: "esa voz que está al borde de las cosas" (1987: 72). Mientras que la voz es escuchada, en este estado Anzaldúa todavía no responde a ella; está aterrorizada ante lo que asoma como una entidad sin forma humana, irreconocible y presente tanto en ella como en todas las cosas. Y por último, Coatlicue es finalmente revelada, aceptada, sacada a la luz. Debido a la voz poderosa seductiva,

<sup>7</sup> El término común utilizado para decir que uno se frena o desacelera en inglés es "slow down". En el original, sin embargo, Anzaldúa reemplaza "down" (abajo) con "up" (arriba), escribiendo entonces "slow up". Con esta operación nos indica que el tipo de desaceleración provocado por Coatlicue es uno que en última instancia nos lleva a salir y expresar nuestro ser; es un tipo de depresión que nos lleva a ser más fuertes.

la chicana sucumbe y describe cómo se entrega a Coatlicue, cómo resulta extáticamente poseída.

Como tal, esta posesión es de voluntad y cuerpo, donde la distinción entre el ser y el otro colapsa y el alma de uno se vuelve también del otro. La narración de la experiencia con Coatlicue está en consonancia con el entender a Coatlicue como una creadora de todas las cosas; de esta forma se parece al descubrimiento de una fuerza sexual femenina que puede identificarse con la descripción de su propia sexualidad lesbiana. Anzaldúa narra esta experiencia:

Un tremor pasa por mi cuerpo, desde las nalgas hasta el techo de mi boca. En mi paladar siento un cosquilleo, luego algo parece caer sobre mí, encima de mí, una cortina de lluvia o luz. Una conmoción me saca el aire. El esfínter da un tirón hacia arriba, arriba, y el corazón de mi sexo empieza a latir. Una luz a mi alrededor —tan intensa que podría ser blanca o negra o al punto donde los extremos se convierten en sus opuestos. Pasa por mi cuerpo y sale por otro lado. Colapso dentro de mí misma —un derrumbe delicioso— derrumbando, las paredes como fósforos doblándose hacia adentro en cámara lenta. (1987: 73).

Más allá de que el pasaje sea o no una referencia directa a su sexualidad es evidente que estar en la condición de Coatlicue implica una trayectoria interna de desenmarañar al otro dentro de uno, un desenmarañar sentidos múltiples. El otro es primero desplegado en el sentido de des— aprender la tradición que llevó a Coatlicue bajo tierra, en trozos, irreconocible. El otro es desplegado también en el sentido que este des— aprender conlleva un desarmar del ser que fue construido a partir de discursos culturales particulares que negaron y avergonzaron la identidad de Anzaldúa. Pero significa asimismo un despliegue entendido como liberación de un poder que, aunque terrorífico, paralizante, y peligroso hacia el falso sentido de integridad de la identidad, es en última instancia la fuente del renacimiento como un ser ahora

completo. Entonces puede decirse que así en los momentos de vergüenza y miedo más profundos, Coatlicue está dentro del ser. Desde el comienzo, a pesar de los distintos discursos culturales y mecanismos psicológicos divisorios en juego, para Anzaldúa una nunca está completamente sola.

#### 4. el llamado... el compromiso... la cruzada y la conversión

Al salir del estado de Coatlicue, la chicana nos advierte que una tiene que responder al llamado de actuar, que tiene que asumir el compromiso de cruzar ese puente hacia la conversión de hacer, de actuar y no solamente pensar y teorizar. Aquí es donde ofrece algo notablemente diferente a su conciencia mestiza ya que se enfoca en el "hacer", "efectuar actos públicos." Además, en este paso la cruzada y la conversión se llevan a cabo en el cuerpo mismo. Anzaldúa postula que "si el conocimiento que el cuerpo es tanto espíritu y materia entretreídos es la solución, es una que es difícil de vivir y realizar, requiriendo que este conocimiento se vive a diario a través del cuerpo. Sólo entonces se podrá curar la rajada" (2002: 555). Esa rajada es una de las metáforas de la frontera más importantes y citadas en *Borderlands*:

una herida abierta 1.950 millas de largo  
 dividiendo un pueblo, una cultura,  
 corriendo lo largo de mi cuerpo,  
 apuntalando varas de cerca en mi carne  
 splits me splits me  
 me raja me raja (24)<sup>8</sup>

El énfasis en el cuerpo como sitio del dolor y la herida es de suma importancia para las chicanas. Cherríe Moraga al elaborar su "teoría de la carne" asevera que "una teoría de la

<sup>8</sup> Traducción nuestra.

carne significa una en donde las realidades físicas de nuestras vidas —el color de nuestra piel, la tierra u hormigón en el cual nos criamos, nuestros deseos sexuales— se funden para crear una política que nace de la necesidad. Aquí intentamos crear un puente entre las contradicciones de nuestra experiencia" (27). Anzaldúa, sin embargo, en su último ensayo nos advierte: "Tal vez no se debe cruzar este puente. Una vez cruzado, no se puede retirar. Al cruzar el puente...tendrás que dejar atrás partes de tu ser" (2002: 557).

Al parecer, no hay una conexión directa con un capítulo paralelo de *Borderlands*, como hemos reconocido en relación con los pasos anteriores. No obstante, aunque Anzaldúa no es explícita con el llamado a actuar, en el capítulo cinco, "Cómo domar una lengua salvaje",<sup>9</sup> podemos ver un ejemplo del paso cuatro hacia el conocimiento en su propia autohistoria ya que aquí la rajada ocurre en su lengua;<sup>10</sup> la lengua que habla y la lengua de su boca. Su lengua es atacada por los anglos que en la escuela la pegaban por hablar el español y en su universidad donde obligaban a que todos los chicanos tomaran clases adicionales para borrar sus acentos locales al hacer uso del inglés. "El anglo con cara de inocente nos arrancó la lengua" (1987: 54). Por otro lado, describe los ataques constantes por parte de los hispanoparlantes hacia el habla chicana, acción que Anzaldúa denomina "el terrorismo lingüístico": "Hasta nuestra propia gente, otros hispanoparlantes nos quieren poner candados en la boca. Nos impiden con su bolsa de reglas de academia...El español chicano es considerado por el purista y la mayoría de los latinos como deficiente, una mutilación del español." (1987: 76-77). Esta rajada la divide entre dos idiomas, dos culturas y dos pueblos y lo siente

<sup>9</sup> El título original del capítulo en inglés es "How to Tame a Wild Tongue".

<sup>10</sup> Autohistoria es un término que Anzaldúa usa para describir un género de escritura que se enfoca en la vida personal y la historia colectiva, usando elementos ficticios, una especie de autobiografía ficcionalizada, una autohistoria-teoría es un ensayo personal que teoriza. (2002: 578).

en su cuerpo, en su lengua, sin embargo puede actuar y cruzar ese puente y el acto público que realiza es aceptar su idioma:

Si de veras me quieres lastimar, habla mal de mi idioma. Identidad étnica es identidad lingüística –yo soy mi idioma. Hasta que no pueda tener orgullo de mi idioma, no puedo tener orgullo de mí misma. Hasta que no pueda aceptar como legítimo el español chicano tejano, tex–mex y todos mis otros idiomas que hablo, no puedo aceptar como legítima a mí misma... Ya no dejaré sentirme avergonzada de existir. Tendré mi voz... (1987: 81).

Al cruzar el puente de la lengua entiende que pierde parte de ambos idiomas, pero a la vez acepta la creación de otra realidad lingüística y cultural que intenta curar esa rajada y como resultado “se entrega a su promesa de ayudar a sus varias culturas a crear nuevos paradigmas, nuevas narrativas.” (2002: 558). A propósito, conviene recordar que el capítulo cinco de *Borderlands* finaliza expresando el impacto de leer esas nuevas narrativas: “Cuando vi poesía escrita en tex–mex por primera vez, un sentido de pura alegría corrió por mí. Sentí que en realidad existíamos como gente” (82). Tal vez, en esa experiencia radique la causa por la cual Anzaldúa propone como quinto paso hacia el conocimiento, precisamente, la creación de nuevas historias.

##### 5. recomponiendo a Coyolxauhqui... nuevas ‘historias’ personales y colectivas

Es en ese paso donde revisita la imagen de Coyolxauhqui, imagen que utiliza como metáfora del destierro y la chicana incorporea y del proceso creativo de recuperar, (re)escribir y

(re)inventar autohistorias que sanen.<sup>11</sup> Coyolxauhqui, hija mayor de Coatlicue, es la diosa azteca de la luna y de la tierra, descuartizada por su hermano Huitzilopotchtli, quien al nacer arrojó sus miembros hacia la luna. La importancia de su historia e imagen está grabada en una piedra/disco grande retratando esta historia que se encontró al pie del templo mayor en el Distrito Federal de México. La acción que propone Anzaldúa al retomar esta imagen es la de curar el trauma sufrido a través de la recomposición de los miembros y la creación de una nueva historia y un nuevo ser; re– escribir su autohistoria. Vuelve a enfatizar el papel del cuerpo al incluir a Coyolxauhqui y conecta la autohistoria tanto con la búsqueda como con la realización del conocimiento con el cuerpo y la descolonización: “Es tu cuerpo que busca conocimiento; junto con tus sueños tu cuerpo es el camino real hacia el conocimiento.” (2002: 559). Advierte asimismo que primero se impone desmantelar el cuerpo/ser y reconocer las defectuosas, deshumanizantes y destructivas historias construidas por las disciplinas tradicionales europeas y las de nuestras propias etnias para (re)construir una nueva autohistoria personal y colectiva. Tal propuesta no es muy diferente de la que esgrime en el capítulo seis de *Borderlands*, “Tlilli, Tlapalli / El camino de la tinta roja y negra”, al anunciar: “con imágenes domo mi miedo, cruzo los abismos que tengo por dentro. Con palabras me hago piedra, pájaro, puente de serpientes arrastrando a ras del suelo todo lo que soy, todo lo que algún día seré” (93). En este caso, la imagen, otra vez indígena, muestra su compromiso con la recuperación de esa matriz y su reinscripción en la memoria colectiva contemporánea chicana; tlilli, tlapalli, la tinta negra y roja de los códices aztecas que simbolizaban escritura y sabiduría. En el mismo capítulo, observamos del mismo modo que en el paso cinco, que el crear nuevas historias es parte de la negociación con las tensiones

<sup>11</sup> Anzaldúa escribió acerca de Coyolxauhqui en “Putting Coyolxauhqui Together, A Creative Process.”

entre epistemologías opresivas occidentales y étnicas, aquí también a través del empleo de una metáfora indígena. No obstante, es posible detectar una clara diferencia que señala la evolución de la conciencia mestiza hacia el conocimiento; sabiduría versus conocimiento y escritura individual versus escritura colectiva. Mientras que la escritura es una constante, el cambio de sabiduría a conocimiento en *Borderlands*, en "Now let us shift..." es conocimiento que conlleva sabiduría y también experiencia que conlleva acción. Exactamente lo que subraya Anzaldúa en el ensayo y está implícito en esa acción es que la escritura revela una historia colectiva cuando antes era más personal e individualista, aunque siempre con el fin de justicia social.

## 6. el estallido... un choque de realidades

Esas historias personales y colectivas escritas con el propósito de justicia social no son fáciles de aceptar para muchos y las nepantleras tienen que negociar nuevamente el proceso de entendimiento y educación por parte del opresor y la opresora, una negociación que causa, como lo indica el sexto paso hacia el conocimiento, un choque de realidades, un estallido. Es importante notar que en el último capítulo de *Borderlands*, "La conciencia de la mestiza. Hacia una nueva conciencia," Anzaldúa afirma precisamente que el desarrollo de esa conciencia reside en la tolerancia y en el ser, una encrucijada. De hecho, en el mismo capítulo, además, hace referencia a un choque: "el juntar de dos autoconsistentes pero habitualmente incompatibles sitios de referencias causa un choque, una colisión cultural." (100). La evolución que vemos en el ensayo "now let us shift" es que ese choque cultural es mucho más específico en la referencia a las feministas y al choque entre las feministas blancas y las de color, una referencia que no hace en *Borderlands*, donde el enfoque se centra tanto en el hombre chicano como en la cultura anglo de los Estados Unidos (capítulo siete). Allí, proclama la autora: "de los hombres de nuestra raza exigimos la confesión/reconoci-

miento/revelación/testimonio que nos lastiman, nos violan, nos tienen miedo y a nuestro poder" (106). De la sociedad blanca exige que:

acepte el hecho de que chicanos son diferentes, reconozca su rechazo y negación de nosotras/os. Necesitamos que se adueñe del hecho de que nos miraba como menos que humanos, que nos robó de nuestras tierras, de nuestro ser, de nuestro respeto por sí misma/o. Necesitamos que restituya públicamente:...nos borra nuestra historia y nuestra experiencia porque les hace sentir culpable...decir que nos tiene miedo...admitir que México es su doble...y por último, díganos qué necesita de nosotras/os. (107-108).

Anzaldúa advierte que exigir el reconocimiento de las historias de opresión lleva a muchas mujeres y hombres de color a no querer tratar con los blancos ya que toma demasiada energía y tiempo explicar el racismo, pero que el papel de la nueva mestiza es ser el puente entre personas (107). En "now let us shift", la perspectiva cambia pues el choque es entre las mujeres de color y las feministas blancas y tal colisión, en realidad, es un regreso a *Este puente, mi espalda*. El choque es el resultado de un desconocimiento insidioso; la denegación de pensar en el racismo (un privilegio de ser blanca), la falta de entendimiento del racismo inherente en sus identidades y las historias de su cultura, y el creer que la opresión a base de género y raza son intercambiables entre otros puntos (564-565). Aunque "el choque" en ambos textos es diferente, la solución es la misma: ser nepantleras. Si en *Borderlands* no había desarrollado esa identidad/sustantivo, sí habla del estado mental de nepantlismo, un estado perpetuo de transición entre culturas, razas y lenguas (100). En la evolución de la conciencia mestiza que plantea quince años después, las nepantleras son las que escuchan, las que crean espacios de inclusión, las que se exponen en las grietas de los mundos, saben que las heridas que las separan y las que las unen, surgen de la misma fuente (567). Las nepantleras, igual que

las nuevas mestizas, nos llevan hacia el conocimiento y en la celebración de la comunidad soñada, a diferencia de las nuevas mestizas, las nepantleras ofrecen otro paso más allá de lo soñado: el activismo espiritual.

### 7. cambiando realidades... viviendo la visión o el activismo espiritual

No obstante, ese activismo espiritual es imposible sin llegar al conocimiento y hablar del conocimiento es hablar de una capacidad política que se deriva de una capacitación ética-espiritual continua. En el séptimo y último paso, Anzaldúa nos presenta la dinámica del modo en que se manifiesta el conocimiento y así nos ofrece un vislumbre del mundo que, piensa, está a nuestro alcance (571). A través de la yuxtaposición de "now let us shift" y *Borderlands*, es claro que para la chicana cualquier concepto de espiritualidad está conectado con la habilidad de percibir y dar razón a sí misma y el mundo exterior, y que ambos están arraigados en un poder creativo dentro de cada una de nosotras. La subjetividad de la conciencia mestiza es aquella que ha desarrollado tal facultad y está entonces en condiciones de ser un agente de transformación de su cultura actual, es ella quien puede volverse nepantlera. Para poder ir "cambiando realidades" en función de una política radical y responsable es necesario acceder a un nivel de conciencia que, si bien siempre presente en la persona, no está sujeto al ego que nos atribuimos a nivel intencional. Es decir, nos desplazamos a un nivel menos individualista, donde uno se ve en nexos con otros, sean personas, objetos, instituciones, el planeta, el cosmos; es donde uno se ve en relación a Coatlicue como matriz creadora de lo que es en el mundo. El movimiento de desplazamiento entre el yo y la interconectividad produce perspectivas alternativas y demanda tanto decisiones como acciones inesperadas, nuevas. Requerir tal desplazamiento entre el ser y la interconectividad indica que conocimiento no es algo que uno "tiene", sino una condición de ser que lo

tiene a uno. La dinámica de esta condición se hace evidente en el lenguaje que Anzaldúa utiliza en su descripción, donde el conocimiento por ejemplo "provoca" reorientaciones cuando hay preocupación, "anima" a la reflexión sobre los privilegios, "nos lleva" a un nuevo sitio de diálogo con otros, "se siente" en el cuerpo y "se manifiesta" en nuestros actos. A pesar de la ausencia de un yo comandante y poseedora, el estado de conocimiento debe ser alcanzado de todos modos, por esa razón demanda, desde la primera instancia, un compromiso continuo con la visión de ser nepantleras y construir puentes. No obstante, no todas las mestizas llegan a ser nepantleras, ya que resulta imperativo que el sujeto se extienda más allá de la identidad personal: "Aunque la mayoría se identifica con el mestizaje, te preguntas cuán mestiza debe volverse una antes de que las categorías raciales se disuelvan y otras nuevas se desarrollen, antes de comprometerse a problemas sociales que van más allá del grupo personal o nación, antes que una comunidad inclusiva se forme." (570-571). Entonces, si bien algunas pueden alcanzar el desarrollo de una conciencia mestiza e incluso el conocimiento, el activismo espiritual es otro paso más allá sumamente difícil de lograr.

AnaLouise Keating postula que el activismo espiritual es la espiritualidad para el cambio social, espiritualidad que afirma una cosmovisión relacional y utiliza esa cosmovisión holística a los fines de transformarse y transformar el mundo de uno mismo (2008: 54). No obstante, es importante pensar en el activismo espiritual que propone Anzaldúa dentro de la totalidad de su desarrollo teórico, donde el conocimiento y así el activismo espiritual sólo se pueden llevar a cabo después de haber desarrollado una conciencia —una condición para la posibilidad. Este cambio no se cristalizó en tiempos de *Esta puente, mi espalda* ya que el texto fue una protesta hacia el hecho de que se exigía que la mujer de color fuera puente o nepantlera, sin entender que primero tenía que desarrollar su conciencia de mujer de color, dado que por entonces el único feminismo que se ofrecía, incompatible con sus experiencias, era el de mujeres blancas. Para las mujeres de color era primordial crear sitios para la construcción de con-

ciencias opuestas como nos indica Chela Sandoval. *Esta puente, mi espalda* creó la posibilidad de un espacio teórico y llevó a Anzaldúa a desarrollar su teoría de la conciencia mestiza; una teoría autóctona, no importada, necesaria para llevarla/nos hacia el conocimiento y sólo así poder empeñarse en el activismo espiritual y comprometerse en hacer actos públicos. En este sentido, el reconocimiento del grado de correlación entre los capítulos de *Borderlands* y los primeros seis pasos en "now le tus shift" hace ostensible retroactivamente que los siete pasos hacia el conocimiento ya están implícitos en el texto de 1987. Éste permite leerse como el origen de una teoría singular, abre la posibilidad para el conocimiento como también la invitación a la transformación dedicada a personas que pertenecen a comunidades no chicanas. El ensayo de 2002 es una didáctica, un método para que otras/os puedan ser mestiz@s y nepantler@s

Tal vez no hay concepto que ejemplifique de manera más contundente este proceso que el de "nos/otras." Nos/otras está dividida en dos, el tajo del medio representa el puente —la mejor mutualidad que podemos esperar por el momento. Las nepantleras imaginan un tiempo en el cual ya no sea necesario el puente, en el cual hayamos movido a una "nosotras" entera, sin costura (2002: 570). Nos/otras se enfoca tanto en la división como en la interconectividad y hace que las mujeres blancas examinen y desconstruyan el racismo y el privilegio del ser blanca/o, y a la vez reconoce que mujeres de color no necesariamente mantienen una conciencia de color (2002: 570). Keating asegura que con "nos/otras, Anzaldúa ofrece una alternativa a las constelaciones binarias del yo/otro, una filosofía y praxis que nos ayuda a reconocer y a la vez crear puentes entre las distancias entre el yo y el otro. Nos acerca a 'nosotras', a 'ellas', esta teoría hace posible formas de unidad que no requieren similitudes sino que afirma las cosas en común (2006: 10).

La chicana termina su ensayo ratificando la necesidad de seguir construyendo puentes, pero esos puentes ahora son su hogar y no su carga como antes. Antes el puente era su carga porque no había sido construido por sí misma sino por las nece-

sidades de la otra; ahora es ella, la neplantera, quien lo construye para nos/otras, para crear "mundo nuevo" en nepantla, "el único espacio en donde el cambio ocurre" (2002: 574), el único sitio donde existe la posibilidad para el activismo espiritual y a través de él curar, finalmente, las heridas abiertas.

## Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- (1999). "Putting Coyolxauhqui Together, A Creative Process." *How We Work*. Eds. Marla Morris, Mary Aswell Doll, William F. Pinar. New York: Peter Lange.
- (2002). "now let us shift...the path of conocimiento...inner work, public acts." *This bridge we call home: radical visions for transformation*. Eds. Gloria E. Anzaldúa and AnaLouise Keating. New York: Routledge. 540-578.
- Alarcón, Norma (1981). "Chicana's Feminist Literature: A Re-Vision Through Malintzin/or Malintzin: Putting Flesh Back on the Object". *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Eds. Gloria Anzaldúa and Cherríe Moraga. New York: Kitchen Table, Women of Color Press.
- Keating, AnaLouise (2006). "From Borderlands and New Mestizas to Nepantlas and Nepantleras Anzaldúan Theories for Social Change." *Spec. issue of Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 4, 5-16.
- (2008). "I'm a Citizen of the Universe. Gloria Anzaldúa's Spiritual Activism as a Catalyst for Social Change." *Feminist Studies*. 34.1.2, 53-69.
- and Gloria González-López (Eds.) (2012). *Bridging: How Gloria Anzaldúa's Life and Work Transformed Our Own*. Austin: University of Texas Press.
- Lauretis, Teresa de (2008). *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. New York: Palgrave Mcmillan.
- Martínez, Jacqueline. M. (2000). *Phenomenology of Chicana Experience and Identity: Communication and Transformation in Praxis*. Maryland: Roman & Littlefield.

Moraga, Cherríe (1981). "La Güera." *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Eds. Gloria Anzaldúa and Cherríe Moraga. New York: Kitchen Table, Women of Color Press.

Sandoval, Chela (2000). *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

V

## El escritor latinoamericano y la tradición: Roberto Bolaño y el archivo borgeano

*María Eugenia Fernández*

Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS

*Sabemos más de madrastras que cualquier otra  
nación latinoamericana.*

Roberto Bolaño

“El gaucho insufrible”

### I. Bolaño y la tradición borgeana

La única tradición respetada por Roberto Bolaño, siguiendo el mandato borgeano, es toda la literatura occidental. Él mismo lo expresa en sus ensayos y lo muestra en sus textos. La lectura ocupa un lugar de privilegio respecto de su oficio: “para escribir”, dijo Bolaño, “hay que leer, hay que leer a Quiroga, hay que leer a Felisberto Hernández, y hay que leer a Borges. Hay que leer a Rulfo y a Monterroso” (2004: 324). Propone escribir a partir de la lectura, proceso que, por ejemplo, describió Roland Barthes en “Escribir la lectura” donde desarrolla ideas acerca del estrecho vínculo entre ambas prácticas. No sólo la escritura produce textos, sino que la lectura, “ese texto que escribimos en nuestro propio interior cuando leemos, dispersa, disemina” (41) infinitos significados. Agrego aquí una cita pues describe con exactitud el proceso que llevamos a cabo cuando leemos un texto de escritores como Bolaño cuyas poéticas parten de la exigencia de la lectura:

¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra ¿no os ha pasado nunca eso de leer levantado la cabeza? (Barthes: 39).

Desde su título, en el cuento "El gaucho insufrible" de Bolaño percibimos la llamada de signos que lo atraviesan y forman una irisada profundidad en dicha frase (Barthes: 42). Probablemente, al leerlo, el lector "levante la cabeza" y piense, por un lado, en la literatura gauchesca, y, por otro, en el significado de la palabra "insufrible". La lectura suscita la escritura de otro texto en la "cabeza" de quien lee, y desde el título se plantea un primer dilema respecto de una zona de la tradición literaria argentina, la gauchesca. La cuestión del color local y los regionalismos es un punto nodal en el desarrollo de las literaturas latinoamericanas del s. XX, superado por grandes narradores de los '60 y por muchos de los nuevos, entre ellos Roberto Bolaño, que han tomado el legado borgeano y escriben bajo el influjo de toda la literatura occidental. Esta circunstancia nos obliga a la cita ineludible del "El escritor argentino y la tradición" (2012: 155-156) donde Borges cuestiona la poesía gauchesca como centro de la tradición literaria argentina, punto de partida y arquetipo que ilustra al escritor contemporáneo. Recordemos que para Borges la poesía gauchesca "es un género tan artificial como cualquier otro" (157) alejado totalmente de la poesía popular; además, la idea de que los escritores deben buscar temas propios de sus países es, para él, relativa y en el caso argentino el culto del color local es un culto europeo "que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo" (160). Ejemplo, según Borges, del éxito de un texto que se nutre de otros textos que no provienen de su misma nacionalidad es *Don Segundo Sombra*, uno de nuestros "libros nacionales" que, sin embargo,

...abunda en metáforas de un tipo que nada tienen que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de

los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la historia es fácil comprobar en ella el influjo del Kim de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de Huckleberry Finn de Mark Twain, epopeya del Misisipi. [...] para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años [...] este libro no es menos argentino por haber aceptado esas influencias. (161).

La conclusión de Borges sobre la tradición literaria argentina es que "nuestra tradición es toda la cultura occidental" y "los argentinos, los sudamericanos en general", pueden manejar todos los temas europeos "con una irreverencia que puede tener consecuencias afortunadas" (166). La aceptación del influjo de toda la literatura occidental y la irreverencia respecto de los textos de ese archivo caracterizan, como señalé, a los narradores latinoamericanos en los años '60. Carlos Fuentes, por ejemplo, en *La nueva novela latinoamericana*, indaga la estrecha relación que existió, en los comienzos, entre nuestra literatura y la naturaleza o lo regional, y expone la tesis de que lo constitutivo de la nueva novela latinoamericana fue la búsqueda de lo nuevo iniciada por la escritura de Borges, a menudo acusado de ser "extranjero" o "europeísta":

... ¿puede haber algo más argentino que esa necesidad de llenar verbalmente los vacíos, de acudir a todas las bibliotecas del mundo para llenar el libro en blanco de la Argentina [...] el sentido final de la prosa de Borges —sin la cual no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana— es atestiguar, primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, debe construirlo. Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad,

con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por "lenguaje" entre nosotros. [...] el paso del documento de denuncia a la síntesis crítica de la sociedad y la imaginación no hubiese sido posible sin este hecho central, constitutivo, de la prosa borgeana. (26).

Bolaño ha escrito bajo el mandato de Borges y, en consecuencia, bajo el influjo de toda la literatura, ya no diremos solo latinoamericana u occidental, sino universal, y así como Racine, poeta francés, escribió sobre temas griegos, o Shakespeare, sobre temas escandinavos,<sup>1</sup> salvando las distancias, Roberto Bolaño, un escritor chileno, escribe sobre temas argentinos y así lo expone en su cuento "El gaucho insufrible" donde parece asediarse zonas de nuestra tradición literaria.

## II. El destronamiento de Dahlman

El cuento "El gaucho insufrible" de Bolaño abre al gesto paródico y si la palabra "gaucho", según anticipé, remite a una tradición literaria eje de antiguos debates es llamativo el adjetivo que la acompaña, "insufrible", ya que referiría aquello que no se puede concebir. Así, el gaucho, como elemento constitutivo de un género es retomado desde el título y destronado de un lugar de privilegio convirtiéndose en un tipo de personaje insostenible. La parodia, en su gesto de reescritura y búsqueda de renovación, tiene sus orígenes en otra tradición bajo cuyo influjo Bolaño también es-

1 Esto se plantea en "El escritor argentino y la tradición" donde Borges ejemplifica, con Shakespeare, su idea de que la literatura no debe definirse por rasgos diferenciales del país al que pertenece: "Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo." (160).

cribe; se trata de la carnavalesca europea de la que surgen los géneros medievales, definidos por M. Bajtín como cómico-serios, fundados en el rito de destronamiento.

Con frecuencia la crítica se refiere a Bolaño como un escritor desenfadado e irreverente por declaraciones en entrevistas o ensayos, donde plantea debates respecto del canon literario latinoamericano o el mercado editorial, pero el desenfadado y la irreverencia también se ven en sus textos cuando trabaja con descaro, mezclando y reescribiendo (como señala Fuentes<sup>2</sup> respecto de Borges) géneros, tradiciones, registros. "El gaucho insufrible", entre otros cuentos de Bolaño, posee la condición de texto insolente e invierte una tradición literaria, un género específico, un canon, de ahí que nos interese pensar la literatura carnavalizada en el contexto de este relato. Recordemos que Bajtín explica que los rasgos principales de los géneros cómico-serios, surgidos de la trasposición del carnaval al lenguaje de la literatura y dentro de los cuales se encuentra la parodia, son el resultado de la influencia transformadora de la percepción carnavalesca del mundo. El primer rasgo transformador de esta forma medieval de percibir el mundo a través de la literatura, revitalizada en el último siglo, sería el de una nueva actitud hacia la realidad; el segundo, la libre invención y actitud crítica hacia la tradición; y el tercero, una deliberada heterogeneidad de estilos y de voces (153, 154). La presencia de estas características en "El gaucho insufrible" enfatiza su irreverencia y, en consonancia con ellas, Bolaño, desde sus inicios como poeta en el movimiento vanguardista mexicano denominado *Infrarrealismo* que funda junto a Mario Santiago en 1976, propone "comenzar a escribir de nuevo", y para ello sostiene que hay que "despojarse de todo, nuevamente: prueben a dejarlo todo diariamente. [...] hacer aparecer las nuevas sensaciones -subvertir la cotidianeidad. Déjenlo todo, nuevamente,

<sup>2</sup> Remitimos en este punto a *La nueva novela hispanoamericana*.

láncese a los caminos” (1976).<sup>3</sup> Esta manifestación, si es deudora de las vanguardias históricas, sin embargo parece reenviar a zonas pretéritas; de ahí se fundamenta el engarce con el gesto paródico desde Bajtín.

Dos marcas de irreverencia en “El gaucho insufrible” serían la excentricidad y el desvío, categorías carnalescas por excelencia en tanto “violación de lo normal y de lo acostumbrado, y la vida desviada de su curso habitual” (Bajtín: 177) que están presentes en el texto de Bolaño a modo de reescritura paródica de otro cuento, “El sur” de Borges, donde también se verifican estas marcas. Recordemos que luego de ser atendido en un hospital por una herida profunda, Dahlmann, el personaje borgeano, decide convalecer en una estancia y, para entretener su viaje en tren, lleva el volumen de las *Mil y una noches*. El desvío o la excentricidad carnalesca de algunos detalles se filtra percutiendo su felicidad casi perfecta: el tren no se detiene en la estación habitual y Dahlmann desciende en un lugar desconocido, donde se le dice que, a diez o doce cuadras, en un almacén rural, podrá conseguir un coche que lo acerque a su estancia. Acepta este desvío y llega entonces a una pulpería donde el patrón le recuerda, de manera imprecisa, a un empleado del sanatorio donde habían atendido su enfermedad. Dahlman nunca llega a la estancia, encuentra su muerte en una pulpería peleando a cuchillo con un gaucho; no cambia su vestimenta, pero sí su posición y destino, el orden normal de su vida sufre una inversión inesperada y trágica: muere como le hubiera gustado a Borges que muriera Martín Fierro, el personaje de Hernández, defendiéndose a cielo abierto con su “facón”.

En una operación similar, Bolaño retoma a Dahlman a través de su Pereda en “El gaucho insufrible”, a quien da un destino inverso. Es un abogado adinerado que, a causa de la

<sup>3</sup> Este manifiesto fue publicado en el N°1 de *Correspondencia Infra*, Revista Mensual del Movimiento Infrarrealista en 1977. Cfr. la versión publicada en Bolaño *Infra* de Madariaga Caro (2010).

crisis económica de 2001, decide refugiarse en una vieja estancia de su propiedad. Toma un tren (como Dahlman), pero no lee: quien lee es “un tipo aindiado”, y el texto es un “cómic de Batman” (22); por la ventanilla, Pereda observa las villas y la pobreza hasta llegar a su estancia, donde se instala y ve la decadencia del campo, sin vacas, pero plagada de conejos. No es un regreso idílico como el de Dahlman y aunque se habitúa a esa vida, regresa a la ciudad a buscar su destino: allí debe defenderse de la injuria de un ciudadano, no en una pulpería, en un bar, donde ataca y no muere. En ese acto parece redimir la salida de Fierro en *La vuelta...* de Hernández y la muerte de Dahlman. “El gaucho insufrible”, a través de Pereda, parece iniciar una serie de ritos carnalescos de destronamiento de sus predecesores (Fierro, Dahlman) que lo inscribe en una cadena de cambios, respecto de posiciones (ciudad – campo) y destinos (vida – muerte / honor – deshonor) donde los disfraces, “los cambios carnalescos de vestimentas, de posiciones y destinos” (177), determinan el carácter irreverente que asume el cuento de Bolaño.

El gesto paródico –sin pretender como efecto único la comicidad– se evidencia en el juego de espejos *Martín Fierro – Dahlman – Pereda*. En la Antigüedad, la parodia no era una negación de lo parodiado, sino “un sistema de espejos convexos y cóncavos que distorsionaban en diversas direcciones y grados diferentes” (Bajtín: 179). Borges crea al doble destronador de *Martín Fierro* y Bolaño crea el de “El sur”, pero con un giro más en la inversión. Parodiar, para Bajtín, “significa crear un *doble destronador*, un ‘mundo al revés’” (179), por eso, la parodia es ambivalente. Esta acción carnalesca, el rito de “coronación burlesca y el destronamiento” como “la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo” (175) orientan a resonancias teóricas actuales y cercanas, como la definición de parodia propuesta por Jitrik en “Rehabilitación de la parodia”, operadora para pensar a Bolaño. Para Jitrik, la parodia no radica esencialmente en el humor, sino en la renovación que formula; por ello la define como un “artefacto o aparato productor de textos” y si bien éste es un rasgo que se puede encontrar en muchas literaturas, “podr-

ía diseñar algo propio de la latinoamericana” (13). Para Jitrik el gesto paródico está en los inicios de la literatura latinoamericana y es una continuidad que la atraviesa históricamente. La parodia sería entonces una “travesía”, “una constante que recorre varios siglos” (13) y en este sentido podría entenderse una tradición literaria fundada en la parodia, que marca la producción de muchos escritores latinoamericanos, entre ellos, Bolaño.

De la definición de Jitrik nos interesa que el fundamento de la parodia —como principio formal productivo— es la intertextualidad, “que si bien no falta en ningún sistema literario, en el latinoamericano tiene un peso peculiar” (13), ya que nuestras literaturas se han desarrollado en una tensión entre el sistema literario nativo y el occidental y, en el caso argentino, con predominio del segundo: siempre nuestra literatura se alimentó y tuvo su mirada puesta en Occidente. Por otra parte, Jitrik señala que “si bien toda escritura organizada descansa sobre la intertextualidad, hay que decir que no toda escritura es paródica” (13). En esta línea “El gaucho insufrible”, un texto absolutamente paródico, también se constituye en una intertextualidad que Bolaño transforma en el principio fundador de su escritura. Este cuento es un claro ejemplo de la apelación a la intertextualidad en todas sus formas, en beneficio del gesto paródico y con una intención poderosa: poner en crisis textos canónicos de una tradición.

Asimismo, recurre hasta los niveles más arcaicos de la intertextualidad, por ejemplo, la imitación, cuya forma “más social o educada”, según Jitrik, “es la cita” donde “las comillas convierten una fascinación o una imposibilidad en un acto de respeto” (13). En el texto de Bolaño abundan las citas de autores argentinos relacionados de algún modo, estrechamente o no, con determinado canon literario: Sarmiento, Di Benedetto, Borges, Bianco; pero la cita entrecomillada más importante es la de “El sur” de Borges, texto elegido para la operación de “destronamiento”. Así como en el *Quijote* de Cervantes, considerado el texto paródico ejemplar, la cita explícita de los títulos de las novelas de caballería demostraba la intención de destronar y renovar la novela, salvando las distancias, en “El gaucho insufrible” la

cita de “El sur” deja en evidencia la misma intención de destronar y renovar el género gauchesco. La parodia depende siempre de un previo, admite las leyes que lo rigen e intenta hacer algo diferenciado sin llegar al límite de romper todo lazo, “en una especie de prolongación que puede ser explicada por la idea de ‘tradición’, cuyo concepto es equivalente al de continuidad” (Jitrik: 14). Bolaño se inserta en una tradición literaria argentina para hacer algo diferente, pero al mismo tiempo la continúa sin prejuicio de ser chileno, lo cual es una “mera afectación” (Borges: 166): como escritor latinoamericano, su tradición comprende cualquier literatura sin importar la nacionalidad y puede apropiarse de cualquier tema. En esto radicaría la provocación del gesto paródico de Bolaño, una operación compleja sostenida por una extensa sucesión de reescrituras: “El gaucho insufrible” parodia “El sur” de Borges, que reescribe el *Martín Fierro* de Hernández, que copia los diálogos de *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich, que imitan los diálogos de Bartolomé Hidalgo e Hilario Ascasubi, que traspusieron a la literatura la entonación del gaucho.<sup>4</sup> La escritura de Bolaño se engendra a partir de la lectura, por esto, nuestro interés en “Rehabilitación de la parodia” de Jitrik radica en pensarla en relación directa con los efectos de lectura: el texto parodizante modifica el texto parodiado y hace releerlo de otro modo. La parodia, en un guiño con Bajtín, es un “desfiguramiento burlón” y, por otra parte, es un cambio en la lectura, tanto del texto parodiado como del parodizante que produce una relectura para liquidar o reanimar el primero (Jitrik: 15). En consecuencia el sistema literario se revisa, se repiensa inaugurando otro sistema al tiempo que ratifica el anterior. En “El gaucho insufrible”, la parodia es precisamente una operación de escritura que obliga a leer la tradición literaria de la gauchesca argentina de otro modo, la cuestiona a través de un juego que

<sup>4</sup> Remito en este punto el clásico ensayo de Borges “La poesía gauchesca” del volumen *Discusión* (13-41) donde explica la evolución del género como un encadenamiento de préstamos e imitaciones.

tiende, por un lado, a mezclar textos, y, por el otro, a modificar su lectura. Borges en "El sur" (y otros cuentos) parodia este género problemático, la gauchesca, y produce un estado de situación de la literatura a la que se refiere, diría Jitrik, "rompe la inercia de su definición y lleva a redefinirlo" (18). Casi 60 años después, Bolaño realiza la misma operación demostrando que la literatura no se sostiene por tradiciones sino por dinámicas de reescritura y redefinición.

### III. El sur de bolaño

*Al sur triunfa la pampa y ostenta su lisa y  
velluda frente, infinita, sin límite conocido; es  
la imagen del mar en la tierra.*

D.F. Sarmiento  
*Facundo*

A menudo, la crítica sobre Bolaño abunda en el análisis biográfico y la interpretación argumental, sin embargo sus textos reclaman otros modos de lectura que los complementen. Respecto de "El gaucho insufrible", por ejemplo, se observan escasos ensayos en volúmenes de circulación en papel<sup>5</sup> y, en algunos, pareciera seguir en pie lo que Iser señalaba en *El acto de leer*, hacia los '80, sobre la persistencia de la norma clásica de interpretación y la norma histórica de la concepción de la literatura del siglo

<sup>5</sup> Vale destacar los artículos "El rehacedor: 'El gaucho insufrible' y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina" de Faverón Patriau publicado en la compilación *Bolaño salvaje* (2008) y "'El gaucho insufrible' y la Segunda Sombra en la épica de lo agónico" de Oviedo publicado en la compilación *Roberto Bolaño La experiencia del abismo* (2011) coordinado por Moreno. A nuestro criterio, el primero ensaya un análisis de tipo arqueológico que busca rastrear los orígenes de algunos temas presentes en el cuento de Bolaño, y el segundo realiza una lectura cercana a lo biográfico.

XIX, por las cuales al crítico se le asignaba la posibilidad de develar el significado de un texto y entonces, el sentido era algo que podía sustraerse del texto. "El gaucho insufrible" es ejemplar para revisar estas cuestiones pues se satura de referencias explícitas a otros textos, y por ello el riesgo frecuente es interpretarlas pasando por alto las referencias implícitas y, si bien aquí ensayamos varias interpretaciones, pretendemos presentarlas como posibilidades de lectura que el texto permite.

Según anticipamos, "El gaucho insufrible", aun en su brevedad, relee – reescribe zonas iniciales de la tradición literaria argentina, la piensa desde el siglo XXI y permite pensar aspectos de la literatura latinoamericana. Para el personaje de Bolaño, el gran problema de nuestro país es el de la madrastra: los argentinos, dice...

...no tuvimos madre o nuestra madre fue invisible o nuestra madre nos abandonó, madrastras, en cambio, hemos tenido demasiadas y de todos los colores, sabemos más de madrastras que cualquier otra nación latinoamericana. (16).

La acción del texto se sitúa en la Argentina del 2001 cuya crisis económica y social es presentada en clave irónica y paródica; irónica porque la solución a esa crisis es volver al pasado, a la discutida (y denostada) esencia del "ser nacional" vinculada a la gauchesca; y paródica porque reescribe un cuento de Borges que entendía al escritor argentino en sentido contrario, como poseedor de una tradición universal y no exclusivamente argentina (gauchesca).

Ricardo Piglia<sup>6</sup> considera que así como el *Facundo* presenta una combinación de modos de narrar y de registros que lo convierten en una forma inclasificable que inaugura una gran tradición de la literatura argentina, los cuentos de Borges poseen

<sup>6</sup> Me refiero a "Sobre Borges", incluido en *Crítica y ficción* (75).

la misma mezcla y amplitud formal. Se trata de la marca descripta por Borges, en "El escritor argentino y la tradición", cuando señala que *Don Segundo Sombra* fue escrito bajo la influencia del *Huckleberry Finn* de Mark Twain. La parodia como procedimiento intertextual puede fundarse en tonos, registros o estilos, además de argumentos. Bolaño no sólo parodia la historia y los temas de "El sur" de Borges, sino que, con palabras de Piglia, combina "modos de narrar y de registros" (75), insertándose en una tradición cuyos textos se convierten en formas inclasificables. En este sentido podría pensarse nuevamente el significado de la palabra "insufrible" del título de Bolaño: como imposibilidad de clasificar los textos, rasgo éste propio de nuestra literatura. La gauchesca sería entonces una tradición narrativa "insufrible" y el gesto paródico desde "El gaucho insufrible", la puesta en evidencia de lo "intolerable": la existencia de una literatura puramente nacional.

El género gauchesco, creación de la cultura letrada, fue considerado el origen que demarcaba el canon de la literatura nacional, entonces, la gauchesca como tal, no existe: es, en realidad, un género urbano. El punto de partida y de retorno del personaje de Bolaño es la ciudad, además, "desafío" y "lamento" (elementos constitutivos de la gauchesca) se producen allí, no en el campo. Estos dos elementos propios le permiten a Josefina Ludmer<sup>7</sup> leer todo el género: desafío y lamento tienen sus orígenes en *La refalosa* de Hilario Ascasubi<sup>8</sup> y *La vuelta de Martín Fierro*

<sup>7</sup> Remito en este caso a *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, donde explica el origen letrado del género y los elementos constitutivos de todo texto gauchesco: el lamento del gaucho por su destino de desgracia y el desafío entre gauchos ante alguna afrenta.

<sup>8</sup> Recordemos que este poema de Ascasubi reproduce la amenaza de un "mazorquero" rosista a un gaucho opositor a Rosas y lo desafía a intentar escapar, además, en este texto se comenta cómo eran las torturas utilizadas por esa milicia para lograr, a la fuerza, la adhesión al gobierno federal.

de José Hernández,<sup>9</sup> respectivamente. El "desafío" (enfrentamiento, duelo) en "El sur" de Borges, se propone a campo abierto en un pulpería, en cambio, en "El gaucho insufrible" de Bolaño, el reto sucede en un café de la ciudad y la provocación no viene de parte de un gaucho, sino de un mediocre escritor co-cainómano que increpa a Pereda por sostenerle la mirada. Borges parodia la escena del desafío en *Martín Fierro*, (recordemos que un "negro" reta a duelo a Fierro por insultar a su mujer con la frase "vaca...yendo gente al baile"), la reescribe de modo que Dahlman es desafiado por un paisano que le arroja migas de pan (ninguna de las dos situaciones parece causa digna de un enfrentamiento a muerte). Por su parte, Bolaño (50) parodia "El sur" cuando los ojos de Pereda, el gaucho insufrible, y del otro se encuentran y "durante ese instante se contemplan mutuamente como si la presencia del otro constituyera una rajadura en la realidad circundante". Pereda no está en una pulpería, pero se da el mismo instante de la mirada que propicia el encuentro con el otro: la realidad se detiene y el personaje comprende su ser y su destino, tendencia claramente borgeana. El segundo elemento constitutivo del género gauchesco según Ludmer, el lamento, se suprime en "El sur": Dahlman pierde el combate y no hay lugar a queja ni aflicción, muere en el campo, ése es su destino; en cambio, en *La vuelta...*, Martín Fierro evita la pelea y luego se lamenta, se arrepiente de sus errores y elige obedecer la ley. Pereda tampoco se lamenta, pero gana el duelo: no muere, pero duda:

¿Qué hago, pensó el abogado mientras deambulaba por la ciudad de sus amores, desconociéndola, reconociéndola, maravillándose de ella y compadeciéndola, me

<sup>9</sup> Como se sabe, la segunda parte de la historia de Martín Fierro consiste principalmente en el relato de su arrepentimiento y lamento por las faltas cometidas durante su vida de "gaucho malo" (evocando los tipos de gaucho descriptos por Sarmiento en *Facundo*).

quedo en Buenos Aires y me convierto en un campeón de la justicia o me vuelvo a la pampa, de la que nada sé ...? (51).

Se establece un juego de espejos, de similitudes y oposiciones entre Pereda y Dalhman; el primero no está dispuesto a morir, en parte porque no cree que sea justo y "en parte porque no estaba preparado para morir, aunque bien sabía Pereda que uno nunca está preparado para ese trance" (50). Pero el segundo sabe que no le podría haber tocado mejor destino que ese, Dalhman siente que si hubiera podido elegir o soñar su muerte, sería una pelea a cuchillo a cielo abierto.

Finalmente Pereda elige su destino, aunque esa decisión queda velada para el lector: "Las sombras de la ciudad no le ofrecieron ninguna respuesta. Pero con las primeras luces del día decidió volver" (51); si bien suponemos que regresa al campo, el lugar se omite en la frase. Este pasaje llama especialmente la atención de Faverón Patriau y de Ramiro Oviedo; el primero,<sup>10</sup> señala la intertextualidad con "El evangelio según San Marcos" de Borges y considera a Pereda, el personaje de Bolaño, también como un Mesías, el abogado decidiría volver al campo luego del incidente en la ciudad y "su resolución será abrumadora y optimista: va a convertir la plaga en ciclo de fecundidad, va a reingresar el mundo en un orden anterior a las malformaciones de la historia [...] va a reformular, en su vida esos relatos del porvenir que dieron origen a su historia" (414). Desde nuestro punto de vista, Pereda, como Fierro, no se preocupa por el bien común, no encarna a un héroe capaz de restaurar un orden, esto lo demuestra cuando el sistema económico se derrumba y decide huir, refugiarse en el pasado, y, cuando el campo lo decepciona, su preocupación es individualista. Pereda no se ajusta a las características de un Mesías. Cuando al final del texto decide volver,

<sup>10</sup> En el ya citado "El rehacedor: 'El gaucho insufrible' y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina".

no conocemos la causa de su decisión ni mucho menos sus planes futuros, nada permite pensar que regresa para redimir el campo de la miseria. Por su parte, Oviedo considera nulo "el rol socializador y dinamizador de Pereda" (327),<sup>11</sup> y agrega, acertadamente según nuestro criterio, que "los únicos signos de progreso que se observan en la estancia se dan a partir de la llegada de la india con la que se amanceba Pereda, pues él mismo y todos los gauchos son una banda de viejos inútiles".

Es evidente que "El sur" de Borges es el intertexto más importante de "El gaucho insufrible" de Bolaño, ya que permite abrir diversas lecturas. Pero, asimismo, otros intertextos refieren, aunque de modos diversos, el sur argentino: por ejemplo, el sur de Bolaño también es un regreso al "desierto" del *Facundo*, de Sarmiento. En "El gaucho insufrible" los atributos de la pampa son la soledad y la inmensa extensión, un desierto en el que no se ve nada, "una enorme e inabarcable extensión de pastos ralos y nubes grandes que hacían dudar de que estuvieran próximos a un pueblo" (23). La palabra "desierto", "nada", "inabarcable extensión" son ecos del *Facundo* de Sarmiento donde el mal de nuestro país es la soledad de la extensión; la pampa ante los ojos del hombre de ciudad, del civilizado, es un desierto. Recordemos que, según Sarmiento, el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: "el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana [...] la inmensidad por todas partes y el horizonte siempre incierto" (17). En su ensayo "El último lugar del mapa" recopilado en *Entre paréntesis*, Bolaño dice que la Patagonia es "el último lugar, el sitio adonde se va únicamente a morir o a dejar que el tiempo pase, que viene a ser lo mismo" (254). Así como Sarmiento compara la pampa con las llanuras de Asia que median entre el Tigris y el Éufrates, Bolaño la homologa con la

<sup>11</sup> En el ya citado " 'El gaucho insufrible' y la Segunda Sombra en la épica de lo agónico".

Patagonia y le otorga un significado universal: representación de un espacio inconmensurable que tiene la capacidad de generar en el hombre un sentido pleno de soledad, incertidumbre y muerte. El paisaje desconocido que Pereda, el personaje de Bolaño, ve desde el tren y el aire nuevo que respira ejercen una fuerza extraña sobre sí; tanto las palabras como su voz son otras. En su conversación con su compañero de asiento, la pampa, "directa, varonil, sin subterfugios" le dicta las palabras y hasta la voz le resulta ajena, "como si el aire de Capitán Jourdan ejerciera un efecto tónico en sus cuerdas vocales o en su garganta." (23).

En el *Facundo* es conocida la interpretación de Sarmiento sobre el desierto<sup>12</sup> y su determinación del modo de actuar del hombre: el hombre de campo es salvaje a causa de la influencia del lugar. Las costumbres y forma de ser del gaucho, del habitante de la pampa son producto de la fisonomía de la naturaleza salvaje que prevalece en la inmensa extensión de la pampa. Pero por otra parte, reconoce que existe un fondo de poesía que nace de la observación de los accidentes naturales del terreno; la poesía se despierta ante el espectáculo de la inmensidad, de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible. Sarmiento se pregunta en *Facundo* "¿Qué impresiones ha de dejar el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver... no ver nada? ¿Qué hay más allá de lo que se ve? ¿dónde termina aquel mundo que se intenta en vano penetrar?" (35) y él mismo se responde "¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte!". Concluye que en la contemplación y la duda está la poesía y que el hombre que se mueve en esas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásti-

<sup>12</sup> En el primer apartado del artículo citado de Faverón Patriau, se explica que el cuento de Bolaño mostraría un vínculo especial entre hombre y tierra cuyo origen previo estaría en el cuento "Ser polvo" de Dabove. Sin embargo, insistimos en que para profundizar la cuestión del espacio, en este caso, la pampa, no puede desestimarse la referencia (además explícita en el cuento de Bolaño) a Sarmiento.

cas: el pueblo argentino es poeta por naturaleza. En "El gaucho insufrible", el gesto paródico es evidente cuando Pereda, recién llegado a Capitán Jourdan, ya siente esa disposición poética del gaucho por el paisaje, pues en el lugar apenas se divisa un árbol perdido en la llanura "como si el árbol y la austera escenografía del campo desierto hubieran estado allí sólo para él, esperándolo con segura paciencia" y, así, "esa visión se le antojaba poética". (26).

Sin embargo, este espacio idílico, pronto será destronado y el campo, prodigo y tradicionalmente poblado de vacas, se transforma en una tierra seca y plagada de conejos. En su artículo ya citado, Faverón Patriau relaciona esta abundancia de conejos en la pampa de "El gaucho insufrible" con el cuento "Carta a una señorita en París" de Cortázar: "Bolaño reivindica como símbolo la plaga de conejos con el valor de una amenaza que se origina en la miseria y procrea más miseria, que multiplica la pobreza hasta hacerla una condición trascendente, metafísica" (406). Por nuestra parte, preferimos otra lectura que establecería un vínculo intertextual con "El cocobacilo de Herrlin" de Arturo Cancela, no sólo por la simple mención a los conejos, sino por la parodia de ese relato respecto de los discursos científicos y de la sociedad argentina. Recordemos que "El cocobacilo de Herrlin" es el primero de los *Tres relatos porteños* de Arturo Cancela y narra la historia de un científico que llega de Estocolmo a Argentina para colaborar con investigaciones para erradicar la plaga del conejo silvestre que asola los campos argentinos. La anécdota es mínima, pero el valor del texto radica en la parodia de la incapacidad del Estado argentino para resolver problemáticas de alcance nacional. El científico pasa años en nuestro país esperando el momento de intervenir para combatir la plaga, pero la burocracia estatal atrasa su trabajo hasta el punto de que el único conejo que logra ver es una mascota de la propietaria de la pensión donde se hospeda. Por otro lado, podría pensarse también el vínculo con Cancela a partir del contexto del "corralito" que Bolaño elige para su cuento: Pereda sabe que el Estado no tiene las herramientas necesarias para solucionar la crisis económica y social.

Una vez ubicado en el pueblo, antes de ir hacia Álamo Negro, Pereda quiere comprar un caballo; Sarmiento considera el caballo como “una parte integrante del argentino de los campos, es para él lo que la corbata para los que viven en la ciudad.” (31). Pereda, abogado y juez, había dejado atrás su corbata cuando decide dedicar su vida a la lectura, luego de la muerte de su esposa y su retiro profesional; al llegar al campo consigue el último caballo de la zona y lo bautiza José Bianco, precisamente quien fuera considerado por Borges —lo expresa en el prólogo a *Ficción y realidad* de Bianco en 1977— uno de los primeros escritores argentinos cuyo valor radica en entretener en sus textos lo cotidiano y lo fantástico. Pereda se “monta” en un escritor favorito y contemporáneo a Borges, lejano a la gauchesca. Pero, por otro lado, un jardinero indica al juez que en la estancia de don Dulce puede adquirir “un overo rosado” (“El gaucho...”: 27), frase que remite directamente al *Fausto* de Estanislao Del Campo. En este poema gauchesco, Laguna, interlocutor de Anastasio el Pollo, llega al río en un overo rosado:

En un overo rosao, flete nuevo y parejito, caía al bajo, al  
trotcito y lindamente sentao, un paisano del Bragao, de  
apelativo Laguna [...] ¡Lindo el overo rosao! (15).

Nos parece que la alusión al “overo rosao” no implica simplemente una relación intertextual con Del Campo, sino también con el debate entre Borges y Leopoldo Lugones centrado justamente, en esa frase del *Fausto*. Lugones en *El payador* acusa de ignorante y falso, respecto de los temas gauchescos, el poema de Del Campo; sostiene que *Fausto* carece de realismo, entre otras cosas, porque ningún criollo jinete montaría un “overo rosado”, animal despreciado ya que lo utilizaban los muchachos mandaderos. Por su parte, Borges en *Discusión*, plantea que las circunstancias, los hechos y “la erudición de los hombres versados en asuntos del campo” son pasajeros, pero “el placer de la contemplación de la felicidad y de la amistad que ofrece el poema de Del Campo” (26) es impercedero; no importa si resulta o

no realista que un criollo monte un overo rosado, sí importa el efecto del texto. Como se ve, cada frase o término elegido en “El gaucho insufrible” revive, profundiza y toma postura respecto de un debate sobre el canon de la literatura argentina que se suponía cerrado.

El *Martín Fierro*, libro canónico indiscutido y supuesto origen de nuestra literatura, resulta medular en el tejido intertextual del cuento de Bolaño; ya mencionamos el gesto paródico central en el juego de espejos Fierro —Dahlman— Pereda, pero anotaremos algunas citas implícitas del texto de Hernández. En sus visitas al pueblo, Pereda se ha acostumbrado a contar historias;<sup>13</sup> en uno de sus “cuentos” le matan un caballo en un entreviro con la policía pero él sale “bien parado” porque fue juez y “la policía cuando topa con los jueces o ex jueces suele recular” (31). La cita nos remite a uno de los consejos más conocidos y repetidos del *Martín Fierro*, donde el Viejo Vizcacha aconseja que hay que ser amigo de los jueces: “Hacéte amigo del juez/ no le des de que quejarse;/ y cuando quiera enojarse/ vos te debes encoger/ pues siempre es güeno tener/ palenque ande ir a rascarse”. Fierro, cuando se encuentra con sus hijos en *La vuelta...* también aconseja acerca de la vida y el rol, cumplido tanto por él como por el Viejo Vizcacha luego de una vida de sufrimientos en el campo, es asumido por Pereda, hombre de ciudad que hace apenas unos meses que ha llegado a la pampa y aconseja, no a sus hijos, sino a unos extraños, a una mujer y sus hijos:

<sup>13</sup> Es inevitable evocar *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926), novela escrita con la intención de renovar la literatura gauchesca. En “*El gaucho insufrible* y la segunda Sombra en la épica de lo agónico”, Oviedo toma *Don Segundo Sombra* como intertexto principal para su lectura del cuento de Bolaño; allí vincula la acción con elementos contextuales y datos biográficos: “la intertextualidad propuesta por ‘El gaucho insufrible’ oculta o camufla ‘la autoficción para entregarnos un cuento político, [...] con un desencanto lúcido, una atmósfera poética y un humor algo anacrónicos, en la medida en que no parecen compatibles con el momento crucial que atraviesa el narrador. [...] Lo que sobra en Güiraldes, se vuelve vacío, ausencia, hueco, en Bolaño.” (325).

Pago poco, pero al menos hay compañía, les dijo con voz grave, como si les explicara que tras la vida venía la muerte. Luego reunió a su alrededor a los niños y procedió a darles tres consejos. (43).

No se mencionan los tres consejos, ya que eso no importa tanto como instalar a Pereda en un lugar que había ocupado Martín Fierro. En esto resuena, además, lo que manifiesta Sarmiento respecto de la pampa y su poder de despertar la vena poética del hombre de campo, de manera que la poesía se detiene ante lo bello, ante lo inmenso; así como en el contrapunto entre Fierro y el Moreno se tratan temas universales, físicos y metafísicos (el cielo y la tierra, el mar y la noche, la vida y la muerte), Pereda también reflexiona sobre ello e intenta explicar a esos niños el sentido de la vida y la muerte.

#### IV. El fin de Bolaño

*Durante un instante se contemplaron mutuamente como si la presencia del otro constituyera una rajadura en la realidad circundante.*

Roberto Bolaño  
"El gaucho insufrible"

Los intertextos de Borges, Hernández, Sarmiento, Del Campo, que sostienen la lectura no son puntos dispersos sino que configuran un recorrido posible por una zona de la tradición argentina que atraviesa la problemática de su "origen" y del canon. Los textos que conforman este itinerario permiten al lector vislumbrar la condición de "insufrible" del gaucho como símbolo de un género. En el relato de Bolaño, la parodia sostiene esta postura desenfadada, la de una tradición insufrible, ya que cuestiona el canon argentino erigido sobre la base de la gauchesca, y la pretensión de establecer una identidad nacional. La red de significados latentes que se construye con las alusiones y referen-

cias a otros textos incita a reavivar antiguos interrogantes respecto de la tradición argentina en proyección continental y universal. Es así como el concepto de tradición se revitaliza. Las reflexiones que suscita Bolaño, el carácter de "insufrible" que asigna al eje de nuestra tradición que sin embargo revisita, abren la lectura al conflicto civilización- barbarie, planteado por Sarmiento por ejemplo, lo desplaza y lo reactualiza.

Por un lado, Bolaño elige *Facundo* y *Martín Fierro* porque son los exponentes del "presunto origen" de la literatura argentina, y por otro, el cuento de Borges "El fin" y el poema de Del Campo, *Fausto*, debido a su carácter de reescrituras anódicas de la tradición. Con ese entramado de textos, propone una nueva renovación a través de su gesto paródico, una reescritura de la reescritura en un juego complejo donde dos polos interactúan para sostener un movimiento de escritura que va del homenaje a la transgresión en idas y vueltas. Por ello se rinde homenaje/transgrede no solo los fundamentos, sino aquellos textos que violan la tradición, a veces desde su centro (*Del Campo juega con el Fausto* de Gounod y el de Goethe, al tiempo que con la figura del gaucho).

Borges es un autor central respecto de nuestra lectura; también juega con el final del *Martín Fierro* ya que en "El fin" reescribe y cierra narrativamente el ciclo gauchesco, corrigiendo al precursor y agregando algo que todavía no había sido escrito: la muerte, en duelo, de Martín Fierro. Bolaño reabre una vez más ese ciclo, sin intención de clausurarlo, manteniendo latente la tensión campo- ciudad. El viaje de Pereda es una huida de la ciudad en caos y a su vez el regreso al campo, ambos se asumen como la asimilación de un espacio que antes era propio; pero su rumbo no termina allí, hay otro regreso a la ciudad después de su estadía en Álamo Negro y el viaje queda suspendido. Luego del instante del encuentro en el bar con el otro, el escritor mediocre, Pereda ya no sabe cuál será su futuro, no podemos determinar si vuelve a la ciudad o a la pampa, del mismo modo que el Moreno en "El fin", Pereda ya no tiene un destino sobre la tierra. Esa

última frase deja en suspenso su destino de hombre; queda al lector decidir el sitio al cual retorna.

Bolaño copia, imita, elementos de los cuentos de Borges pero los transforma y reescribe su versión de "El sur", de "El fin", de "Martín Fierro", etc. Vale recordar que Borges en su ensayo "La poesía gauchesca", recorre desde sus orígenes la evolución de este género hasta llegar al *Martín Fierro*, considerado por los nacionalistas la obra máxima, y afirma que es un "proyecto" que "comporta una doble invención: la de los episodios y la de los sentimientos del héroe, retrospectivos éstos últimos o inmediatos" (40). Lo nuevo de ese texto sería "la narración del paisano, el hombre que se muestra al contar" (Borges: 40) y la organización episódica del relato, por esto, Borges considera el *Martín Fierro* una "novela de organización instintiva o premeditada" (40). Bolaño, lector tenaz de Borges, ensaya, en "Derivas de la pesada" publicado en *Entre paréntesis*, el estado actual de la literatura argentina y comienza donde terminó su maestro, el *Martín Fierro*:

Es curioso que fueran unos escritores burgueses los que elevaran el *Martín Fierro*, de Hernández, al centro del canon de la literatura argentina. Este punto, por supuesto, es materia discutible, pero lo cierto es que el gaucho Fierro se alza en el centro de un canon, el canon de la literatura argentina, cada vez más enloquecido. Como poema, el *Martín Fierro* no es una maravilla. Como novela, en cambio, está viva, llena de significados a explorar [...] Es una novela sobre el valor, no una novela sobre la inteligencia, mucho menos sobre la moral. (23).

Fascinado por la admiración de Borges hacia el *Martín Fierro*, Bolaño reescribe sus "cuentos, desganaos y perfectos, argumentalmente epigonales de la obra de Hernández" (Bolaño 2004: 24). Con desenfado e irreverencia Borges manipuló la tradición gauchesca; por su parte, medio siglo después, Bolaño reinventa su propio fin de la gauchesca. "El gaucho insufrible" de Bolaño renueva una zona de la literatura argentina a través de

un gesto paródico que visita, admira, destrona y repone textos para transformar la literatura, coronándola con nuevas lecturas.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1993). *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Buenos Aires: FCE.
- Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Faverón Patriau, Gustavo (2008). "El rehacedor: 'El gaucho insufrible' y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina". E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau (Coord.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Ed. Candaya.
- Bolaño, Roberto (2003). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis (1998). *Ficciones*. Barcelona: Alianza Ed.
- (2012). *Discusión*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Cancela, Arturo (1995). *Tres relatos porteños*. Buenos Aires: Nuevo Siglo. (Biblioteca 100x100).
- Del Campo, Estanislao (2001). *Fausto*. Barcelona: Ed. Sol.
- Foucault, Michael (2005). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Güiraldes, Ricardo (1979). *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Hernández, José (2001). *Martín Fierro*. Barcelona: Ed. Sol.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jitrik, Noé (1993). *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: E. Sudamericana.
- Madariaga Caro, Montserrat (2010). *Bolaño Infra 1975-1977. Los años que inspiraron "Los Detectives Salvajes"*. Santiago de Chile: Ril Editores.
- Oviedo, Ramiro (2011). "'El gaucho insufrible' y la Segunda Sombra en la épica de lo agónico". Moreno, Fernando (Coord.). *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Santiago de Chile: Ed. Lastarria.

Piglia, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.  
Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.  
Sarmiento, Domingo Faustino (2001). *Facundo*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.

## De mutaciones y genealogías en la narrativa de M. Bellatín

María Florencia Ceci

Universidad Nacional de Mar del Plata – CELEHIS

*Los votos tuvieron sus dioses, pues, mezclados, de los dos  
los cuerpos se unieron y una faz se introduce en ellos  
única; como si alguien, que juntos conduce en una corteza  
unas ramas,  
al crecer, juntarse ellas, y al par desarrollarse contempla,  
así, cuando en un abrazo tenaz se unieron sus miembros,  
ni dos son, sino su forma doble, ni que mujer decirse  
ni que muchacho, pueda, y ni lo uno y lo otro, y también  
lo uno y lo otro, parece.*

Ovidio

*Las metamorfosis*<sup>1</sup>

Los últimos párrafos de *Las palabras y las cosas* revierten el concepto de causa, del hombre a la zaga del acto. Dice allí M. Foucault:

... entre todas las *mutaciones* que han afectado al saber de las cosas y de su orden, el saber de las *identidades*, las diferencias, los caracteres, los equivalentes, las palabras...una sola, la que se inició hace un siglo y medio y

<sup>1</sup> Ovidio: IV, 90.

que quizás esté en vías de cerrarse, dejó aparecer la figura del hombre. (398. Subrayado nuestro).

Si desde esta posición el actor se desvanece “como en los límites del mar un rostro de arena” (Foucault: 398), el orden de la historia del conocimiento estará dado entonces por su misma escritura en el presente y su resignificación del pasado. En esta línea, la preocupación por las genealogías y su trazo —genealogía en tanto la *historia* escrita en virtud de los intereses actuales— suele ser inevitable cuando se lo hace explícito. En paralelo, la cita incluye la cuestión de lo mutante que será una de nuestras líneas de lectura de la obra *Jacobo el mutante* del escritor Mario Bellatin. Graciela Goldchuk describe la manera de trabajar del escritor mexicano como una

[...] técnica de desbaste similar a la de los ebanistas. Se toma un bloque de texto y se lo comienza a agujerear, se quita todo lo que no es necesario. A veces se quita tanto que parece que la madera va a quedar en astillas, pero luego comienza el taraceado, y las picetas de marfil que este artesano incrusta son tersas y me ayudan a seguir hasta el final, que es lo que quiero...

Esta destreza artesanal presenta una labor de construcción narrativa en absoluto ingenua. Por el contrario y como veremos, el artificio obedece a una propuesta lúdica constante donde la técnica subversiva de los procedimientos de cualquier relato —la sintaxis, la trama, los personajes— se exhibe de forma ostentosa.<sup>2</sup> Este vaciamiento de la escritura podría relacionarse con lo señalado por Ticio Escobar (2004: 3-4) respecto de su reformulación del concepto de *identidad*, una palabra también

<sup>2</sup> Esta exhibición demanda también determinado receptor con habilidades de decodificación del universo del discurso, competencias culturales y determinaciones *psí.*

incluida en la cita de Foucault; esto es, múltiples modelos de subjetividad planteados por los juegos lingüísticos que posicionan el ser simbólico y que deben vaciarse para, en su paradoja, completarse. Así enunciadas las nociones de genealogía, identidad y mutación, interesa ahora su lectura a partir de la novela *Jacobo el mutante* de Bellatin, en relación con la búsqueda de ser parte de algo y a la vez, diferenciarse. Pienso que si nos involucramos con formas de articulación de esta sintaxis en el texto, accederemos al juego que Bellatin suele *desplegar* en su escritura en general, el de las *genealogías mutantes* que conforman, en este caso, una trama de entrecruces dialógicos tensionada por aquellas nociones en tanto anclajes.

Solo a efectos de cierta organización del espesor desplegado destacamos al menos tres planos donde se visibilizaría dicha articulación: en el primero, la mutación se escribe como tal, es decir, como contenido, a la vez que niega y propone vínculos intertextuales al menos en dos líneas: una externa, que permite el diseño de un archivo imaginario, y otra interna, marcada por gestos conductores de múltiples abordajes que no serán objeto en especial de este artículo, pero en ocasiones, sí de imprescindible alusión.<sup>3</sup> En el segundo plano, la articulación se da por una

<sup>3</sup> La intertextualidad funda la escritura, pero en este caso, es una de las operatorias a las que recurre de manera continua pretendiendo quizás y respecto de esos vínculos internos que mencioné, una consideración de su corpus en doble sentido dado que en cada texto “relee” los anteriores y a la par genera la ilusión de estar leyendo quizás otros todavía inéditos. A propósito, A. Pauls dice: “Nunca la ficción ha sido menos autónoma que aquí, nunca menos “cerrada” y soberana, y nunca ha puesto tanto en evidencia hasta qué punto necesita de otra cosa para existir, y hasta qué punto esa otra cosa ya está alojada en su corazón, desgarrándola, y la empuja a salirse de sí.”

Un ejemplo de este ejercicio está dado entre “Formotón Asai” y *Flores*. El primero es un cuento publicado originalmente en *Fractal* n° 14, una revista de tirada local, que más tarde fue posteo en internet con claro guiño masificador a la vez que habilitante a otra puerta de acceso a la *nouvelle Flores* (2004). Entonces, un primer texto que por su publicación aparenta ser un objeto en sí, deviene bosquejo de otro y desestabiliza el estatuto de obra acabada.

variación del registro y por ello del género discursivo. En el tercero, a través de la inclusión de una muestra fotográfica que transforma el texto en objeto de observación y posibilita el diálogo con otras ramas del arte. En los dos últimos casos, obviamente y por efectos que la estrategia produce, también el lector mutaría su índole en la compulsión de la lectura, efecto que aun se da sin una toma de conciencia de ello.

## I

A la manera de los primeros vanguardistas europeos y latinoamericanos, Bellatín parece afanarse en cambiar la tradición mediante su destrucción. En la línea de grandes escritores de este continente, su narrativa podría definirse como rupturista porque se ordena en la tendencia que no concilia con formas establecidas respecto de géneros y procedimientos convencionales del relato como la índole de la trama, los personajes, el tiempo, el espacio, la acción dramática o la retórica de final, en beneficio de producir efectos de ambigüedad o contradicción. *Jacobo el mutante* es la décima novela del autor, publicada en 2002.<sup>4</sup> Está narrada en tercera persona omnisciente y cuenta la historia de Jacobo Pliniak, judío, casado, maestro de las Escrituras y propietario de una taberna llamada La Frontera, que a la vez oficia de subterfugio para una misión rescatista de judíos escapistas de los pogroms rusos. La ausencia de signos de puntuación en el título ya induce a interrogar por ejemplo, si el

Un trazo oblicuo es el que establece *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2011), novela en la que Margo Glantz —autora de *Las genealogías* (1981)—, muta su forma por la de una escritora japonesa del siglo XI y luego, en pasante de notario. Otra variación es la de *Disecado* (Bellatín 2011). En este caso, Mario Bellatín duerme y se percata luego de estar acompañado por sí mismo, muerto.  
<sup>4</sup> Manejo la edición de 2006. La paginación referida en citas corresponde a esta edición.

*mutante* sustituye a Jacobo (el nombre del personaje) a modo de aposición, si lo predica y por tanto, define, si totaliza dicho nombre propio... El título —que bien podría ser un epíteto—, a posteriori entra en contradicción con el epígrafe del volumen, que lo niega: "...no se produjo ninguna mutación..." (9). Cabe preguntarse, entonces, si no existe tal mutación, o de ocurrir, cuál es la forma que toma. Marcelo Díaz propone un procedimiento de *dualidad* con el que Bellatín estructura la narrativa de *Jacobo*...<sup>5</sup> Nos inclinamos más bien por una falta de reciprocidad en respuesta al patrón anterior y una jugada reiterativa a la transversalidad. La ecuación en lo analizado no sería  $A \neq -A$ , sino que  $A = -A$ ,  $AB$ ,  $B$ ,  $-B$ ,  $C$ , etc. La separación respecto del modelo no se satisface en su negación, cobra otras formas que a la par, se modifican a sí mismas. Precisaremos algunas de esas líneas que comienzan a *co*ser el texto con otros archivos imaginarios de lectura: puntualmente el texto bíblico, Woolf, Kafka, Ovidio, Platón y zonas de la literatura hebrea.

La primera palabra del título resulta el mejor comienzo por su pretérita referencia: *Jacobo*. En el *Antiguo Testamento* Dios rebautizó a Jacob como *Israel* (Génesis 25:34) y le anticipó una larga descendencia; llegó a ser el padre de los israelitas puesto que cada uno de sus hijos formó luego las doce tribus. Sin embargo, dos personajes más en la *Biblia* llevan el nombre Jacob: Santiago el Mayor, hijo de Zebedeo y Santiago el Menor, hijo de Alfeo. Estos direccionamientos de nomenclaturas anticipan cartografías posibles que incluyen el texto de Bellatín en diálogo con otros, a la vez que lo movilizan a través de diferentes dimensiones de la obra *per se*; por ejemplo, cuando se nos hace saber que Jacobo Pliniak deja de ser quien es cuando se reescribe

<sup>5</sup> "Esa dualidad parece ser el procedimiento que hace avanzar la narración. No bien una escena se instala, el narrador la cuestiona, la relativiza, la desplaza, y finalmente la invierte... el juego de inversiones y multiplicación de pares nunca cesa, y eso hace que el relato avance."

en su cuerpo una mutación de género<sup>6</sup> y de generación “[e]sos lectores no parecen reparar en las aventuras que Jacobo Pliniak protagonizará en los Estados Unidos, años después, cuando se transforme en una anciana mujer: la piadosa dama Rosa Plinianson...” (23).<sup>7</sup>

En caso de no ser el *lector ideal* de Eco —quien simboliza el espectro de lecturas potenciales justificadas en base a la misma estructura textual,<sup>8</sup> Bellatin refiere en forma directa a Virginia Woolf a través de cita y nos alinea con su archivo de lectura previa y la imitación de un gesto que compara el personaje de Orlando con el de Jacobo, devenido en Rosa. Tanto Orlando como Jacobo son *los mutantes* en alguna parte de la narración. En cambio, si somos aquel lector esperado, percibiremos la extrañeza no en la transformación hombre— mujer sino en la repetición del procedimiento kafkiano con una variación tangencial: Jacobo se transforma en su hija, *vieja*, que tal vez recuerda a su padre ahogado en el lago: “...Quizá por eso también el personaje, Jacobo Pliniak, que a mitad del relato se transforma en una mujer a la manera de Orlando de la escritora inglesa Virginia Woolf, sea uno de los más curiosos de la historia de la literatura...” (Bellatin: 25). Para terminar con este aparte y coser las últimas líneas al nombre, en *Orlando* de Woolf aparece un Jacobo, el I, sucesor de Isabel: “...La Gran Helada fue, los historiadores lo dicen, la más severa que ha afligido estas islas... La Corte estaba en Greenwich; y el nuevo rey aprovechó la oportunidad que su coronación le daba para congraciarse con los ciudadanos...” (18-19). Tampoco podríamos olvidar *El cuarto de*

<sup>6</sup> Y no sólo en lo referido al cambio masculino—femenino. En lo organizativo por ejemplo, la supresión descriptiva y la ausencia del punto y aparte ordenan un texto narrativo de ochenta carillas, ambiguo genéricamente, posicionado entre el cuento y la novela, cercano a la *novelle*.

<sup>7</sup> Las filiaciones de “Rosa” exceden este trabajo.

<sup>8</sup> Me baso en Eco.

*Jacob* (Woolf 1922), novela multifocal sobre la vida de Jacob Flanders.

En el título sigue otro sustantivo, *mutante*. En una entrevista que realizara *Los asesinos tímidos*<sup>9</sup> a Bellatin, se le solicitó decir lo que deseara sobre algunos escritores, y sus palabras con respecto a Kafka fueron: “Kafka lo que ya pasó”. Aquí conviene retomar esos vacíos de los que hablara Goldchluk específicamente respecto de Bellatin o Escobar, de cuestiones más generales que proyectan a nuestro continente hoy. Kafka, entendido como la tradición, pasó y dejó archivo en muchos sentidos. Y si de mutación se habla por ejemplo, es innegable la referencia inmediata a *La metamorfosis* (1915), título que presenta en sí un problema de traducción. “Die Verwandlung”, título original, es traducido como *la transformación*, ya que *verwandlung* admite las acepciones de *cambio*, *mutación*, *conversión*. En el libro de entrevistas *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Fernando Sorrentino transcribe la aseveración de aquel escritor sobre la errónea traslación de *verwandlung* como *metamorfosis*, cuando en alemán hay un término equivalente: *metamorphose*. En *Jacob el mutante*, Bellatin también plantea el problema de la traducción, esta vez —y retomando el procedimiento de la cita apócrifa borgeana—, en relación con *La frontera* de Roth:<sup>10</sup> “...No se dispone aún de una traducción en regla, pero han aparecido fragmentos...en revistas especializadas tanto de París como de la costa oeste de los Estados Unidos...” (19-20).

Una travesía emparentada es la de *Metamorphoseon* de Ovidio (8 d.C). La elección de nuestro epígrafe obedece a esa intención por hacer de lo mutante un procedimiento reiterativo y

<sup>9</sup> <http://asesinostimidos.blogspot.com.ar>

<sup>10</sup> Estas mismas trabas presenta la traducción de la última obra de *Nagaoaka Shiki*, escrita en un idioma de su invención, no decodificado, aunque con varias ediciones publicadas en su país y en el extranjero. (Bellatin: 2001).

significado en otras formas.<sup>11</sup> En el mito de Sálmacis y Hermafrodito, el hijo de Hermes y Afrodita es sorprendido por la náyade que habita en una fuente de la ciudad de Halicarnasos —y recordemos que Jacobo deviene Rosa en un baño lacunar—. La dríada pide a los dioses que luego de un abrazo, los cuerpos nunca sean separados. Aquí se unifica aquella *metamorfosis* masculino por femenino con la genealogía del término *mutante*, segundo núcleo sémico propuesto en el título. El ceño reiterado de pérdida de identidad —mujer/hombre, dos en uno que a la par conserva su singular—, es recuperado en las remisiones intertextuales que ponen en diálogo el texto de Bellatin con otros. La recepción que como lectores tenemos de *Jacobo el mutante* pierde su forma inicial, busca paralelos identitarios con otras enciclopedias, y atrae hacia sí maridajes y contrapuestos con los que —como si fuera materia viva—, se re-produce.

En la literatura judía<sup>12</sup> (el *Talmud*, por ejemplo —y recordemos que Jacobo Pliniak es rabino y enseña las Sagradas Escrituras, de ahí la pertinencia de esta línea<sup>13</sup>), existen diferencias de opinión sobre el estatus dado a aquellas personas que nacen con doble género. Se las denomina *tumtum* y a la manera de “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges (1952), se las clasifica en: 1. hay duda si es mujer u hombre; 2. es *sui generis*, ni mujer ni hombre; 3. es en parte mujer y en parte hombre; 4. ciertamente hombre. El *Midrash* discute sobre el origen de Eva. En una de sus interpretaciones, su nacimiento no es presentado como un acto de daño o menoscabo de otra criatura completa —la de Adán, sino como la separación de dos

<sup>11</sup> A propósito y en relación con la misma línea genealógica, referiré en el tercer plano de mi análisis el mito de Tiresias, devenido en la sacerdotisa de Hera.

<sup>12</sup> Cfr. <http://jwa.org/>  
<http://www.daat.ac.il/>

<sup>13</sup> Albert Bensoussan propone otros imaginarios en relación a *Jacobo*., como los mitos del Dibbuk o del Golem. Con respecto al último y a la Cábala, también citamos a Lücké.

elementos que tuvieron existencia previa en uno. Es así como la presencia de los dos géneros en un solo cuerpo expresa vívidamente la noción de que el apareamiento entre los dos sexos reconstruye la perfección original que existió durante el tiempo del génesis.<sup>14</sup>

En *El Banquete* (380 a.C), Platón crea un personaje de dos caras, cuatro miembros inferiores y cuatro superiores, no doble en su masculinidad ni femineidad sino híbrido: “...El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia.” (19).

Existen aportes críticos sobre la androginia o el travestismo en los textos de Bellatin de los que aquí prescindiremos.<sup>15</sup> Nos ha importado delinear a partir de la sintaxis del título y llevado al campo del contenido, el diálogo que se establece entre un archivo externo y las nociones de genealogía, identidad y mutación. Al respecto y sobre el arte del S. XXI, dice García Canclini que “es necesario ensayar una visión del arte expandido en tantas zonas de la vida social sin obligarlo a representar ‘estrategias de distinción’, a ejercer ‘violencia simbólica’, o la dominación de los ‘legítimos’ sobre los demás.” (24). Esa *mirada expandida* ilustra el plano que ya hemos desarrollado donde no se impone un mode-

<sup>14</sup> El Rabbi Yirmiyah ben Elazar interpreta el capítulo 8:1 de El Génesis Rabbah como la creación de un Adán andrógino: “y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó”. <http://iglesia.net/Génesis, 1: 27>

<sup>15</sup> Ver por ejemplo: García Caballero, o Quesada Gómez, quien compara la narrativa travesti de Bellatin con la de Sarduy, que a la par, la auto-define como “La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el trompe-l’œil, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan...” (310).

lo en base al cual otros toman préstamos o reflejos. Por el contrario, los intercambios entre *Jacobo...* y otros archivos promueven mutaciones de lecturas respecto del texto original y éstas, posibilitan acercar la narrativa de Bellatin a nuevos repertorios literarios latinoamericanos de tendencia rupturista.

## II

Respecto del segundo plano, interesa el par identidad-genealogía. El narrador de *Jacobo...* afirma

Uno de los recursos más fascinantes de la *literatura contemporánea* radica en la capacidad que se le otorga a un personaje para asumir un rol totalmente *distinto*. Precisamente cuando el lector asume de una manera *verosímil* no sólo la presencia en el texto de Jacobo Pliniak, sino sobre todo su derecho a permanecer en su estructura, nuestro personaje se transforma, sin mayor trámite, en su supuesta hija adoptiva, Rosa Plinianson..." (29. Subrayado nuestro).

Escobar propone la frase "identidades mónadas" para explicar la imposibilidad de una visión de conjunto a partir de múltiples miradas parciales.<sup>16</sup> Es operativo a nuestra interpretación traer en este punto la versatilidad de lo creíble. En el primer apartado vimos cómo se plantean mutaciones —del nombre, del género— que se niegan luego en simulacro y vuelven a trazar líneas de sentido externas e internas con otros archivos. Pudieron cambiar Pliniak en Plinianson, o las transnominaciones de los Jacobos, o el hombre en la mujer. De a una ocurren estas

<sup>16</sup> "Las identidades autosuficientes, identidades— mónada, impiden la posibilidad de tramar miradas distintas para construir imágenes mediante las cuales, aun fugazmente, se perciban enteras las sociedades." (2009: 4).

transformaciones y son válidas todas a la vez, o como en el epígrafe de Ovidio, no son ni una cosa ni otra, y una y otra también parecen.

Las mutaciones genéticas propias de cada raza se manifiestan en algunos momentos con más fuerza que en otros. Aquel médico le dijo además que tales descubrimientos suelen evidenciarse con la observación simple de las anomalías. Al final de ese proceso suele reconocerse que lo anormal está llamado a convertirse en lo esperado. (Bellatin 2004: 90– 91).

La mutación en este momento se verifica en el modo como se plantea la novela, que de súbito —aunque deberíamos ya poder preverlo— deviene texto crítico, cuando el narrador se detiene y explica que lo que se ha estado contando son sólo fragmentos de *La frontera* de Joseph Roth. Al mutar el registro de ficción literaria a ficción crítica, ese narrador en tercera se vuelve crítico literario, pero además promueve una lectura de registro académico y genealógico sobre el ficcional falsificado *La frontera*: "...sería algo apresurado considerar a este texto como una obra de aprendizaje pues, de alguna manera, las obras posteriores se encuentran marcadas por las líneas narrativas presentes en esta novela..." (Bellatin 2006: 22).

No es casual que Bellatin eligiera a Roth, ya que este escritor austríaco de origen judío, también dio diferentes versiones sobre sí: sobre su lugar de nacimiento, sobre quién fue su padre y sobre su rol inexistente en la primera Guerra Mundial. Estos vacíos posibilitan la intervención de otro procedimiento reiterado en Bellatin, que por supuesto también traza genealogías con el corpus borgeano: me refiero a la cita apócrifa.<sup>17</sup> En *Jacobo el mutante* se citan varias obras reales de Roth (como *La leyenda del santo*

<sup>17</sup> La Enciclopedia Británica en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de Borges es buen un ejemplo.

*bebedor o El Leviatán*), pero de *La frontera* no se tiene conocimiento. Para conferir estatuto de realidad a la ficción, se crea un grupo crítico que la estudia, existe una compilación en revistas especializadas y en editoriales, se advierten problemas para la traducción y para la reunión de la obra completa, y en las referencias reales se falsea el dato: "...Algunos piensan que es un personaje [Jacobo Pliniak] no acabado del todo – que le sirvió al autor más bien como inspiración para componer otros héroes más completos, como el memorable Isaac de *Job...*" (20). En *Job* de Roth, tampoco hay un personaje llamado Isaac.<sup>18</sup> Estos ejemplos son útiles para plantear de nuevo guiños a un lector modelo que a estas alturas no debería pasar por distraído. Por el contrario, si los textos de Bellatin son breves y pensados (como él dice) para ser leídos en el tiempo en que se mira una película, cada novela no termina allí. Una profusión de datos sueltos impulsarían al cotejo o la comprobación, en especial porque los archivos descargados son poco asequibles a la cultura de Occidente, como la *Cábala Judía* o un escritor como Roth, poco traducido.

### III

Respecto del tercer plano de observación interesa L.H.O.O.Q. (1919). En esta obra, Marcel Duchamp parodia *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci. En su acto de pintar bigotes y barba de chivo a una reproducción de la Mona Lisa, el artista acerca el objeto de arte a un público masivo –el del graffiti o el del garabato inconsciente, por ejemplo. Vale aclarar que es Bellatin quien pondera a Duchamp, cuando titula uno de sus volúmenes *El gran vidrio* (2007), en directa alusión a la obra del francés, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (The

<sup>18</sup> En *Jacobo...* también se refiere a un "Inspector Anselbum", que es en realidad Anselm Eibenschütz en *El peso falso* (Roth 2003).

Large Glass): "La novia desnudada por sus solteros, o incluso, *El gran vidrio*" (1915-23). Una preocupación de Bellatin es trabajar otras formas narrativas tradicionalmente aleatorias a la literatura, por ejemplo el espacio de lo visual. Dice el autor:

En *Jacobo el mutante* quise usar fotografías que no fueran fotografías. Que no fueran apreciadas como tales. Es por eso que están incrustadas en el texto, con el vano fin de que puedan ser leídas de la misma forma que las palabras y que no ilustren, ni hagan muchas de las cosas que suelen hacer las fotografías, sino que muestren una textura que ayude al lector a darse cuenta de lo obvio, que todo es una mentira, que el autor no quiere que le crean, pero que, no obstante, lo más importante pretende estar presente: la conciencia de que se transcurre por una realidad paralela.<sup>19</sup>

Treinta y tres fotos (que muestran huellas de neumáticos en un camino de tierra, rocas, un paisaje de desierto, plantas, agua estancada, pastizales, campos floridos, diapositivas flotando, un botón perdido entre el pasto tomado desde diferentes ángulos, objetos hundidos en agua, agua corriendo, collares rotos, más huellas, monedas y moscas), mezclan dualidades de elementos animados e inanimados, intervenciones humanas en espacios naturales, escenarios dinámicos e inertes, puntos de vista únicos y múltiples. Su presencia, que parece de intencionalidad azarosa, no sólo descontextualiza estos nuevos objetos, sino también interroga acerca de los roles del observador y de lo observado, y cambia la fisonomía de *Jacobo el mutante*, que pasa a ser un objeto de contemplación. Esto conlleva que nuestra condición de lectores devenga en observadores– espectadores. Según Benjamin, la *technique* –alusiva a la fotografía, es parte esencial del arte y si bien no posee el aura de la pintura original, consagrada, tampoco es

<sup>19</sup> Cfr. Lennard, 2006.

una elemental negación de la misma: "...la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible..." (100). Si la historia es en todo caso genealogía y oficiosidad, las estructuras de discernimiento y formas de comprensión están en constante transformación. En Bellatin, la mutación como categoría marca un nuevo proceder y lectura. En este caso, la *metamorfosis* se pone en letra a través del juego implicando la forma y el contenido (y cuando decimos forma incluimos aun la materia significante); esto es, implicando desde el libro como objeto a su recepción.

Alessandro Baricco en su *Ensayo sobre la mutación*, nos observa —a las personas, inmersos en un flujo cambiante, que debemos comprender...

...como una consecuencia de la profunda transformación que ha dictado una nueva idea de experiencia. Una nueva localización del sentido. Una nueva forma de percepción. Una nueva técnica de supervivencia. No quisiera exagerar, pero lo cierto es que me vienen ganas de decir: una nueva civilización. (45).

Guillaume Apollinaire utilizó por primera vez el término *surrealista* en el primer capítulo (a modo de Prefacio) de *Les Mamelles de Tirésias* (*Las tetas de Tiresias*, estrenada en el Teatro Renée-Maubel de París en 1917 y publicada en 1918). Según el mito griego, Tiresias vidente, deviene en la sacerdotisa de Hera por siete años y recobrada su masculinidad, es revelador de los secretos del placer sexual de hombres y mujeres. Apollinaire despoja a una feminista de sus pechos y la rebautiza

con el nombre de Tiresias.<sup>20</sup> Resulta interesante cómo caracteriza Apollinaire el gesto surrealista:

Quand l'homme a voulu imiter la marche, il a créé la roue qui ne ressemble pas à une jambe. Il a fait ainsi du surréalisme sans le savoir... Au demeurant, le théâtre n'est pas plus la vie qu'il interprète que la roue n'est une jambe. Par conséquent, il est légitime, à mon sens, de porter au théâtre des esthétiques nouvelles et frappantes qui accentuent le caractère scénique des personnages et augmentent la pompe de la mise en scène, sans modifier toutefois le pathétique ou le comique des situations qui doivent se suffire à elles-mêmes. (1).<sup>21</sup>

La clave parece la intención de recrear identidades que, indefectiblemente, transforman la naturaleza del original. El efecto está en la impredecible potencialidad de sumas que van transmutando ese inicial hasta límites indefinidos que, a veces, en ciertos puntos, vuelven a tocarse y a renovar su relación primigenia.<sup>22</sup> Apollinaire nunca pudo suponer que aquel término creado para calificar su drama, pudiera luego dar génesis a un movimiento artístico de alcance global. En su pintura, Chagall

<sup>20</sup> Y podríamos seguir con Oshima, adivino andrógino, personaje de *Kafka en la orilla*, que también diserta sobre la historia de Aristófanes y las tres clases de seres humanos de la Antigüedad: hombres— hombres, hombres— mujeres y mujeres— mujeres. (Murakami 27).

<sup>21</sup> Cuando el hombre quiso imitar la acción de caminar, creó la rueda, que no se parece a una pierna. Así es como ha creado el surrealismo, sin saberlo. Después de todo, el teatro no se parece a la vida que representa más que una rueda a una pierna. En consecuencia, es legítimo según entiendo, aportar al teatro estéticas nuevas y frescas que acentúen el carácter escénico de los personajes y aumenten el alarde de la puesta sin modificar lo patético o lo cómico de las situaciones que las sostienen. (La traducción es nuestra).

<sup>22</sup> Podrían establecerse muchas líneas más de búsqueda de la identidad y su mutación. Pienso por ejemplo en Zurvan, dios andrógino de la mitología persa o Shivá en el hinduismo. En pintura, Leonardo da Vinci, San Juan Bautista (1508— 1513); en literatura, Serafita (1834) de Honoré de Balzac.

rinde homenaje a su impulsor, a la androginia de Tiresias y también, a su origen judío en una visión de Adán y Eva sostenidos por un par de piernas, en plena fusión o desgarre.

#### IV

*Jacobo el mutante* es un texto en transformación, inacabado, como casi todos los de la serie narrativa de Bellatín. Es un happening textual<sup>23</sup> del que los lectores somos parte y del cual, a la vez somos expulsados. Aquella capacidad de asombro antes inherente al desarrollo de la historia, busca nuevas vías que apelan a un lector comprometido en la tarea de ampliar una sintaxis recortada y críptica. En esa labor, un entramado de filiaciones con archivos ajenos se pretende desde la mención directa o en la demanda de un tipo de lector interesado en traspasar los límites de la escritura en sí. Es entonces cuando el receptor deviene crítico aun sin serlo y se posiciona en un trecho distinto: el del lector—espectador.

Para concluir, nos interesa retomar la propuesta de leer un libro en el lapso de recepción de una película. Asociamos así, al concepto de tiempo, el de memoria. El proceso de recepción de *Jacobo...* parece el de un viaje —que puede ser el que se hace cuando se corre el telón en un cine o cuando se abre un álbum de fotos. Ese recorrido puede transcurrir por diferentes momentos: ingenuo contemplar, compromiso subjetivo, intención de emparentar... Todos ellos condensados en un tiempo limitado: el de la lectura. Sin embargo, la exposición deliberada de una escritura compuesta por fragmentos —de personajes, textos intercalados, fotos— que a la par apela a la filiación de otros linajes

<sup>23</sup> “A mí me queda cada vez más claro que hago objetos artísticos, productos, que cada libro lo es y busca escapar de la clasificación de obra literaria”. (Citado en Frieria).

Ver también al respecto los trabajos de Quesada Gómez, Pauls o Díaz.

textuales, genera una nueva propuesta: la del borramiento del texto original, la de una fugacidad expuesta en la que quizá esté la cifra metonímica que seduzca a un lector interesado en desencantarla, o no, o simplemente permanezca como una travesía cuya evocación mute en el tiempo al igual que el rostro (que menciona Foucault) a la orilla del mar.

#### Bibliografía

- Apollinaire, Guillaume (1918). *Les Mamelles de Tirésias*. bouquineux.com, asesinostimidos.blogspot.com.ar
- Baricco, Alessandro (2008). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.
- Bellatín, Mario (1999): “Formotón Asai”. *Fractal*, (julio-septiembre, año 4), N°: IV, 67-82.
- (2001). *Shiki Nagaoka: una naviz de ficción*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2004). *Flores*. Barcelona: Anagrama.
- (2006). *Jacobo el mutante*. Buenos Aires: Interzona.
- (2007). *El gran vidrio*. Barcelona: Anagrama
- (2011). *El pasante de notario Murasaki Shikibu*. Santiago de Chile: Editorial Cuncta.
- (2011). *Disecado*. México: Sexto Piso.
- Benjamin, Walter (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe.
- Bensoussan, Albert (2006): “Un Golem Mexicain”. *La Quinzaine littéraire*, (1<sup>er</sup> au 15 décembre), N° 935.
- Borges, Jorge Luis (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Sur.
- (1952). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Díaz, Marcelo (2012). “Hechos misteriosos”. *BazarAmericano*, (noviembre-diciembre), Año XI, N° 39. bazaramericano.com
- Duchamp, Marcel (1915-23). *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass: “La novia desnudada por sus solteros, o incluso, El gran vidrio”*. Philadelphia Museum of Art.
- (1919). *L.H.O.O.Q.* Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.

- Eco, Umberto (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Escobar, Ticio (2004). "La identidad en los tiempos globales". *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC-CAV. 61-87.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Más allá de las identidades*. Chile: Trienal.
- Foucault, Michael (2012). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Friera, Silvina (2006). "Yo hago todo lo posible para que los lectores no me crean". Clarín.com
- García Caballero, Herminio (2011): "Mario Bellatin: la literatura travestí". *El coloquio de los perros*. *Revista de Literatura*. Número monográfico *Mario Bellatin: el experimento infinito*. Cartagena. [elcoloquiodelosperros.net](http://elcoloquiodelosperros.net)
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia*. Uruguay: Katz Editores.
- Glantz, Margo (1981). *Las genealogías*. México: Martín Casillas.
- Goldchluk, Graciela (2012). "El animal sagrado de la tribu". *Bazar Americano*, (noviembre-diciembre), Año XI, N° 39. [bazaramericano.com](http://bazaramericano.com)
- Kafka, Franz (2006). *La metamorfosis*. México: Era.
- Lennard, Patricio (2006): "Señas Particulares". *Radar libros*, (dic.), página 12.com
- Lücke, H. S. (1999). "Mario Bellatin y Joseph Roth: una docena de huevos cocidos". *XII Congreso de Literatura Hispano-Germana*. Universidad de Salamanca. [elcoloquiodelosperros.net](http://elcoloquiodelosperros.net)
- Murakami, Haruki (2002). *Kafka en la orilla*. [bibliocomunidad.com](http://bibliocomunidad.com)
- Ovidio (8 d.C.). *Las metamorfosis*. [www.edu.mec.gub.uy](http://www.edu.mec.gub.uy)
- Pauls, Alan (2005). "El problema Bellatin". *El intérprete - literatura, arte y pensamiento*, (noviembre), N° 20. [elcoloquiodelosperros.net](http://elcoloquiodelosperros.net)
- Platón (380 a.C.). *El banquete*. [edu.mec.gub.uy/](http://edu.mec.gub.uy/)
- Quesada Gómez, Catalina (2011). "Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin". *Boletín Hispánico Helvético, Universität Bern*. (primavera-otoño), N° 17-18. 297-320. [academia.edu](http://academia.edu)
- Roth, Joseph (2003). *El peso falso*. Madrid: Siruela.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Job*. Barcelona: El acantilado.
- Sorrentino, Fernando (1974). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Casa Pardo.
- Woolf, Virginia (1937). *Orlando* (Tr. de J. L. Borges). Buenos Aires: [Sur.novelas.rodriuezalvarez.com/pdfs](http://Sur.novelas.rodriuezalvarez.com/pdfs).

## "Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia". Conversación con Eduardo Lalo

Gabriela Tineo y Víctor Conenna

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

Eduardo Lalo es uno de los intelectuales más atrayentes del Puerto Rico de nuestros días, destacado por la crítica entre los cultivadores de la nueva escritura de las últimas décadas. Artista plástico, escritor, fotógrafo y realizador cinematográfico, visitó Buenos Aires para participar en la *Feria del Libro 2012*, donde intervino en dos paneles de escritores latinoamericanos y fue presentada su última novela, *Simone* (2011). Gabriela Tineo y Víctor Conenna, docentes de Literatura y Cultura Latinoamericanas II de la UNMdP, conversaron con el puertorriqueño el 1 de mayo. Esta entrevista recoge algunos tramos de ese largo diálogo sostenido entre la mañana y el atardecer en dos tradicionales cafés porteños, esos que, poblados de parroquianos y pasajeros en tránsito, conservan la mística del encuentro y animan la tertulia.

*Gabriela Tineo/Víctor Conenna: Nos resulta reduccionista presentarte como escritor dado tu sostenido ejercicio de diferentes prácticas artísticas. ¿Cómo te definirías frente a un público que desconoce la diversidad de vertientes en que se desgrana tu obra?*

*Eduardo Lalo: Hoy tendría que definirme fundamentalmente como un escritor que practica una visión amplia de las posibilidades de la escritura. Mis textos no se ajustan a un género preciso. Algunos sí, son cuentos, poemas, novelas, pero varios de ellos, quizás los que más me interesan, son acercamientos creati-*

vos al ensayo, compuestos con mucha libertad. En algunos casos se trata de ensayos fotográficos o visuales, donde se incorpora la imagen como otra forma de escritura y pueden haber pasajes narrativos, textos que tienen una dimensión filosófica, incluso teórica, y hasta poemas. En esos libros hago una práctica poco usual de los géneros.

Por otro lado, sí he sido artista en el sentido de un productor de imágenes que se recogen en una galería o museo. Participé en muchas exposiciones colectivas y he presentado una docena de individuales. Sin embargo, en los últimos años no he estado muy activo en esta tarea.

Para volver a la raíz de la pregunta, no creo que sea tan importante asumir una identidad en términos de artista o escritor de tal o cual género. Alguien que, como yo, transita por diversas prácticas trata de usarlas como un problema, como un medio para expresar algo. En cierta medida, en otro contexto, y salvando las diferencias obvias, podría pensarse en los heterónimos de Fernando Pessoa. Aquí, claro, no se trata de heterónimos sino de la misma firma para ejercer distintas actividades.

*GT/VC: La misma firma rubrica con insistencia una mirada sobre San Juan. ¿Podríamos pensar que Los pies de San Juan (2002), tu primer ensayo fotográfico, busca destacar aspectos asociados con el despojo, con lo que ha quedado luego del arrasamiento de la historia, del desarrollismo?*

EL: En realidad, no es tan programático. Creo, no obstante, que lo que formula la pregunta es cierto: en mi trabajo San Juan está muy presente. En otros textos, como en mi primera novela, *In memoriam*, incluida en *Ciudades e Islas* (1995), aparece una ciudad que no se sabe cuál es, una mezcla de varias ciudades europeas; en cuentos del mismo libro se tratan asuntos de París y de San Juan con referencias a La Habana; mi segunda novela, *La inutilidad* (2004), transcurre parcialmente en París. A pesar de estos desplazamientos, no hay duda de que San Juan es central en mi trabajo pues laboro a partir de lo que tengo a mano y ese material es mi ciudad.

*GT/VC: También has vivido y transitado por otras ciudades, entre ellas las europeas que recorren los personajes de varios relatos y de las novelas que nombraste. Los protagonistas de In memoriam y La inutilidad emprenden el viaje a Europa y regresan a la isla, como vos. ¿Son, en cierto modo, autobiográficas?*

EL: Me fui de Puerto Rico con 17 años recién cumplidos. Primero, por una beca, a estudiar en la Universidad de Columbia en Nueva York. Luego viajé a París y Madrid, donde hice mis estudios de posgrado en la primera y trabajé un tiempo en la segunda; regresé a Puerto Rico a los veintitrés años luego de un periodo intenso y durísimo. Respecto de las novelas, *In Memoriam* trabaja con la dimensión autobiográfica pero recalco que no es mi autobiografía. Están presentes muchas de las cosas que vi, alguna experiencia cercana también. Pero lo demás es inventado, y hay muchos guiños al lector, muchas claves no precisamente transparentes. Por ejemplo, el personaje Arcueil, el pianista y compositor, está construido sobre la figura de Erik Satie, un compositor que admiro. Arcueil es, además, si la memoria no me falla, el nombre de un cantante de café-teatro cuya figura es muy conocida, dado que Toulouse-Lautrec realizó un afiche para alguna de sus presentaciones. Entonces, por un lado hay juegos de absoluta invención y por otro está allí el mundo en que estuve implicado y que me importa explorar y expresar. *La inutilidad*, básicamente trata el mismo tema de la ida y el regreso aunque de manera más amplia. No es mi vida pero estoy en estos textos en la medida que abordan temas que me preocupan, situaciones que marcaron y acaso definieron mi vida.

*GT/VC: El desarraigo, la condición isleña, la soledad, las pequeñas comunidades de migrantes en las grandes ciudades, el retorno...Temas que derivan en la figura del "quedado", objeto de reflexión en tus ensayos, modeladora de varios personajes y de tu propia condición, distinta del exiliado...*

EL: En efecto. El "quedado" se opone al exiliado, personaje que ha gozado de gran prestigio en la historia y la literatura del siglo

XX. Es un personaje que estimo cada vez más pertinente, porque no hay adónde ir, porque se reducen las posibilidades de instalarse en otro lugar. ¿Ir hoy a Europa?, ¿emigrar a una sociedad en crisis, empobrecida, discriminatoria? Pero el “quedado” no es solamente el que no tiene a dónde ir, es también el que se queda por convicción, incluso el que se queda sabiendo que es inútil quedarse.

GT/VC: ¿Cuál es tu caso?

EL: Me quedé por varias razones. Mi madre va a cumplir 90 años y vive en Puerto Rico y antes estaba mi padre. Mis hijos también están allí. Me quedan responsabilidades y afectos, sobre todo con las calles y aceras que he pisado una y otra vez durante décadas. No sé si voy a estar siempre, y a veces me lo pregunto porque me voy quedando solo; varios amigos se fueron en los últimos diez años; personas altamente significativas en relación con la literatura han partido y aparentemente les va mejor.

GT/VC: Tu respuesta nos aproxima a una idea que gravita en varios textos: San Juan como destino. Asimismo, nos reenvía a Los pies, donde diseñas la imagen de una ciudad a la espera de palabras que la construyan literariamente...

EL: Considero muy importante crear una ciudad literaria, a veces es el resultado del esfuerzo de muchas generaciones de escritores, a veces parecería ser el esfuerzo de un solo escritor. No conozco la literatura portuguesa lo suficiente, pero pienso en Fernando Pessoa como en un autor tutelar en este sentido. En una Lisboa provinciana, él se inventa toda una literatura, incluso una vanguardia, y con sus heterónimos construye una ciudad literaria. La Lisboa de hoy no tiene nada que ver con él, la han convertido, según he escuchado, en una especie de parque de atracciones en torno de su figura.

Una ciudad literaria es la Praga de Kafka, la Dublín de Joyce, la Buenos Aires de Borges o de Sábato en *Sobre héroes y*

*tumbas*, que fue lectura fundamental a mis dieciocho años. Recuerdo cuando, años atrás, iba caminando rumbo al Estadio de Boca y de pronto me topé con el Parque Lezama; entonces pensé que ahí estaba Sábato y su “Informe sobre ciegos”, y volvió a mí, con emoción, aquella lectura. Existen también la Buenos Aires de Cortázar, de Marechal o la Santa María de Onetti, que no es Montevideo pero que es una ciudad literaria que contiene a Montevideo y, además, a casi todas las ciudades invisibles del mundo.

GY/VC: ¿La tradición literaria puertorriqueña no ha cimentado esa ciudad?

EL: Cuando era joven extrañaba no encontrar en los libros al San Juan que vivía. Echaba en falta no hallar a mi ciudad en su literatura. La tradición puertorriqueña, a mi entender, es débil en este aspecto. Por ejemplo en la antología *Cuentos puertorriqueños de hoy* de René Marqués (1959), que recoge relatos de los autores de la llamada generación del cincuenta, se apunta en el “Prólogo” que lo urbano sirve en esos relatos como un “telón de fondo”. No entiendo de ese modo una ciudad literaria, como un escenario teatral, como una ambientación. Es lo que le decía una vez a Edgardo Rodríguez Juliá respecto de que es cierto que hay literatura urbana, ambiente urbano en muchos textos puertorriqueños, pero en la mayor parte de ellos San Juan no es protagonista, carece de densidad, rara vez se percibe como un problema o un enigma que debe explorarse. En muchos de nuestros textos no veo una ciudad literaria; sí señalizaciones y gestualidades simples, a veces casi fórmulas, como el juego con determinadas zonas lexicales o situaciones casi siempre dirigidas a un trabajo sobre lo “popular”. Pero no encuentro palpitando a San Juan. Hay excepciones por supuesto. Por mencionar a un escritor de hace décadas pienso en José I. De Diego Padró y entre los contemporáneos hay un acercamiento feraz a la ciudad en creadores como Francisco Font Acevedo, Luis Negrón y Rafael Acevedo.

GT/VC: A propósito, al año siguiente de la aparición de *Los pies de San Juan*, Edgardo Rodríguez Juliá escribió *San Juan. Ciudad soñada*, texto que publicó en 2005, animando una suerte de polémica con el tuyo...

EL: Así es. *San Juan. Ciudad soñada* pretende ser la respuesta a *Los pies de San Juan*; en esos términos lo ha planteado su autor en un ensayo que aparece en *Escribir la ciudad*. Llamativamente nunca aborda la cuestión en *San Juan. Ciudad soñada*. Me parece cuestionable intelectualmente el ocultamiento de la otra parte de una polémica. No sé cómo se puede debatir con un autor innombrado. A mi juicio estas ausencias demuestran, cuanto menos, debilidad y falta de responsabilidad críticas.

Por otro lado, creo que *San Juan. Ciudad soñada* es un texto pobre. Dejando fuera a muchísimos, entre ellos a mí como ya he explicado, se convierte en una suerte de lista de personas que han escrito directa o tangencialmente sobre San Juan. Esto resulta, irónicamente, en una afirmación de la escasa densidad literaria que tiene la ciudad. Los listados, por su énfasis en el número sobre el concepto, son casi siempre argumentos que han sufrido una bancarrota.

GT/VC: El enfrentamiento o la respuesta hubiera posibilitado que los textos polemizaran...

EL: Pues claro. La literatura es una arte de la polémica. Creo que en este caso se puso de manifiesto uno de los aspectos más negativos de la sociedad puertorriqueña: la ansiedad por ocupar el puesto. Se tiende a pensar que los puestos son muy limitados y que se debe tomar posesión absoluta del territorio.

GT/VC: ¿Cuál sería el puesto al que habrías aspirado? ¿El de cronista? Lo decimos en función de que Rodríguez Juliá es considerado el gran cronista de Puerto Rico.

EL: Yo no me considero un cronista de San Juan. En términos genéricos, en mis textos hay pasajes que pueden ser considerados

crónicas, pero mi trabajo no va por ese lado, va por la elaboración de un pensamiento a partir del espacio que tengo ante mí. Si fuera miembro del *jet set* y fuera escritor, cosa en esas circunstancias poco probable, hablaría de las playas paradisíacas del Índico o de las habitaciones del hotel *Ritz* porque ése sería mi mundo. En cambio, camino con mis zapatos viejos, tratando de sobrevivir intelectual y artísticamente en una sociedad muy problemática, en una que acaso está abocada a la desaparición ya que los esfuerzos de generaciones se vuelven en ella sal y agua. Hasta cierto punto, dadas estas circunstancias y las que determinan la literatura hoy en casi todas partes, es sorprendente que se aspire a ser parte del Olimpo canónico de una literatura nacional, cuando esos conceptos, a veces, ni siquiera pueden formularse ya fuera del gueto de los que ocupan esos puestos. No hay literaturas de uno, la literatura no es una posesión sino un lugar de descubrimiento e intercambio y, muchas veces también, de lucha. Una literatura que rebase el entretenimiento se enfrenta a algo siempre. Hay autores que parecen escribir soñando con una placa de bronce que diga: "Aquí Fulano escribió sus obras maestras". No aspiro a que le pongan mi nombre a nada, excepto en las tapas de mis libros.

GT/VC: Retomemos la tradición literaria isleña. Pensamos en la colección de cuentos *El hombre en la calle* (1948) de José Luis González o en el volumen *En cuerpo de camisa* (1966) de Luis Rafael Sánchez, donde irrumpen el arrabal urbano, la calle comercial, el cocal de negros y mulatos...

EL: Luis Rafael Sánchez es quizás la figura más señalada; indudablemente un referente, un punto de partida para los escritores de la generación del setenta. En *La guaracha del Macho Camacho* (1976), sí está San Juan. Si bien tengo diferencias con su propuesta de una "poética de los soez", creo que es un texto importante, que marcó una época. Reconozco en él una visión de lo popular que se origina en el "Puerto Rico -burundanga-" de la "Canción festiva para ser llorada" de Palés Matos, una visión de

la cultura del relajo, del vacilón, en cierta manera limitante de los puertorriqueños. Sin duda, hay burundanga, y eso está muy bien, pero hay muchas otras cosas y en mi obra he querido explorar y validar esos otros aspectos de lo puertorriqueño.

*GT/VC: Sobre ellos recalaremos más adelante. Mientras tanto ¿como percibís tu inserción en la tradición literaria puertorriqueña?*

EL: Como les comentaba antes, mi formación la hice fuera de Puerto Rico, sin haber establecido relaciones con "maestros". En el mundo cultural de mi país no pasar por la Universidad de Río Piedras es como no existir. Te ven llegar de un sitio que no es el acostumbrado, y no se hace ningún esfuerzo por ver quién eres. Me tomó veinte años crear relaciones aunque nunca entré en esos circuitos donde dominan las figuras tutelares, los padres literarios...

*GT/VC: El paternalismo literario que marcó tantas generaciones y que, por lo que decís, aunque con variantes, seguiría operando...*

EL: Claro. Nunca entré por ahí. No he tenido vínculos con esa generación de escritores mayores. Ninguno de ellos ha reconocido siquiera mi existencia, por lo menos no me he enterado de que lo hayan hecho. Hay una gran ausencia de diálogo en las letras puertorriqueñas. Es un mundo donde las ideas viajan apenas y donde algunos, como dije anteriormente, sienten que deben defender su lugar.

*GT/VC: ¿Qué peso ha tenido en tu formación universitaria la literatura puertorriqueña? ¿Has leído a esos escritores mayores frente a los que no asumís una postura reverente?*

EL: Estudié en instituciones en que la literatura puertorriqueña tenía escaso o ningún lugar. Por supuesto, leí desde la adolescencia a esos escritores mayores y con el tiempo advertí diferencias entre su obra y la mía. ¿Cuáles son? Quizás no soy la persona

apropiada para enumerarlas e interpretarlas. Sin embargo, podría decirles que siento que mis textos no tienen mucha relación con los mayores inmediatos. Si eso es ruptura o no habría que determinarlo. Pienso que muchos escritores puertorriqueños intentarían insertarse en un discurso que llegaba de lejos; dependiendo de la época esto podía ser novela de la tierra, surrealismo, literatura de compromiso, *boom*, etc. Por eso esa impresión de que siempre llegaban tarde. En algún momento, y probablemente tanto a causa de la desolación artística en la que vivía como por una propuesta conceptual elaborada conscientemente, decidí que debía escribir sin antecedentes, desde el vacío mismo en el que estaba. Por ello entiendo por qué a veces mis libros chocan con toda una serie de presupuestos nacionales y regionales. Enfrenté la escritura sabiendo que ya lo había perdido todo y lo hice sin miedo. Quizá ésta sea la cualidad más apreciable de mi esfuerzo: el escritor insignificante que soy no se amilanó ante el vacío, ante el silencio y la invisibilidad interna y externa, y con poco o nada que ganar, escribió sin esperanzas, descubriendo un camino de libertad.

*GT/VC: En general, la crítica y la historiografía literarias te incluyen en la generación del 90, aquella que engarza con la que rompe el canon setentista. ¿Te reconocés en ella?*

EL: En otra ocasión me ubicaron en la llamada generación del 80. Fue en una antología de Alberto Martínez Márquez y Mario Cancel cuya portada reproduce uno de mis cuadros.<sup>1</sup> En realidad, no me convence mucho la cuestión de las generaciones, pienso que existen más bien simultaneidades; un escritor de 60 años puede estar más en sintonía con uno de treinta que con su

<sup>1</sup> Se refiere a *El límite volcado: antología de poetas de los ochenta* (2000). San Juan: Isla Negra Editores.

contemporáneo. Si reparamos en las edades de los escritores de mejor obra de los últimos años en Puerto Rico, es fácil darse cuenta de que no pertenecen a una sola generación cronológica.

GT/VC: *¿Quiénes integran ese grupo? ¿Qué nombres subrayarías?*

EL: Me refiero a una serie de escritores, no exclusivamente de ficción o poesía, sino también ensayistas que han elevado el nivel de la literatura puertorriqueña y la han hecho pertinente también en otras sociedades: Juan Duchesne Winter, Juan Carlos Quintero Herencia, Mara Negrón, Áurea María Sotomayor, Noel Luna, Francisco Font Acevedo, Luis Negrón... Son escritores que están haciendo un trabajo digno, un trabajo que además se está leyendo fuera de Puerto Rico, en esos viajes de los libros puertorriqueños que van en las maletas de lectores apasionados y que luego circulan en fotocopias casi como si estuviéramos en la Unión Soviética. Una especie de *samizdat*,<sup>2</sup> que hace circular textos de una literatura casi fantasma.

GT/VC: *Uno de los rasgos distintivos de la literatura puertorriqueña de las últimas décadas es su escape de esencialismos y lugares comunes. Antes aludiste a que pretendías validar aspectos de Puerto Rico, de San Juan, desafiados de miradas acostumbradas...*

EL: En una sociedad en muchos sentidos aberrante, ciega y casi claustrofóbica, trato de construir lo que quisiera ver. Así, en *Los pies* recorro fotográfica y textualmente la ciudad fraguando formas y estrategias que no había visto en otros textos para visibilizar eso que usualmente no queremos ver: justamente nuestra condición monstruosa, nuestra falta de desarrollo, nuestro atroz aislamiento. Creo en la pertinencia de hacerlo no solo mediante

<sup>2</sup> El término refiere la práctica de copia a mano o en cartón de obras censuradas durante el régimen de la URSS, que fomentó un circuito alternativo de edición.

la palabra. Por eso he trabajado con la imagen fotográfica y de video.

GT/VC: *En principio, podemos apuntar que se trata de aspectos que se escabullen del imaginario caribe dominado por lo paradisíaco o el exotismo...*

EL: Mi elaboración traza otro camino; se funda en que se debe prescindir de la opción exótica o reduccionista del Caribe. El Caribe no es un mundo menor ni menos significativo que cualquier otro. No es un mundo donde se piensa menos o donde el pensamiento penetra menos. Resiento en cualquier circunstancia, y lo he vivido muchas veces, que tanto el país como la región se conviertan en sujetos antropológicos. Una de las acciones que se rehúsan a admitir los países dominantes es que uno les dirija precisamente esa mirada etnológica, porque su hegemonía se cifra en controlar la escritura y poseer derechos exclusivos sobre la interpretación. Se piensan desde sí mismos y no aceptan ser interpretados por otros porque pondría en cuestión su posicionamiento imaginario. Por eso la mirada de un africano, un polinesio, un caribeño o un latinoamericano son menospreciadas por Occidente. Siempre resultan demasiado duras porque en realidad se supone que no existieran.

GT/VC: *Sin lugar a dudas, ese camino despojado de exotismo delinean las imágenes de tus ensayos fotográficos pues visibilizan pliegues desencantados y opacos de la ciudad.<sup>3</sup> La sintaxis palabra- imagen visual propone otra*

<sup>3</sup> Resulta imposible describir aquí el potencial semántico que despliegan las imágenes de los ensayos. No obstante, estimamos útil apuntar algunos de sus significantes y claves más sustanciales, con el propósito de que el lector pueda calibrar su gravamen en relación con los pronunciamientos del autor a lo largo de la entrevista. Esquivamos, entonces, la detención en cada texto así como los variadísimos sentidos suplementarios que rezuman las fotos y sus títulos. En beneficio de los fines que perseguimos, de modo sucinto importa señalar que,

*mirada y provoca una manera diferenciada de mirar. Las zonas narrativas o poéticas no explican ni describen las imágenes y éstas lejos están de funcionar como objetos visualizadores del mensaje verbal. ¿Estás de acuerdo con esta observación?*

EL: Están bien orientados. Ninguno de esos trabajos está hecho para que la imagen ilustre el texto o lo contrario. De hecho, esos libros se construyeron pensando que tenían que sostenerse a partir de la palabra, prescindiendo de la imagen e, igualmente, que podían funcionar sin necesidad de los textos. No pretendo establecer una relación de jerarquía entre ambos discursos; son dos canales que confluyen en la forma— libro y a los que se acopla otro, el diseño, que a veces no es suficientemente tenido en cuenta. Hay una versión española de *donde* (2005) que tiene unas pocas fotos, sin ningún diseño más allá del típico de un libro con texto; es muy diferente a la edición puertorriqueña en el que su presentación visual es muy elaborada. No es el libro “original”, pero es otra posibilidad de éste. En la edición ilustrada puertorriqueña el diseño es complejo y lo trabajé con Juan Carlos Torres Cartagena, un gran diseñador gráfico. A modo de ejemplo, el

lejos de mostrarse como capital de la “Isla del encanto”, objeto del deseo, consumible, sitio estimulante y reasegurador del pleno goce de los sentidos, San Juan es fotografiada a partir de una mirada que ancla en una estética del despojo y escenifica, más que otros aspectos, la contratara del progreso, los dobleces amasados por la pobreza, la melancolía y la frustración. Tales significados, recrudescidos por la elección de distintos planos y perspectivas y por las incontables gradaciones entre el blanco y el negro (*donde*), y las escalas preponderantemente derivadas del sepia (*Los pies*), emanan de las imágenes aprensoras de un mar casi mortecino, escenas callejeras (carteles, comercios abiertos o clausurados, perros echados, avenidas, autopistas y calles desoladas o henchidas de vehículos, transeúntes, vendedores ambulantes, minusválidos, medios de transporte); mínimos espacios interiores, objetos domésticos; lugares desérticos o saturados de desechos, construcciones abandonadas o raídas por el paso del tiempo, algún edificio público, torres y cielos cruzados por alambres y tendidos eléctricos; retratos y cuerpos en fragmentos (rostros, bocas, ojos, manos, brazos, pies), entrevistados en espejo o proyectados en sombras.

papel no es blanco, está entintado con una mínima proporción de gris (creo que un dos por ciento) para que todo sea literalmente de ese tono. Otro tanto ocurre con la tipografía que se eligió. El diseño resulta, por tanto, tan fundamental como el texto o la imagen fotográfica. En este sentido, me ha interesado el trabajo de John Cage. Recientemente leí un libro suyo maravilloso, *Silencio* (1961), y bibliografía sobre su obra. Cage trabajó junto a Merce Cunningham, coreógrafo y bailarín, que fue su compañero durante décadas y juntos dirigían una célebre compañía de danza moderna. Crearon espectáculos donde los movimientos de los bailarines no se ajustaban a la composición musical ni ésta a ellos. Hacían espectáculos donde baile y música sucedían simultáneamente, coincidiendo temporalmente en un proceso común. Una elaboración similar está activa en mis libros visuales.

*GT/VC: Son libros demandantes, entonces, de una doble lectura en paralelo, de la escritura y de la imagen visual. ¿Estaríamos hablando más que de un lector, en sentido tradicional, de un espectador, dado el sesgo performativo, de puesta en escena que articulan?*

EL: He formulado en más de una ocasión la idea de que la escritura es una *performance*, una forma de intervención en la realidad con todo el organismo. Yo escribo con todo el cuerpo. Siempre me acompaña mi cuaderno, mi mochila, mis plumas, porque mis libros se construyen literalmente en la calle. No es que se escriben ahí y ya. Ahí comienza algo que luego lleva un trabajo muy riguroso de edición, de escritura y reescritura, de reelaboración casi sin fin. No practico una escritura de escritorio. Mi trabajo es inseparable del recorrido de mis piernas sobre la superficie del mundo. Mis trazos de tinta son sólo mis huellas más visibles.

Aunque no sé hacia dónde irá la era digital y tampoco me preocupa particularmente, creo que mis libros anuncian, quizás, la síntesis que se avecina, la posibilidad de que haya textos— imágenes, con imágenes fijas y en movimiento, con sonido. No estoy pensando en el libro digital tal como hoy se lo concibe, tampoco en que todos vamos a hacer una peliculita que marginalice aún

más el acto insustituible de la lectura. Estoy pensando que con el formato digital puede crearse un nuevo género o redefinir las fronteras entre los géneros.

*GT/VC: Por cierto, tus ensayos visuales obran en estas direcciones. El lector— espectador tiene ante sí la posibilidad de elegir distintos circuitos, no necesariamente apegados a una lectura sucesiva, lineal, conducente a una interpretación unívoca.*

EL: Para mí el lector es libre. A veces no estoy de acuerdo con ciertas interpretaciones que se hacen, pero casi siempre me resultan sugerentes porque me permiten explorar áreas que no había contemplado. No reniego de la diversidad de ideas suscitadas por mis textos. Es cierto que no impongo ni persigo que los lean de determinada manera, pero también es cierto que su creación fue muy pensada y diseñada. En *donde*, por ejemplo, la sucesión de fotos podría parecer una de tantas posibles, pero no es así. Hay un orden, un orden de naturaleza conceptual, casi en sentido sintáctico, como si se tratara del ordenamiento de una oración. El libro se organiza a partir de una foto, “Vitrina (el grito de San Juan)”,<sup>4</sup> que hace referencia a “El grito” (1893) de Edward Munch. Es una foto que me importa y la sitúo en un lugar

<sup>4</sup> Tomada en una tienda abandonada de la avenida Piñero de San Juan, la foto se despliega a doble página, oficiando de puente entre dos segmentos del ensayo, “la escritura rayada” y “alguien”. Sobre un fondo penumbroso, en perspectiva panorámica y angulación frontal, asoman en primer plano maniqués de rostros tensados entre la belleza angelada y lo monstruoso; en poses simuladas de movimiento, algunas desarticuladas, se enfilan los cuerpos desnudos, asexuados, de niños, adolescentes y un hombre. Un gesto sobresale entre todos, la boca gigantesca y abierta de un maniquí, la mueca afectada de un grito desfigurado por la exageración y tensado entre el alarido y el silencio y la parálisis que, a un tiempo, sugiere y denota la imagen. En otros textos (*Los países, Simono*), se replica la inutilidad del grito, condensando el vacío, la resignación y la impotencia de los sujetos frente a un mundo carente de horizontes esperanzadores. Por otra parte, un recorte de “Vitrina (el grito de San Juan)” ocupa el zócalo inferior de la tapa y su retiro en la última novela.

decisivo: lo que la antecede progresa hacia ella y luego de ella todo conduce a la salida del libro. Constituye el momento cúspide a partir del cual se crea un delta, una desembocadura.<sup>5</sup> Esta es mi lectura, y la historia de un proceso de creación, que no son imprescindibles para entender el libro. El lector hace otra, en realidad siempre produce la suya.

*GT/VC: Antes te referiste a la misma firma que suscribe los lenguajes variados en que se diversifica tu trabajo. Una operación semejante traduce el nombre de uno de tus textos, donde es un ensayo que tiene dos versiones y así se denomina tu primer mediometrage.*

EL: Les voy a complicar la vida un poco más. Existe un *donde* “original” que no es ninguno de esos, sino un poemario. Cuando estaba escribiendo el ensayo, haciendo las fotografías y formulando su diseño, consideré la posibilidad de incluir la pequeña colección de poemas en el centro del futuro volumen, en páginas de otro color o tipo de papel. Luego desistí pues pensé que iba a interrumpir demasiado el flujo y la dinámica del libro, y entonces ese *donde* quedó fuera. Ese texto original se perdió, más bien fue perdido a propósito por historias que ahora no vienen al caso. Lo recuperé gracias a un excelente poeta y amigo puertorriqueño, Noel Luna, quien conservó una copia que le había dado años atrás.

*GT/VC: Entonces, reformulemos. Poemario, ensayo, mediometrage: ¿por qué el mismo nombre?*

<sup>5</sup> Tal pronunciamiento puede asociarse con la foto que sigue a la que describimos arriba. En página simple, las aceras de una calle ofician de líneas de convergencia; sobre la izquierda destaca en primer plano una silueta recortada en silla de ruedas y, en profundidad, el punto de fuga captura un automóvil alejándose.

EL: Me resulta un poco inexplicable porque no fue algo que me propuse. Ocurre que "donde" es un concepto, que sirve para sustituir el de identidad u origen, en el sentido de que trasciende lo estrictamente geográfico y cultural. En mi "donde" de hoy ya está la Argentina. En realidad ya estaba porque tenía noticias de ella, conocía su literatura o su cine. Y eso ya, como tantos otros asuntos, contribuía a formarme como persona. Desde que he estado aquí hay mucha más Argentina en mi donde, porque he recorrido sus calles, porque me importa, porque tengo interlocutores argentinos. Me crea, me produce tanto como las calles de San Juan, no con la misma intensidad ni amplitud por supuesto, pero me genera al igual que todos los sitios donde he estado, sean reales, ideales, fantasmagóricos o imaginarios. De pronto, ese concepto se volvió un concepto operatorio, un concepto de investigación, un modelo que me permitió entrar en ciertas zonas e indagarlas, que es lo que me gusta hacer, y que se materializó sucesivamente en el ensayo fotográfico, en la película, en el ensayo, así como originalmente en el poemario.

GT/VC: *Más allá de que en tu "donde" existencial habiten las imágenes, experiencias o recuerdos de distintos lugares, donde arraiga en un espacio muy concreto...*

EL: Así lo vio acertadamente Juan Duchesne Winter que en su ensayo sobre este libro señala que aunque "donde" es un concepto que pretende ser universal y aplicable a cualquier circunstancia, *donde* es un libro muy anclado en un lugar. *donde* no es dondequiera, como él dice. Es San Juan en ése y en muchos de mis textos, como en el más reciente, *Simone*.

GT/VC: *¿Qué conexiones se establecen entre el ensayo, la película y el poemario?*

EL: La película no tiene relación directa con el *donde* ensayo, no es la ilustración, la versión fílmica del libro. Es una obra distinta que trabaja con las posibilidades del concepto donde. Sí se rela-

ciona con el *donde* poemario pues en la narración hay un par de poemas de ese texto original. Asimismo introduzco un par de pasajes de *Simone* que forman parte de la banda sonora pues en esa época redactaba una primera versión de la novela. En el *donde* ensayo, por otro lado, aparecen referencias a los puentes de San Juan, que por entonces estaba filmando efectivamente para la película. Verán, pues, que estas diversas manifestaciones están coincidiendo en el tiempo. Son, en cierta medida, manifestaciones más o menos simultáneas del paso de mi cuerpo por el mundo.

GT/VC: *Y nos derivan hacia la dimensión intratextual que fortifica tu obra. El "pequeño manifiesto" que clausura donde, escindido en tres apartados que dan preeminencia a la filosofía,<sup>6</sup> ¿puede ser interpretado como tu programa de escritura?, ¿cuáles son tus lecturas filosóficas?*

EL: Sí, ese texto podría tomarse como una postura. Mis lecturas son muy desorganizadas. Me interesa muchísimo el cinismo antiguo, rechazo bastante la cuestión platónica y aristotélica. Para mí el pensamiento es ir en contra de las creencias, como digo en algunos textos. Pensar es descreer, es un acto continuo de descreimiento y de desescritura. Me importa el acto de pensar y el acto de pensar como escritura, porque la filosofía es una escritura.

GT/VC: *Uno de los ejes que atraviesan tus textos es Occidente en tanto discurso que invisibiliza una porción inmensa del mundo, y frente al cual se plantea la posibilidad de pensar "otro" Occidente, habitado por los "occidentales-periféricos", los latinoamericanos y tantísimos otros pueblos intervenidos por aquel discurso...*

<sup>6</sup> "Filosofía y geografía", "Filosofía y autobiografía", "Filosofía y documento".

EL: Sí. Sin duda, la apuesta es claramente en esa dirección. No tanto porque pueda existir otro Occidente; eso se formula retóricamente. Quizás lo determinante es que ese "otro" Occidente es imposible porque Occidente lo acapara todo, lo ocupa todo; es siempre un neo-Occidente, como digo en un texto aún inédito, pues está en constante proceso de adaptación a los cambios, y es difícil vislumbrar la posibilidad de estar fuera de él. De todas maneras los cambios históricos son de muy larga duración y no lo veríamos en nuestras vidas. No obstante creo que es fundamental ejercer una actitud un tanto sacrílega ante ese Occidente que nos invisibiliza o no nos ve y que nos conquistó. Sobre todo no debemos tener una visión ilusa, inocente, acrítica. En muchos pasajes en que reflexiono sobre esta cuestión uso la ironía, incluso la burla. Durante siglos ante ese discurso casi nunca se ha tenido la independencia que da la risa. Occidente ha desarrollado mecanismos de intimidación casi eclesiásticos. Por eso formulo en *Los países invisibles* (2008) que es el cuarto monoteísmo.

GT/VC: "Occidente es un sueño impuesto por la violencia, como lo son todos los monoteísmos" (174).

EL: Es que se sostiene sobre una estructura muy parecida a la de las religiones monoteístas. Hay una historia y unos textos, y lo demás, es decir todo lo conquistado, parece casi un error que habría que corregir mediante la conversión mental que proporcionaría este canon.

GT/VC: *Sobreviene a las aseveraciones sobre la idea de Occidente en Los países una serie de preguntas.* ¿Elegís la interrogación para interpelar o perseguís otros propósitos?

<sup>7</sup> En verdad, los textos del puertorriqueño están regados de preguntas que anteceden, se incrustan o derivan de afirmaciones relacionadas con vectores de reflexión sobre los que orbita su pensamiento: la condición colonial de Puerto Rico, la escritura literaria y la escritura de la Historia, la fotografía, la identidad, la literatura puertorriqueña, la invisibilidad, entre tantos otros.

EL: La pregunta ejerce una función estilística también, además de conceptual. Es un reto formular un texto con preguntas, ¿no? Un texto que pregunta a la vez que afirma convierte, extrañamente, a la pregunta en una aseveración, un posicionamiento retórico en el cual lo que parece ser una cosa resulta otra. Por otro lado, ¿cómo estar fuera de Occidente?, ¿qué posibilidad hay de otro Occidente? Muy pocas. Si las hubiera sería sin palabras o trascendiendo la palabra. Por eso la pregunta apunta a las violencias que impiden que existan respuestas.

GT/VC: ¿Dónde se reservan esas posibilidades de otro Occidente?

EL: En tradiciones latinoamericanas y no sólo latinoamericanas porque algunas como el chamanismo le pertenecen a toda la humanidad. Sé que sobre este asunto se afirman demasiadas tonterías. Sin embargo, pienso que es, quizás, la experiencia espiritual fundamental del ser humano, por eso está o ha estado en prácticamente cualquier cultura y que la vamos perdiendo a medida que nos separamos de una concepción de la naturaleza como espacio palpitante y vivo para quedar reducidos a sociedades de lazos desactivados, en las que predominan palabras y actos fosilizados. De igual manera, en las culturas orientales, la experiencia que producen ciertas prácticas meditativas ofrece oportunidades de vislumbrar un no-yo, por tanto, un más allá de Occidente. Esto es una experimentación con la nada, con una nada plena porque no constituye un vacío. En ambas experiencias se vislumbra un espacio más allá de lo occidental, distinto del Occidente duro que todos conocemos.

GT/VC: *Como en la escena de la escucha del canto indio en "La escritura rayada"...*

EL: Efectivamente. En ese ensayo de *donde* cuento la anécdota de cuando visité el Museo del Barrio en Nueva York, que originalmente se dedicó al arte puertorriqueño y ahora se destina al de toda América Latina. Había una exposición de arte taíno y de

pronto quedé deslumbrado con la calidad de las piezas. Pero lo que más me conmovió y dejó extremadamente impresionado fue un video donde un viejo, de una provincia remota de Cuba y en un ambiente de sordidez generalizada, hablaba del canto de los indios que habían habitado la región. De repente comenzó a cantar y la melodía me trastornó. Ese sonido, como dice el texto, "que no estaba en la historia de la música" (130), que nunca había oído, me dejó profundamente impactado y emocionado. Quizás fue el único momento en que he estado fuera de Occidente.

GT/VC: En *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* (2010), *tu último ensayo visual, las palabras y dibujos grabados por los presos en las paredes de la Penitenciaría Estatal de Puerto Rico abandonada, espolean reflexiones sobre los límites de la escritura...*

EL: Siempre he querido hacer una literatura que pensara, no solo una literatura que contara en el sentido corriente y banal, porque un cuento también puede ser, depende de su naturaleza, una forma de pensamiento. Esto mismo es atribuible a ciertas imágenes, que nos llevan a descreer y a pensar. *El deseo del lápiz*, precisamente, realiza una reflexión no tanto sobre los orígenes de la escritura sino sobre las formas de esos orígenes: ¿qué hace la humanidad, en su impulso incontenible, inevitable de marcar? Y entonces hay que considerar una nueva zona de escritura, que es la escritura—marca, algo anterior a la invención de una escritura que reproduce palabras. Está ya en el nómada que marca con sus pies el camino; esto es ya una "senda" de escritura. Al final de *El deseo del lápiz* se llega a un *impasse*, al límite y simultáneamente a la trascendencia de la palabra en esa página que recoge una escritura que no dice nada. Me corrijo, sí dice algo, incluso muchas cosas, pero no dice palabras. Está antes o después, por encima o por debajo de ellas.

GT/VC: *Y que asocias con la belleza...*

EL: Sí, porque en sí misma es bella. Para mí una página escrita es un dibujo, una forma de dibujo. Muchas marcas primitivas en vasijas, piedras, objetos, son extraordinarias caligrafías.

GT/VC: *También asocia el protagonista de Simone, el innominado escritor y profesor universitario, la escritura—obra de arte de Li Chao, el personaje femenino. Por cierto, la composición de Li sugiere mucho más que tu interés por visibilizar a la comunidad china en Puerto Rico...*

EL: Desde mi perspectiva, la novela tiene mucho que ver con lo que puede hacer la cultura en la vida de una persona, sobre todo una superviviente como ese personaje. En realidad, siento que la cultura ha operado de ese modo en mí, como una forma de salvarme, de relacionarme y enfrentarme con un mundo hostil, a través de los libros, la música, el arte. Desde luego, Li experimenta esto en una situación mucho más extrema. Por eso hay algo enternecedor para mí en ese personaje, que termina siendo muy trágico.

GT/VC: *Más arriba señalaste que cuando estabas trabajando en los donde (ensayo y mediodiámetro) terminabas de redactar el primer manuscrito de la novela. ¿Por qué demora en salir?*

EL: Así es. Comencé a escribirla luego de publicar mi segunda novela, *La inutilidad*, pero en el proceso de su escritura se entremetieron donde, *Los países invisibles*, *El deseo del lápiz* y otros proyectos aún inéditos, al punto que llegué a temer que se agotara mi interés en la novela.

GT/VC: *¿Entonces entraste y saliste varias veces de ella? Sospechamos que en el proceso, la figura de Li y determinadas escenas, las eróticas por ejemplo, habrán requerido mucho tiempo de elaboración.*

EL: Trabajé en ella durante varios periodos intensos y no acababa de terminarla. En mis textos narrativos hay escenas eróticas que forman parte natural de la vida de los personajes. Pero en el caso de *Simone* era un reto mayor porque se trataba de crear un personaje cuya sexualidad era de mayor complejidad. No he conocido a alguien como Li Chao. En primer lugar, tenía que ser creíble, no podía parecer una caricatura ni convertirse en una figura fría. Es una lesbiana, pero está con un hombre e impone una limitación al acto sexual porque tiene una historia que es un secreto. Componer esta estructura era ya una forma de escribir, porque se crea una complejidad que enriquece al personaje, lo hace más orgánico. Además presenta desafíos porque la situación no quedaría estática y lo sabía desde el principio. No sabía exactamente dónde iba a ir, pero sí que tenía que llegar a otro lugar. La escena culminante la reescribí muchas veces, porque no quería que se convirtiera en un melodrama y, a la vez, debía mostrar a otra Li. De hecho, ella es muy diferente hacia el final, incluso se desdibuja su dimensión artística, que la hacía tan atractiva, y se vuelve una especie de sombra al servicio de otro personaje...

GT/VC: Como escribe en un mensaje: "Tengo más oportunidades de salvarme a través del infierno que del paraíso" (142).

EL: Sí, así es. Les repito, le tengo mucho cariño al personaje, y ahora y aquí que he conocido a tantos lectores de la novela, me resulta muy grato escuchar que hablan de él como si se tratara de una persona. Ya ha adquirido una realidad casi física.

GT/VC: ¿Cómo vivís el hecho de que la novela haya sido elegida por Ediciones Corregidor para inaugurar la colección "Archipiélago Caribe"?

EL: Como una oportunidad cuyos frutos estoy viendo ahora. Por ejemplo, estar conversando con ustedes, que haya salido una nueva edición de *Simone* en tan poco tiempo y haya despertado interés aquí y en lectores de otros países. Vengo de un país muy aislado, cuyos libros apenas viajan, como ocurre en muchos paí-

ses de América Latina. Pero en Puerto Rico hay grandes limitaciones para la cultura y muchas de ellas vienen desde arriba, de los gobiernos, de la situación política colonial, de las instituciones mismas. Publicar en la Argentina me libra de este cerco, al menos temporalmente. También, descubro con sorpresa que me han estado leyendo, que mis libros se conocen en ciertos sectores de diversos países y dialogan con la producción de otros escritores latinoamericanos, como en el proyecto que ustedes me comentaban.<sup>8</sup>

GT/VC: Tu obra se torna visible a contrapelo del "reino de lo invisible" del que provenís, como definís a Puerto Rico en *Los países* (31). ¿Las políticas de Estado tienden a reforzar su invisibilidad?

EL: Por supuesto, la buscan de manera casi absoluta. El actual gobierno del Partido Nuevo Progresista, que representa la derecha neoliberal en el sentido más crudo del término, es utopista: la utopía del mercado, la libertad como impunidad para enriquecerse. Muchos de los actuales dirigentes son tan extremistas como los de cualquier totalitarismo histórico. Buscan llegar al poder, con la idea ingenua de que existe una relación directa e incuestionable entre la adquisición personal de la riqueza y el bien del país. No les interesa que el mundo vea nada en Puerto Rico. Sus proyectos son privados y desprecian cualquier iniciativa comunitaria o nacional. La economía ha sido totalmente devastada, la gran mayoría de la población vive en la pobreza y depende de ayudas sociales provenientes del gobierno estadounidense. En

<sup>8</sup> Se refiere al Proyecto de investigación "Latinoamérica: la condición mutante en textos de la última década II" (2011-2012), dirigido por Mónica Marinone y codirigido por Gabriela Tineo, que se desarrolló en la Facultad de Humanidades de la UNMdP y en cuyo marco el Prof. Víctor Conenna estudió la obra narrativa y cinematográfica de Eduardo Lalo. En su actual proyecto, Conenna amplió su corpus de trabajo sin abandonar el análisis y profundización de la obra del puertorriqueño.

fin, es una situación muy triste y compleja, sin solución a la vista, sin tendencia hacia el mejoramiento. Al contrario, los últimos años demuestran que el deterioro se acrecienta aceleradamente.

GT/VC: *Ni desde el Estado ni desde la sociedad se avizoran salidas...*

EL: Desde ningún lado...tenemos una sociedad en la que un por ciento elevado de su población depende de lo que le dan, y donde el gobierno se afana en la destrucción de las instituciones culturales. Un enorme número de puertorriqueños resiste como puede, pero está, estamos, pues me considero uno de ellos, muy solos. El chantaje del bipartidismo y las trampas inmovilizadoras de ese engendro que es el absurdamente llamado Estado Libre Asociado han despotenciado a la ciudadanía. Vivimos rodeados por grandes y, a la vez, vacías palabras. Éstas se han hecho tan comunes que han inutilizado el discurso político de los puertorriqueños. Se habla por hablar, sin ninguna pretensión de decir algo. Este mecanismo sólo puede ser exitoso si sus oyentes están hundidos en la ignorancia. Éste ha sido el esfuerzo de nuestros gobiernos y en especial de los mandatos del Partido Nuevo Progresista: su trabajo cultural y político ha consistido justamente en la desculturización y en la despolitización.

GT/VC: *¿Cómo crear, pensar, proyectar en el contexto que describís?*

EL: Uno no puede quedar tan marcado, tan reducido por la sociedad en la que vive. Me siento parte de esa sociedad y, a la vez, tengo una relación de extrañeza con ella, por el empobrecimiento cultural del que hablamos y porque su deriva política es muy incierta y limitada. Los puertorriqueños tenemos la percepción de que estamos perpetuamente amenazados. Piensen que casi todo aquello que ustedes dan por sentado desde hace 200 años, nosotros todavía no estamos ni siquiera en proceso de alcanzarlo. Que un gobierno, como ha ocurrido recientemente en Puerto Rico, pretenda eliminar en la Universidad el Departamento de Estudios Hispánicos muestra hasta qué punto nos hallamos en

peligro. Estamos siempre defendiendo algo básico que nos parece, tal vez estemos equivocados, a punto de derrumbarse. Acaso llevamos siglos así. Esta es la naturaleza casi ontológica de la puertorriqueñidad: empeñarse en resistir, una especie de heroísmo sin victoria. Como escritor o artista quiero decir éstas y otras cosas. No rehuir del país que considero mío, pero también, en lo posible, no dejarme aplastar por sus limitaciones. Después de todo ésta es la historia de cualquier ser humano, su lucha con lo que no escogió ni controla: con su cuerpo físico y su cuerpo social.

GT/VC: *¿Qué otras cosas querés decir?*

EL: Que no somos menos. Como afirmo en el final de "donde",<sup>9</sup> "[e]scribo para defender nuestro derecho a la tragedia" (*donde* 94). Nuestras penas y alegrías, nuestras miradas, las palabras que podamos decir o escribir, nuestros fracasos no son menos humanos. Escribir, al menos como yo lo entiendo, está atado a una ética. Si intento definirla ahora, diría que se trata de una ética de la compañía. Los libros siempre llegan de lejos, por eso es tan difícil leerlos para alguien que nos conozca. Pero esa lejanía produce una experiencia íntima. Probablemente, la mayor parte de los autores que leemos estén muertos y, sin embargo, cuando lo hacemos están ahí. La ética de la que hablo acaso le permite al lector el calor gozoso que produce la comprensión del mundo y esto le brinda la posibilidad de seguir viviendo.

<sup>9</sup> Las comillas indican que se trata del primer ensayo de *donde*, al que le siguen "la escritura rayada" y "alguien".

**SOBRE LOS AUTORES**

**Stephanie Álvarez.** Estadounidense de ascendencia cubana. Obtuvo su doctorado en español de la Universidad de Oklahoma. Dirige el Programa de Estudios Chicanos y es profesora asistente de Lenguas Modernas en la Universidad de Texas–Pan American. Se especializa en literatura y cultura latina de los Estados Unidos con énfasis en sus procesos y manifestaciones de transculturación. Ha publicado ensayos en revistas tales como *Hispania*, *Journal of Latinos and Education*, *La página* y *Centro*. Su libro *Tato Laviera: The American Poet Historian* co-editado con William Luis será publicado en la primavera de este año por el Centro de Estudios Puertorriqueños. Fue nombrada Profesora Latina Destacada por la Asociación Americana de Hispanos en Estudios Superiores en 2009.

**María Florencia Ceci:** Argentina. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Maestranda en la Facultad de Humanidades. Desarrolla su actividad docente en la Universidad F.A.S.T.A. y de investigación, en la UNMdP. Es miembro del grupo *Literatura y Cultura Latinoamericanas* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Ha publicado artículos en revistas nacionales, y participado en congresos nacionales e internacionales desde 1992. Sus investigaciones se concentran en la narrativa de Mario Bellatin.

**Víctor Conenna.** Argentino. Magíster en Letras. Ayudante de Literatura y Cultura Latinoamericanas en la Univ. Nacional de Mar del Plata y miembro del grupo *Literatura y Cultura Latinoamericanas* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Coordina ciclos sobre cine y literatura (universales) y desde hace tres años desarrolla proyectos dedicados a la relación entre dichos lenguajes, recortando corpus de escritores y cineastas latinoamericanos, que incluye la obra de Eduardo Lalo. Ha presentado ponencias en congresos y jornadas nacionales e internacionales y publicado artículos en revistas especializadas de nuestro país y el exterior, y de divulgación en distintos

medios. Es director y editor de *Letraceluloide. Revista digital de cine y literatura*.

**Rita de Maeseneer.** Belga. Doctora en Letras Hispánicas por la Universidad de Gante. Profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Amberes (Bélgica). Especialista en literatura caribeña, cuenta con numerosos artículos, ensayos y libros sobre autores de la zona y ha sido invitada a dictar clases y conferencias en universidades de su país y el exterior. Ha coeditado *El escritor caribeño como guerrero de lo imaginario*, *Para romper con el insularismo. Letras puertorriqueñas en comparación* y *Saberes y sabores en México y el Caribe*. En colaboración, *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*. Autora de *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*, *Encuentro con la narrativa dominicana contemporánea*, *Seis ensayos sobre narrativa dominicana contemporánea* y *Devorando a lo cubano. Una lectura gastrocrítica de textos relacionados con el Siglo XIX y el Período Especial*.

**Alejandro Del Vecchio:** Argentino. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Maestrando en la Facultad de Humanidades, es miembro del grupo *Literatura y Cultura Latinoamericanas* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y codirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Ha publicado artículos en revistas nacionales y participado en congresos nacionales e internacionales desde 2008. Sus últimas investigaciones se dedican a la narrativa de Pedro Juan Gutiérrez.

**María Eugenia Fernández:** Argentina. Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla sus actividades docentes y de investigación como Becaria de Perfeccionamiento de la UNMdP. Maestranda en la Facultad de Humanidades, es miembro del grupo *Literatura y Cultura Latinoamericanas* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y codirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras y participado en congresos nacionales e internacionales desde 2007. Sus investigaciones versan sobre la obra de Roberto Bolaño.

**Adriana Kanzepolsky:** Argentina, radicada desde hace tiempo en Brasil. Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de San Pablo (Brasil), donde trabaja como profesora e investigadora. Realizó su Posdoctorado en Teoría literaria en la Universidad de Campinas (Brasil). Ha publicado numerosos artículos sobre literatura latinoamericana en revistas especializadas. Es autora de *Un dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes* y Coorganizadora de *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. Durante los últimos años sus investigaciones se centran en las representaciones autobiográficas de la prosa y la poesía.

**Eduardo Lalo.** Puertorriqueño nacido en Cuba. Realizó sus estudios de grado en Columbia University (Nueva York) y de posgrado en Université de París 3. Profesor en la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico. Ha escrito novelas, testimonios, poesía, monólogos dramáticos, diario de viajes, crónicas y ensayos literarios, filosóficos y fotográficos. *La isla silente* reúne su narrativa breve de los 80 y 90: *En el Burguer King de la calle San Francisco* de 1986, *Libro de textos* de 1992 y *Ciudades e islas* de 1995. *Los pies de San Juan, donde* y *El deseo del lápiz. Castigo, urbanismo, escritura* conforman la serie de volúmenes sustentados en la sintaxis diseño-imagen visual-palabra. *Los países invisibles* recibió el Premio de ensayo Juan Gil-Albert Ciutat de Valencia 2006. Sus novelas son *In memoriam* (en *Ciudades e Islas*), *La inutilidad* (reeditada este año en nuestro país) y *Simone* (galardonada con el Premio Internacional Rómulo Gallegos 2013), y sus medietrajados, *donde* y *La ciudad perdida*. Está próximo a editarse *Necrópolis* (poesía) y tiene en revisión *Intemperie* (ensayo).

**Mónica Marinone:** Argentina. Doctora en Letras por la UBA. Es Profesora e investigadora del CELEHIS-UNMdP y Profesora invitada por universidades argentinas y del exterior. Ha desarrollado sus últimas investigaciones sobre el Caribe continental, que derivaron en los ensayos *Escribir novelas. Fundar naciones* y *Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación*, siendo convocada para la

actualización del *Diccionario General de Literatura Venezolana*. Es co-autora de *La reinención de la memoria, Senderos en el bosque de palabras y Escrituras y exilios en América Latina*. Ha publicado artículos en volúmenes colectivos, revistas nacionales e internacionales, coordinado antologías y, en colaboración, otros volúmenes internacionales como *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina y Viaje y Relato en Latinoamérica*. Está escribiendo, por solicitud, un ensayo sobre las novelas de Denzil Romero.

**Pablo Montoya:** Colombiano. Doctor por la *Sorbonne Nouvelle* (París III). Es escritor, traductor, músico y profesor universitario. Entre sus volúmenes de relatos destacamos: *Cuentos de Niquía* (en edición bilingüe), *Habitantes, Razza, La sinfónica y otros cuentos musicales, Adiós a los próceres, Réquiem por un fantasma, El beso de la noche*, ha escrito tres novelas: *La sed del ojo, Lejos de Roma y Los desterrados*. También, ensayos (*Novela histórica en Colombia 1988-2008, entre la pompa y el fracaso y Música de pájaros*), así como prosa poética: *Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto; Trazos; Cuaderno de París y Viajeros* (re-editado). Ha realizado traducciones de escritores franceses y africanos, difundidas en revistas y periódicos de América Latina y Europa, y producido artículos sobre literatura y cine en revistas y volúmenes especializados. Ha escrito, en periódicos, notas sobre pintura, fotografía y política. Actualmente escribe su cuarta novela habiendo obtenido una beca a tal efecto.

**Hernán Morales:** Argentino. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla sus actividades docentes y de investigación. Ha realizado estudios musicales en el Conservatorio Provincial de Música "Luis Gianneo" y actualmente cursa la Maestría en Letras Hispánicas de la Facultad de Humanidades. Es miembro del grupo *Literatura y Cultura Latinoamericanas* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Desde 2007 participa de congresos nacionales e internacionales y publica artículos en revistas. Sus

últimas investigaciones se ocupan del escritor y músico brasileiro Chico Buarque.

**Cynthia Paccacerqua.** Estadounidense. Vivió en Rosario (Argentina), donde cursó sus estudios primarios y secundarios en el Centro Educativo Latinoamericano. Desarrolló su formación universitaria en Goucher College, Stanford University, y en State University of New York, Stony Brook, recibió su doctorado. Realizó su investigación doctoral sobre la filosofía teórica de Kant en Bergische Universität Wuppertal como becaria de Fulbright. Es profesora asistente de Filosofía en la Universidad de Texas-Pan American. Se especializa en Filosofía Feminista (Epistemología; Feminismos Latina/Chicana), Filosofía Moderna y Filosofía de Latinoamérica.

**Gina Saraceni:** Ítalo-Venezolana. Doctora en Letras por la Universidad Simón Bolívar (Venezuela) donde trabaja como Profesora en las carreras de grado y posgrado. Sus investigaciones versan sobre literatura de viajes, memoria e identidad y poesía venezolana contemporánea. Es autora de ensayos, antologías y compilaciones (*La soberanía del defecto. Legado y pertenencia en la literatura contemporánea, Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria; En-obra. Antología de la poesía venezolana contemporánea (1983-2008). El verde más oculto*, Antología poética de Fabio Morábito; *Miradas peregrinas, escrituras errantes-Dossier Revista Estudios*, n° 16). Ha sido premiada por los poemarios *Entre objetos respirando, Salobre*, y *Casa de pisar duro*.

**Gabriela Tineo.** Argentina. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Literatura y Cultura Latinoamericanas Contemporáneas e investigadora del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Univ. Nacional de Mar del Plata. Dictó seminarios y conferencias en universidades de su país y extranjeras sobre su especialidad. Publicó artículos y ensayos en revistas académicas argentinas y del exterior, y capítulos de libros en volúmenes colectivos nacionales e internacionales. Autora de *En*

*nuestra quimera doliente y querida: refundar la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sánchez. Coautora de La reinención de la memoria, Senderos en el bosque de palabras y Escrituras y exilios en América Latina. Ha coeditado Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina y compartido la coordinación de Viaje y relato en Latinoamérica. Actualmente prepara el volumen internacional "Oye cómo suena". Música y Cultura en el Caribe.*

**Susana Zanetti:** Argentina. Profesora Emérita por la Universidad de La Plata, dictó allí sus clases y en la UBA, donde fue miembro de la planta y los comités académicos de carreras de posgrado. Profesora Invitada por universidades de nuestro país, Latinoamérica, España y Alemania. Fue destacado su desempeño en el campo editorial argentino, en EUDEBA y CEAL, desde donde contribuyó a la formación de un público lector y dirigió, entre muchas intervenciones, la segunda edición de *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Ha coordinado volúmenes colectivos, preparado antologías y reediciones, y publicado gran cantidad de artículos en revistas especializadas, en el orden nacional e internacional. Entre sus ensayos extensos, los más recientes dedicados a últimas preocupaciones sobre lectores, lectoras y modos de ficcionalización de esta práctica en los textos son: *La dorada garra de la lectura*, editado por B. Viterbo (Argentina), con una segunda edición, y *Leer en América Latina*, por El otro el mismo (Venezuela).

## ÍNDICE

Introducción	7
“Noticias del diluvio”. <i>Eduardo Lalo</i>	21
<b>I</b>	
“La huella de la harina o los días de José Kozer”. <i>Adriana Kanzevolsky</i>	31
“Ruidos de la experiencia. Estados de escucha en la poesía venezolana”. <i>Gina Saraceni</i>	55
<b>II</b>	
“Fotografía y erotismo en <i>La sed del ojo</i> ”. <i>Pablo Montoya</i>	75
“Narrar con descaro: Rita Indiana Hernández”. <i>Rita De Maeseneer</i>	85
“Memorias de un joven indecente: <i>El nido de la serpiente</i> , de Pedro J. Gutiérrez”. <i>Alejandro Del Vecchio</i>	109
<b>III</b>	
“La escritura entre la vida y la muerte”. <i>Mónica Marinone</i>	137
<i>Lejos de Roma. Susana Zanetti</i>	167
“De perseguidores y perseguidos”. <i>Gabriela Tineo</i>	177
<b>IV</b>	
“ <i>Budapest</i> de Ch. Buarque o el diablo y la sonoridad en la literatura”. <i>Hernán Morales</i>	207
“De conciencia mestiza a conocimiento. La evolución teórica fronteriza chicana de Gloria Anzaldúa”. <i>Cynthia Paccacerqua y Stephanie Álvarez</i>	225
<b>V</b>	
“El escritor latinoamericano y la tradición: Roberto Bolaño y el archivo borgeano”. <i>María Eugenia Fernández</i>	253
“De mutaciones y genealogías en la narrativa de M. Bellatín”. <i>María Florencia Ceci</i>	277

“ ‘Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia.’  
Conversación con Eduardo Lalo”. *Gabriela Tineo y Víctor  
Conenna*

295

Sobre los autores

321