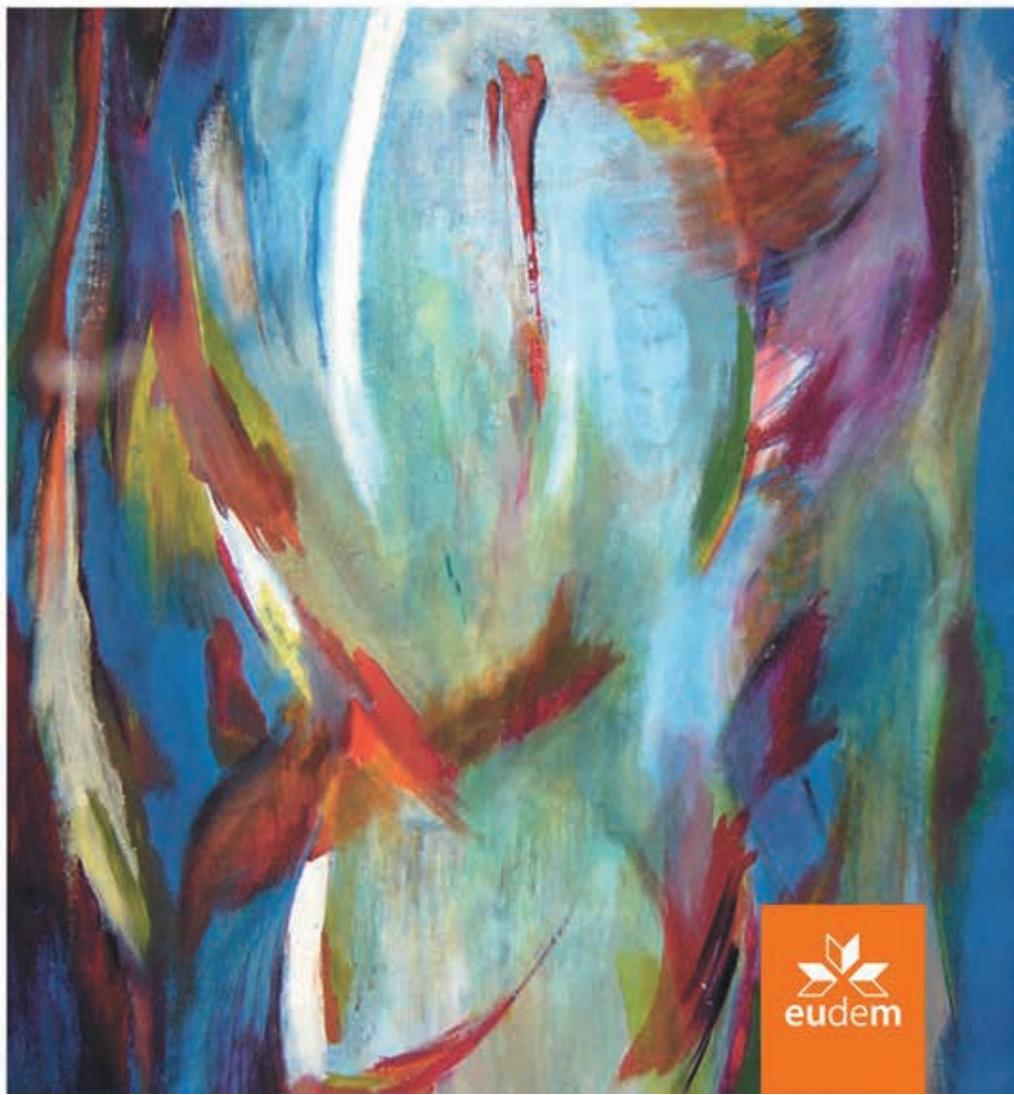


Latinoamérica entre lenguajes y lenguas

Mónica Marinone y Gabriela Tineo
Coordinadoras



LATINOAMÉRICA ENTRE LENGUAJES Y LENGUAS

Mónica Marinone y Gabriela Tineo

Coordinadoras



Latinoamérica : entre lenguajes y lenguas / Montoya, Pablo ... [et al.] ; coordinación general de Mónica Marinone ; Gabriela Tineo. - 1a ed. - Mar del Plata : EUDEM, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-4440-09-9

1. Literatura Latinoamericana. I. Montoya, Pablo, II. Marinone, Mónica, coord. III. Tineo, Gabriela, coord.

CDD 860

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

ISBN: 978-987-4440-09-9

Este libro fue evaluado por Julio Ramos

Primera edición: Noviembre 2017

© 2017 Mónica Marinone y Gabriela Tineo

© 2017, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata

3 de Febrero 2538 / Mar del Plata / Argentina

Arte y Diagramación: Agustina Cosulich y Luciano Alem

Imagen de tapa: Alejandro Adrián Picasso



Libro
Universitario
Argentino

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
<i>Mónica Marinone y Gabriela Tineo</i>	
NOTAS SOBRE JOHN CAGE Y LA LITERATURA	23
<i>Pablo Montoya</i>	
I	
XUL SOLAR, UN TRADUCTOR EN DOS ESCENAS DE TRADUCCIÓN	45
<i>Andrea Pagni</i>	
IMÁGENES NARRATIVAS, PALABRAS VISUALES Y UNIDAD LATINOAMERICANA EN XUL SOLAR	79
<i>Sabrina Gil</i>	
II	
ARTES (ARTILUGIOS) DE VILLORO	119
<i>Miriam Gárate</i>	
LOS PINTORES DE MONTOYA	141
<i>Mónica Marinone</i>	
III	
TREINTA Y OCHO FRONTERAS. DE GRINGO VIEJO A OLD GRINGO	175
<i>Víctor Conenna</i>	

FILMES “ENTRE PARÉNTESIS”: USOS Y ABUSOS DEL CINE EN LA ESCRITURA BOLAÑIANA <i>Eugenia Fernández</i>	195
IV	
BEETHOVEN Y HUXLEY CONTRAPUNTEANDO <i>EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE</i> <i>Hortensia Morell</i>	221
CHICO BUARQUE ENTRE LENGUAJES Y LENGUAS: UNA APROXIMACIÓN <i>Hernán Morales</i>	245
AL ALIMÓN, VOCES NEGRAS <i>Gabriela Tineo</i>	269
V	
EL BOOM DE LO AFRO EN LA LITERATURA. CREACIÓN Y CRÍTICA EN LOS ÚLTIMOS QUINCE AÑOS <i>Silvia Valero</i>	289
BORGES EN CLAVE CUBANA: EL “ <i>ALEPH</i> ENGORDANTE” DE RONALDO MENÉNDEZ <i>Alejandro Del Vecchio</i>	319
DOS POEMAS MIXTURAOS <i>Ana Sol Villarreal</i>	343
ONCE TESIS SOBRE UN CRIMEN DE 1899 <i>Arcadio Díaz Quiñones</i>	361
FICHAS BIOBIBLIOGRÁFICAS	401

INTRODUCCIÓN

Mónica Marinone y Gabriela Tineo

El arte existe porque vivimos en la tensión entre lo que deseamos y lo que nos falta, entre lo que quisiéramos nombrar y es contradicho o diferido por la sociedad.

N. García Canclini

El título del volumen que presentamos ambiciona restaurar, de algún modo, lo que señalamos en otras oportunidades, la pluralidad lingüístico-cultural de Latinoamérica, fruto de procesos de interacción que se inician con la Conquista y resuenan en estos días grabados por los efectos del orden globalizado, una “contemporaneidad” que intelectuales afanados en *interpretar-nos* (N. García Canclini, T. Escobar y J. Ramos, entre otros) retoman y exploran en sus intervenciones ensayísticas recientes de modo directo o sesgado. Concepto que, como dice Escobar, “no se encuentra definido por lo último que marca la tendencia euro-norteamericana, sino por el régimen estético expresivo de comunidades ubicadas ante los requerimientos de su propio presente” (en Julio Ramos 2012: 29). A partir de investigaciones sobre literatura latinoamericana desde una perspectiva culturológica, en sucesivos momentos intentamos contribuir a la reflexión sobre dicha pluralidad cuyo espesor compromete desde los sistemas de organización política, social y económica hasta los modos de producción simbólica. Ello nos ha permitido ahondar, a lo largo de los años, en los múltiples *tiempos* y alteridades que en esa trama coexisten con menor o mayor grado de negociación y/o conflicto, y en relación, poner en debate recursos conceptuales esgrimidos por los intelectuales a través de décadas, artefactos de valor descriptivo y fuerza hermenéutica orientados a desen-

trañar una complejidad subrayada *hoy*, cuando los territorios (lingüísticos, textuales, genéricos, identitarios...) más que nunca parecen “andar sueltos”, como dijo alguna vez N. García Canclini, de quien tomamos como epígrafe la frase que cierra su ensayo “Locaciones inciertas”, particularmente de nuestro interés en este caso por su impulso convocante, sus aportes conceptuales y objetos de tratamiento. Una frase interpelante que dialoga con nociones teóricas de uso más frecuente quizás, como des-localión y extraterritorialidad, las cuales actualizamos en beneficio de cierta densificación que deje traslucir el peso de la inestabilidad en detrimento de cualquier cristalización o de rígidas pretensiones comprensivas.

Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina; Viaje y relato en Latinoamérica, y Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas son títulos anteriores de una serie inaugurada en 2007, que el presente volumen amplía. Todos, desde aristas y ejes de interés, temas o problemas diversos, sin embargo redundan en la misma aspiración, congregando, como en esta ocasión y en favor de una apertura que entendemos imprescindible, aportes de escritores, colegas y amigos impulsados, como nosotras, por estos y otros motores de búsqueda e indagación. Vale aclarar que en el presente privilegiamos *Latinoamérica* en el inicio del título para enfatizar este objeto heteróclito y resistente, matriz interferida que conectamos con dos términos caros a nuestra disciplina y perspectiva de trabajo (*lenguajes y lenguas*), los cuales, por su generalidad, por su potencia a la vez condensadora y expansiva irradian sobre dicho objeto en construcción permanente: la movilidad, la transformación, aquello capaz de resignificarse y resemantizarse, en especial si se inquiera lo histórico-cultural atendiendo a lo prevalente que adelantamos, la interacción como tendencia configurativa. Aunque no es de menor importancia la partícula de enlace (*entre*) cuya elección tampoco es arbitraria. El giro causal y de relatividad recíproca mediante el cual García Canclini afirma la existencia del arte contemporáneo en la *tensión* que signa Latinoamérica resulta fecundo, tanto para enunciar la voluntad limitadamente abarcadora que despliega este volumen como para describir las trazas más pronunciadas que

lo recorren y compactan. Al asentarse en una perspectiva relacional e inclusiva que liga dichos procesos con un *nosotros* asediado por narrativas fragmentarias y discordantes y, entonces, atenazado por el deseo y por la carencia de un relato cohesivo, articulador de las diferencias, la reflexión de este filósofo-antropólogo proyecta en distintas direcciones. Inicialmente, *entre* instaura en un dominio de *tensión* (es la palabra que Canclini incluye para recalcar por anticipado el peso de esta partícula, a veces ignorado por el uso), un dominio de gran fertilidad donde germinan experiencias y prácticas artísticas desafiadas de lugares y marcos conceptuales establecidos (de ahí sus *locaciones inciertas* y nuestra referencia a des-localación y extraterritorialidad); pero más allá de esos confines abre a una marca que nos ha interesado explorar especialmente, aquella que activa la partícula cuando nos adentramos en su espesor y son otros los términos que engarza: *lenguajes y lenguas*.

En efecto, detenernos un momento y sondear la reserva semántica de dicho nexos posibilita despuntarle significaciones que, nos parece, en su diversidad abonan esta introducción. De las variadísimas modulaciones que admite su importe locativo (desde las que implican tiempos, espacios o estados hasta las que acogen acciones y valores copulativos o disyuntivos)¹, acaso sea en su capacidad aglutinadora como *zona de límites múltiples* donde reconocemos una amplitud apropiada para precisar nuestro modo de pensar y leer Latinoamérica, así como para esbozar algunos pliegues del volumen, en los cuales, sin dudas, arborecen sus alcances. Recuperamos para profundizar: en principio, el título inscribe la aspiración convocante y restauradora que nos impulsa, aunque también procura anunciar la concurrencia de distintas áreas del continente a partir de lecturas críticas que indagan textualidades donde lenguajes y lenguas (en desglose o ensamble) se traman. Por asediar esa *zona de límites múltiples* –absorbente de cruces, contactos, desplazamientos de rumbos cambiantes e interferencias, porosa, propensa a adaptaciones

1 Entre otras, las que inscriben inflexiones individuales o colectivas, lazos de cooperación, participación o reciprocidad, empalmes de objetos nominativos de índole compartida o disímil, direccionalidades precisas o indistintas.

pluridimensionales—, los ensayos tienden líneas que los aproximan más allá del énfasis puesto en una u otra dimensión. Proponen derroteros para leer articulaciones que los textos materializan o suscitan, trayectos que en su discurrir refluyen sobre el título, insinuante de la naturaleza dinámica, procesal e inacabada del referente. A modo de apretada constelación, los trabajos exploran un vasto espectro de intersecciones de lenguajes (literatura, cine, música, fotografía, pintura), traspasando coordenadas temporales y geográficas, tradiciones y sensibilidades; los avecinan con el fin de detectar resonancias, traslapes, préstamos y resignificaciones; se valen de alguno de ellos para emprender reflexiones en alianza con otras discursividades; o bien focalizan en los entreveros y en la invención de lenguas, examinan las derivas provocadas por la convergencia o la colisión de códigos, problematizan la traducción como proceso interlingüístico, de negociación cultural o perturbador de visiones de mundo.

Cabe agregar que son ensayos sobre autores y estéticas más y menos estudiados en nuestro medio que reponen un elenco de textos narrativos, poéticos, ensayísticos, cinematográficos, musicales, pictóricos, etc. cuya puesta en una escena compartida fractura de algún modo la percepción del “tiempo lineal o acumulativo que habitualmente domina” (Escobar), permitiendo distinguir, momentáneamente y por ciertos reenvíos, las simultaneidades fragmentadas que componen el cuerpo social. Por ello es un volumen que parece regodearse en la inestabilidad ya mencionada, la misma que los flujos de lenguajes y lenguas en diálogo instauran en este continente. De ahí que resulte, siempre como conjunto y por la diversidad de encuadres y emplazamientos asumidos, un entramado de alto poder interpretante sobre la experiencia latinoamericana, atravesada por la traslación y la traducción entre saberes y culturas, por la discontinuidad, las formas ingobernables de leer, de ver-mirar, de escuchar.

Proponemos una organización cuya apertura y cierre se desagregan de los cinco apartados que la conforman: el ensayo de Pablo Montoya, “Notas sobre John Cage y la literatura” (inédito), abre *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas* no sólo porque es el escritor que en esta oportu-

nidad invitamos y, como ha sido su costumbre, generosamente accedió a participar, sino por la pertinencia de su estética en lo referido a interferencia e interacción de lenguajes artísticos y de lenguas, es decir, de saberes. La frase de Cage que cita para iniciar su texto es un juicio de podría aplicársele: “Estoy contra toda distinción entre pintura, música, literatura y las otras artes”. Este ensayo, de alta carga erudita (otra marca de la escritura de Montoya), ilumina a Cage no solo desde los aspectos lúdicos y renovadores del arte contemporáneo del siglo XX, sino agudamente enlazado a un imaginario romántico de la literatura (Hoffmann y Balzac) que vio en la experimentación sonora un camino de expresión estética. Propone que, en su difusión de Eric Satie y de su propia obra, Cage se levanta como un personaje literario; adentrándose en la concepción del azar en Cage, traza puentes con el *I Ching* o el Tarot por ejemplo, pero también con Joyce y Thoreau. Incluimos, asimismo, su estampa biográfico-poética de Cage como notable clausura de este desagregado.

El *Apartado I* reúne dos ensayos sobre Xul Solar, un maestro respecto de las motivaciones de este volumen, quien contribuyó a fortalecer una tradición que otros padres habían empezado a llenar en el s. XIX. En “Xul Solar, un traductor en dos escenas de traducción”, Andrea Pagni, quien accedió a los manuscritos del artista que atesora el Museo Xul Solar-Fundación Pan Klub, nos ofrece una exploración de la traducción, por el artista, de aforismos de Morgenstern, publicada en *Martín Fierro* en 1927, así como de su traducción inédita del relato de Mann, *Die vertauschten Köpfe*. A partir de un concepto que incluye en su título (escenas de traducción), enriquecido por estudios teóricos de envergadura, desde este ensayo que apela a una proyección al contexto, a circunstancias histórico-culturales de una época, aporta a la historia de la traducción literaria en América Latina. Por su parte, Sabrina Gil, en “Imágenes narrativas, palabras visuales y unidad latinoamericana en Xul Solar”, explora justamente el carácter de artista *interferido* del maestro, cuya producción, como se sabe, incluye y trama pintura, literatura, lingüística, música, astrología y esoterismo de modos tales que dificultan considerar una sin las otras. Y en este ensayo, en beneficio

de “mostrar” este carácter, se detiene en la acuarela *Nana Watzin*, que integra la producción de Xul Solar de los años '20, atendiendo a una lectura de montajes e imbricaciones de lenguajes (en especial pictórico y verbal), en aras de una utopía de integración continental y de abonar lo poco estudiado, su perspectiva de una Latinoamérica unida -configurada en acuarelas y textos escritos de Solar, perfilada en una nueva oralidad que se cristaliza en el *neocriollo* y en una *nueva visualidad* que asumió el espacio pictórico como superficie donde, si se traman imagen y palabra, también, pasado y futuro.

El *Apartado II* comprende dos ensayos sobre escritores reconocidos de nuestra contemporaneidad. En “Artes (artilugios) de Villoro”, Miriam Gárate “juega” en su título con lo que le importa en este caso, la incursión en otros lenguajes y otras lenguas como rasgo configurador de la escritura de Villoro. En su ensayo, desde evocaciones de imágenes fotográficas, de técnicas oriundas de las artes plásticas o de reflexiones en torno a la traducción que destaca en particular, Gárate pone de manifiesto cómo dichas operaciones han servido a Villoro para proponer una indagación desplazada (extraterritorial) de la cultura mexicana, y focaliza para ello escritos operadores, “Mi padre, el cartaginés”, “Goya y Fuentes: Los trabajos del sueño” y “Te doy mi palabra. Un itinerario en la traducción”, desde un ejercicio interpretativo a través del que insiste en el propósito que la guía, examinar la cartografía diseñada por Villoro en dichos cruces. En “Los pintores de Montoya”, Mónica Marinone estudia la última novela (*Tríptico de la infamia*) de nuestro escritor invitado, Pablo Montoya, poniendo en escena la categoría de *contemporáneo* desde los aportes teóricos de Agamben. A partir de un examen de las elecciones *exóticas* del colombiano, en esta novela biografar a tres pintores europeos (protestantes) del siglo XVI cuyas historias, signadas por la trashumancia y el exilio, involucran América (especialmente del Norte) con grados de mayor y menor contacto, sondea su manera de instaurar una escritura del *ver-mirar* (de otros, propio), esto es, su modo de entrelazar la significación -el dominio de la lengua y de los signos- y la significancia -el dominio de la pintura y el dibujo- para hurgar en lo turbio, en ese desborde que compone la mirada, siempre a través de un trabajo sutil donde se tensan imaginación y deseo.

El *Apartado III* agrupa dos ensayos que examinan cruces entre literatura y cine, en autores también destacados de este continente. Víctor Conenna, en su título, “Treinta y ocho fronteras. De *Gringo viejo* a *Old gringo*”, sienta las textualidades que dialogan en su trabajo: la novela *Gringo viejo* de Carlos Fuentes, que como se sabe ficcionaliza, desde una perspectiva bicultural, los últimos días del escritor en tierra mexicana y su relación con la frustrada institutriz Harriet Winslow y el general revolucionario Tomás Arroyo, llevada al cine en 1989 por el director argentino Luis Puenzo. Desde una clara desestimación de los conceptos “fidelidad” o “traición” como categorías de análisis para indagar la relación cine/literatura, Conenna examina las continuidades, mudanzas y alteraciones que supone la transposición de la novela del mexicano a la pantalla grande, haciendo hincapié en los procedimientos con los que el director y la guionista pretendieron mantener intactas la densidad e intensidad del texto y su dimensión dramática, conservar el foco cardinal de la novela y convertir la película en una muestra del universo literario de Fuentes. Por su lado, en “Filmes ‘entre paréntesis’: usos y abusos del cine en la escritura bolañiana”, Eugenia Fernández se detiene en el vínculo entre las artes mencionadas (diríamos en la influencia del cine en la literatura) desde la escritura de Roberto Bolaño, trabajando sobre la selección de textos compilados en su volumen póstumo *Entre paréntesis* (compilación de columnas periodísticas, crónicas y ensayos), particularmente los relatos breves “El viaje de Álvaro Rousselot” y “El retorno”. Su ensayo rastrea modos de leer y operaciones sobre diversos materiales marginales (como el cine clase B o independiente) emprendido por Bolaño, sus “usos” y “abusos” de dicho material cinematográfico para “reinventarlo” y convertirlo en literatura, apelando a un concepto productivo a estos intereses como el de *dislexia*, que permite a Fernández profundizar en el carácter de *anomalía* o modo provocativo de leer de un Bolaño siempre fuera de la convención.

El *Apartado IV*, a diferencia de los anteriores, lo conforman tres trabajos que en registros diversos (narrativa y lírica) escudriñan la relación literatura-música. En “Beethoven y Huxley contrapunteando *El obscuro pájaro de la noche*”, Hortensia Morell centra esta novela contro-

versial de José Donoso, si bien estudiada desde múltiples perspectivas, aún enigmática por sus variados sentidos. Notadas en la novela las alusiones al Cuarteto 15 de Beethoven, su Cuarteto para cuerdas en La menor, Opus 132, y a un texto no mentado de Aldous Huxley, este ensayo estudia esas referencias intertextuales como marca de la reiterada presencia de la música en la narrativa de Donoso, pretendiendo mostrar cómo el chileno se asimila a los planteos de Huxley en *Contrapunto* (1928), su búsqueda de absolutos morales mediante la música (el Cuarteto en La menor de Beethoven), y cómo lo imita en su construcción musical contrapuntística. Asimismo, revisa lo interesante: cómo Donoso se descubre igualmente asimilado a la historia de la creación del Cuarteto 15 en la biografía de Beethoven, circunstancias que anticipan no solo la génesis de la composición de *El obscuro pájaro*, sino además de la novela fallida de su personaje escritor Humberto Peñaloza—el Mudito. Hernán Morales, en “Chico Buarque entre lenguajes y lenguas: una aproximación”, repone para el brasileño el título de nuestro volumen para subrayar su obsesión por narrar cruces entre registros y prácticas que articula un proyecto de escritura basado en la sonoridad entendida de modo amplio. Desde este motor, y en atención a las novelas *Estorvo* y *Budapest*, Morales reflexiona sobre la literatura y la música convergiendo en dichos textos como códigos mediados por un *continuum* que se establece en modulaciones alcanzadas por la palabra escrita a partir de lo que denomina un desarrollo *entonativo*, y por una disolución de categorías o fronteras que hacen de estos espacios narrativos, zonas materiales de desplazamiento entre lo diverso, donde Chico interroga las artes y el mundo. Este *Apartado* lo cierra un ensayo de Gabriela Tíneo, “Al alimón, voces negras”, que examina el poema “Tesis de negreza” de Tato Laviera desde un enfoque que privilegia el entretejido de lenguajes y voces como uno de los rasgos específicos de la poética del niuyorriqueño. Mediante inflexiones diversas que inscriben la canción popular “El negro bembón”, la crítica académica y la impostación individual o colectiva de un sujeto prieto, cuya voz se modula al ritmo del contrapunto o el acople con las otras voces, Tíneo estudia cómo el poema interpela los discursos de la racialización, su-

brayando el juego donde voces, discursividades y lenguajes se mezclan y confrontan, permitiendo auscultar el andamiaje vocal del texto como un espacio de lucha en que el prejuicio racial y el discrimen por origen son doblegados por la afirmación combatiente de la “negreza”.

El *Apartado V* está integrado, asimismo, por tres artículos de calibre diferente (más y menos abarcador) en los que la memoria y la traducción lingüístico-cultural del contexto caribeño insular cobran expresión. El título de Silvia Valero, “El *boom* de lo afro en la literatura. Creación y crítica en los últimos quince años”, pone en escena el objetivo de su trabajo: relevar la presencia de subjetividades negras en la literatura latinoamericana desde la fuerza y la recurrencia tópica que adquiere en el campo a partir del año 2000. Valero hace una revisión de los términos en torno a los cuales la literatura afrohispanoamericana, tanto desde la creación como desde la crítica académica, se ha incrementado en América Latina cuando se instala el término “afrodescendiente” como denominador de un colectivo. Su análisis de la retórica de cruces e intercambios que ha permeado el campo literario pretende dar cuenta del proceso de retroalimentación entre el discurso del activismo negro, las ciencias sociales y la literatura. Por su parte, en “Borges en clave cubana: el Aleph engordante de Ronaldo Menéndez”, Alejandro Del Vecchio focaliza el cuento “Menú insular” del cubano, que *traduce* (en el sentido etimológico de “pasar de un lado a otro”) el cuento “El Aleph” de Borges. Del Vecchio describe la operatoria por la cual mediante una textualidad fundada en símbolos particulares, giros estilísticos y singularidades léxicas, Menéndez contamina (o incluso hacer estallar) el universo literario borgeano, ejercicio que propicia la apertura a un dominio semántico antagónico al de Borges: el hambre y la “sed de carne en el desierto insular”. Asimismo, argumenta sobre esta transposición que implica no sólo la metamorfosis del marco temporal, geográfico y social, sino una operación de orden axiológico: la percepción simultánea del infinito menú insular de Menéndez metaforizaría, frente a la escasez del “Período Especial”, la angustia experimentada ante la acumulación de palabras (que están allí donde no están los alimentos) y que nunca es (como en los enigmas filosóficos borgea-

nos) una angustia intelectual, sino una pesadilla kafkiana. El trabajo de Ana Sol Villarreal, “Dos poemas mixturaos”, se detiene en textos de Tato Laviera incluidos en la sección “Fronteras” del volumen *Mixturaos and others poems* (2008), desde una perspectiva que también se interesa en indagar una dimensión recurrente en nuestro volumen, que en este caso los atraviesa y familiariza desde el título mismo (*Mixturaos*); nos referimos a la *traducción* considerada en esta instancia como traslación que implica el orden cultural y lingüístico. Tanto a partir de la recuperación de la memoria de los orígenes como desde el trabajo con el inglés, el español y el *spanglish*, Villarreal atiende tres poemas que dramatizan los alcances y limitaciones de un ejercicio en cuya complejidad se cuela un plus de sentido que habilita (y permite leer) la construcción simbólica de un ámbito de reconocimiento colectivo entre fronteras.

El ensayo de Arcadio Díaz Quiñones completa, desagregado como el primero, *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas*. Se trata de “Once tesis sobre un crimen de 1899”, un ensayo narrativo y “documental” (actas de juicio) sobre un crimen que tuvo cierta resonancia en la memoria local de Puerto Rico, durante el cambio de siglo (XIX-XX), cuando se produce la ocupación militar de la isla por el ejército estadounidense. Nuestro interés, al desagregarlo, ha sido mostrar la operación lectora por la que una foto hallada en *Harpers*, la de un cochero puertorriqueño -Rafael Ortiz- acusado de asesinar a un soldado del regimiento de infantería en Caguas, es punto de partida para iniciar la traslación a la historia de la ocupación militar, operación por la que se pretende pensar de otro modo el par imperialismo-cultura, la dominación negociada y su larga duración. La interpretación del sangriento suceso y del castigo de Ortiz que Díaz Quiñones actualiza en este trabajo ya publicado y sobre cuya base se han desarrollado encuentros y debates, obliga a considerar *de nuevo* la complejidad de la sociedad puertorriqueña y de la norteamericana, así como sus (inter) relaciones culturales, jurídicas y políticas antes y después del Tratado de París (1898) y de la Ley Foraker (1900) que, sin dudas, van más allá de circunscripciones en el tiempo y en el espacio.

Bibliografía

“Conversación con Ticio Escobar. Los tiempos múltiples” (2012), entrevista de Julio Ramos, en *Katatay*, Año VIII. Nro. 10: págs.: 28-39.

García Canclini, Néstor (2010), *La sociedad sin relato*, Uruguay: Katz.

Marinone, Mónica - Tineo, Gabriela (2007), *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina*, Mar del Plata: Estanislao Balder.

----- (2010), *Viaje y relato en Latinoamérica*, Mar del Plata: Katatay Ediciones.

----- (2013), *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*, Mar del Plata: EUDEM.

NOTAS SOBRE JOHN CAGE Y LA LITERATURA*

Pablo Montoya

Universidad de Antioquia- Medellín- Colombia

* Texto leído en el coloquio “John Cage, el maestro del azar planeado, 1912-2012”, celebrado en Medellín-Colombia, del 18 al 20 de septiembre de 2012.

I

“Estoy contra toda distinción entre pintura, música, literatura y las otras artes”¹, decía John Cage en una entrevista que le hizo Jean-Yves Bosseur (Bosseur, 2000: 162). Bosseur le preguntó: “Y usted, ¿qué es?” A lo cual Cage respondió: “Comencé siendo músico, pues eso fue lo que le prometí a mi maestro Schoenberg. Pero ahora [estamos en 1970]... La música es otra cosa y no es mi culpa” (*ibid.*). Sin embargo, a Arnold Schoenberg, su discípulo norteamericano le parecía más un inventor que un compositor. Y esta diferenciación surgió porque Schoenberg no apreció un sentido apropiado de la armonía en las primeras obras que le presentó Cage (10). Sin ella, sentenció el alemán con un fuerte sentido de su responsabilidad pedagógica, la música se le convertirá a usted inevitablemente en algo así como golpearse la cabeza contra las paredes. Cage no se enfadó ante esta advertencia. Más bien sonrió, y dijo entre desdeñoso y provocador: “Pues bien, me la pasaré el resto de mi vida golpeándome la cabeza contra las paredes.” (*ibid.*).

II

Quisiera detenerme en esta definición de Schoenberg –Cage es más un inventor que un compositor– y proponer un vínculo literario que quizás pueda resultar temerario. Pero lo haré con cierta prudencia. El puente que ideo es entre Cage y el Romanticismo. Acudo a Balzac y a

¹ Todas las traducciones son propias.

uno de sus cuentos musicales llamado *Gambara* (1837) (Balzac, 1981: 73-138). Así como en *Una obra maestra desconocida* (1832) (39-72) Balzac prefigura la pintura de Cézanne e incluso la pintura abstracta del siglo XX, *Gambara* prepara una buena parte de la música contemporánea, atonal y atravesada por las nociones de ruido, de silencio y de azar, que en Cage tendrá a uno de sus más singulares exponentes. *Gambara* es un compositor extravagante, una suerte de lutier italiano radicado en el París de los años treinta del siglo XIX, que busca el secreto de la música y cree alcanzarlo a través de unas obras, ininteligibles para el narrador del cuento, pero acaso un poco más comprensibles para nosotros, que somos oyentes y lectores del siglo XXI. Sus obras imposibles las interpreta en un instrumento de teclado, inventado por él mismo, llamado *Panharmonicon*. Criatura capaz de explotar al máximo las fuentes de la armonía y la melodía hasta despedazarlas del todo y de reunir en su cuerpo las propiedades de una orquesta entera, el *Panharmonicon* tiene uno de los puestos fundamentales en un museo particular de la fantasía instrumental. Y me aventuro a ver en él un anticipo del piano preparado de Cage. En algún momento, *Gambara* se detiene y parece escuchar una inaudible gama de sonidos que, para el narrador, no es más que una especie de silencio ambiental interrumpido por los estertores y ruidajos que hace el músico italiano. Así como la pintura de Frenhofer —el personaje de *Una obra maestra desconocida*— pinta un caos de líneas rodeado de una especie de bruma sin forma, la obra que compone *Gambara* es una “estridente cacofonía”, una “creación informe” que viola las reglas de la composición y cuyos sonidos son “sonidos discordantes lanzados al azar” (113). El azar de *Gambara*, publicado en 1837, sin duda nos pone en esta senda que luego desembocará en los trabajos y en las especulaciones de John Cage.

III

Hay algo de estos músicos delirantes de la literatura romántica que me remite, mucho más que los compositores de carne y hueso de todo el siglo XIX, a la personalidad lúdica, traviesa y lúcida de Cage. En “El caballero Gluck”, uno de los cuentos de Hoffmann publicado en 1809 (1984: 15-39), se toca una música prodigiosa en partituras donde no hay nada escrito. Y sospecho que hay una sugestiva relación de continuidad entre esas partituras sin signos y las que Cage hará en donde, por lo demás, no hay notas aunque sí dibujos que deben guiar al intérprete por los meandros indeterminados de la obra musical. No olvidemos, por lo demás, que cuando a Cage le preguntaban si había signos o señales que pudieran poner a dialogar la danza con la música, Cage contestaba que entre ambas artes no había señales, y que si las había, debían provocar la indeterminación (Bosseur, 2000: 157). Hay otro personaje de Hoffmann, el consejero Krespel (“El consejero Krespel” [Hoffmann, 1984: 111-159]), que insinúa también ciertos rasgos de la poética compositiva de Cage. Krespel, que es un constructor de violines y tiene raptada a una joven cantante excepcional que solo canta para él, hace construir su casa sin planos arquitectónicos previos. Los obreros de la obra llegan y Krespel les dice algo así como “en este hueco, caballeros, construyan algo que se parezca a un muro”. Y cuando los trabajadores, en una atmósfera de risas y bromas frescas, terminan lo que podría parecerse a un muro, Krespel les dice que hagan en tal parte algo semejante a una ventana y luego más allá una segunda que no tendrá las mismas dimensiones de la primera, ni de la tercera ni de la cuarta. De tal modo que la casa que se construye queda tan perfectamente acabada que no se parece a ninguna otra casa en el mundo. Esta simpática historia me lleva a ciertas concepciones de Cage que hablan de una música que no se escribe, sino que se va haciendo progresivamente en un espacio apropiado para que ella exista. Cage se refirió varias veces, en las entrevistas que le hicieron, a la forma de su música. Él decía que la forma era un aspecto que no le interesaba y que ella solo podía percibirla el oyente (Bosseur, 2000: 156). El problema

de las formas preestablecidas no le preocupaba en absoluto a Cage, o al menos al John Cage de la madurez. Y cuando veía asomado en los happenings cualquier indicio de intensión, perdía todo interés en la obra que escuchaba. La definición que da el compositor norteamericano de la música experimental ilumina a su modo la propuesta arquitectónica de Krespel: es aquella música en la que el compositor no sabe lo que va a pasar con ella en el momento en que se realiza (70).

IV

Con todo, quiero aclarar que establezco relaciones un poco ociosas. Si es verdad que Hoffmann, por ejemplo, creía, como Cage, en la unidad de la creación artística, es decir, que para él un verdadero artista era quien podía componer música, pintar frescos y escribir poemas, es menester precisar que entre la poética romántica y el pensamiento de Cage hay evidentemente grandes diferencias. Empezando por el espacio que ocupa entre unos y otro el asunto de la belleza. Mientras los románticos tipo Hoffmann, Balzac, Nerval y Victor Hugo, por citar los más representativos, hasta llegar al Baudelaire que escribe sobre los dramas de Wagner, creen que la música es el camino más idóneo para expresar las cimas inalcanzables de la belleza, Cage dirá que la belleza, o lo bello para mejor decirlo, no tenía nada que ver con sus pesquisas. Es más, en una entrevista que se le hizo sobre la música perfecta, bella y eterna de La Monte Young, Cage dijo que eran las cosas feas las que en realidad le interesaban más (*cf.* Bosseur, 2000: 167). “Lo feo no es lo feo sino la vida misma” (*ibid.*), decía Cage. Y es por esta razón que él trabajó más con ruidos que con sonidos puros. En su conferencia “El futuro de la música: Credo” (Cage, 2003: 3-7) Cage dice: “Donde estemos, lo que escuchamos es esencialmente ruido. Cuando no le prestamos atención, ese ruido nos molesta. Pero cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante” (3). Pero las consideraciones con Cage frente a la belleza no son así de claras. Un estudioso de su obra, David Revill², considera,

2 *Cf.* Revill, D. (1993). *The Roaring Silence: John Cage — A life*. Nueva York: Arcade Publishing.

por ejemplo, que la palabra que está en el centro de la apreciación estética de Cage es justamente la belleza. Sea esto cierto o no, inclinémonos mejor a pensar que la belleza en Cage admite la incertidumbre y el cambio, el azar y la imperfección.

V

Los románticos, además, ubicaban la belleza en ciertos terrenos límbicos abiertos al cielo o al infierno. Es más, se sabe que la expresión de lo bello en el Romanticismo estuvo ligada a la forma, a esa naturaleza móvil que exigía del artista dominarla a través de metamorfosis varias. Y tal vez esta indiferencia hacia lo bello podamos relacionarla con el mismo desdén con que Cage asumía el problema de la forma, pero también con el posible sentido de la música. Los sentidos que la música ofrecía, para los hombres del siglo XIX, se podían concentrar en lo que se llamó la música pura y la música programática. Pero la una y la otra terminaban teniendo un sentido completamente manipulador. Habrá que esperar a que surja Stravinski para que se plantee la ausencia de semántica sonora. La música, según la célebre fórmula del Stravinski de la *Poética musical* (2011), tiene sintaxis pero en absoluto sentido. Cage, más radical que Stravinski, dirá que los sonidos creados por un compositor ni siquiera deben provenir de él mismo. En su artículo “Historia de la música experimental en los Estados Unidos” (1959) Cage se apoya en las palabras de Christian Wolff para decir:

La música es una resultante que existe simplemente en los sonidos que oímos, y no recibe ninguna impulsión de las expresiones del sí mismo o de la personalidad. La música es indiferente en su motivación, no saca su origen de ninguna psicología o intención dramática, ni de ninguna concepción literaria o pictórica (Cage, 2003: 76).

El sentido de la música, si es que existe, puede brotar entonces de la relación particular que entabla la obra con el oyente. Y esta relación, para Cage, es accidental, imprevisible, ilusoria. Y en lo que respecta a la

sintaxis, ya se verá, sobre todo en su trabajo *Empty words* (1973-1975), cómo Cage enfrenta tal asunto.

VI

Estos personajes de la literatura musical romántica son emblemas de la rebeldía en el arte. Su relación con la sociedad es siempre conflictiva y usualmente están embriagados, no solo por sus propias concepciones artísticas, sino también por sustancias como el opio y el alcohol. Son paradigmas de la marginalidad, la enfermedad, la miseria, y por ello resultan tan llamativos. En esta perspectiva, me parece fundamental detenerse en uno de los escritores que más va a influir la obra y el pensamiento de Cage. También es un romántico y, sin duda, el primer gran rebelde de la historia de los Estados Unidos. Se trata de Henry David Thoreau. En la obra de Cage hay tres personas que actúan como pilares y que, al lado del budismo zen y el *Libro de las mutaciones*, van a sostener las posturas artísticas y filosóficas del músico. Ellas son Erik Satie, James Joyce y Henry Thoreau. Thoreau hace un llamado a la negación de los gobiernos. Y lo propone desde la práctica de un individualismo que debe conducir no a un egoísmo caprichoso, sino a la realización plena de la libertad del ser humano. Thoreau en su ensayo sobre la desobediencia civil dice que la existencia de verdaderos hombres libres terminará negando la existencia de cualquier gobierno. “No habrá nunca un Estado verdaderamente libre e iluminado hasta que reconozca al individuo como el poder más alto e independiente” (Thoreau, 2011: 58). Estos perfiles sitúan las ideas de Thoreau no en el terreno de las utopías, pues casi todas las construcciones utópicas, desde la Antigüedad hasta nuestros días, devienen, por la regulación rigurosa en que se instauran, lugares siniestros donde se termina ejerciendo la autoridad de uno y otro modo, sino en el campo de la viabilidad tanto cotidiana como artística. Y el caso de la vida y la obra de John Cage están allí para demostrarlo, pues en él la libertad está en el centro mismo de la intersección que construyen el arte y la vida cotidiana. “No nací para ser obligado. Respiraré a mi manera.” (39). “Si un hombre es libre de

pensar, libre de soñar, libre de imaginar lo que no es por mucho tiempo lo que parece ser, no hay reformadores ni gobiernos insensatos que puedan impedirselo.” (51). El sentido de estas frases de Thoreau puede ser perfectamente atribuible a Cage. Las palabras de Thoreau —“El mejor gobierno es aquel que gobierna menos (...) El mejor gobierno es aquel que no gobierna en absoluto” (3)— fundadas en un supuesto claramente anarquista, estará presente en varias obras de Cage. Mírese, por ejemplo, *Etcétera* (1973). Cage se basa en una comparación de Thoreau que aparece en la parte final del ensayo sobre la desobediencia civil. Thoreau compara al gobierno con un árbol, y a los individuos con los frutos que, al madurar, caen al suelo (58-59). Pues bien, *Etcétera* es una obra escrita para la orquesta de la Ópera de París, en la que los músicos poseen la facultad de desplazarse de una posición en la que no dependen del director de la orquesta a otra en la que esta dependencia se manifiesta. Es decir, por un lado el hacer música se asume desde el lado libertario y completamente individual y, del otro, se asume desde la noción misma del otro que representa el gobierno. *Etcétera*, de alguna manera, es ese árbol de Thoreau con sus propios frutos que se le escapan.

VII

Hay otra obra de Cage que ilustra bastante bien el espíritu anarquista de Thoreau. Uno de los solos, el 35, de *Song Books* (1970) está basado sobre esas primeras frases del ensayo sobre la desobediencia: “La mejor forma de gobierno es la ausencia de gobierno” (Thoreau, 2011: 3). El solo en cuestión es una especie de himno, con estructura AABA. Pero antes de que el intérprete se enfrente al canto, se le propone portar la bandera de la anarquía, o una supuesta bandera del planeta Tierra, y mantenerla en alto durante el tiempo de la ejecución. Y en lo que tiene que ver con el carácter del canto mismo, Cage aconseja enturbiar tanto la altura y el timbre como la pronunciación del texto como si la voz del cantante no fuese diestra en estas faenas. Pero, además, hay otro solo, el 3, que brinda un particular homenaje al escritor y a su

ciudad natal: Concord, en Massachusetts. El solo canta un texto de Thoreau sometido a todo tipo de intervenciones tipográficas que, a su vez, influyen en la variación de la intensidad como en la calidad del timbre de la voz. La línea melódica se construye esencialmente según las ondulaciones de un mapa de la ciudad de Concord (cf. Bosseur, 2000: 79-81). Cartografía y música se asocian aquí de tal modo que una intersección de rutas o la evocación de un medio de transporte en el papel estremecen el dispositivo electrónico que acompaña al cantante. La partitura se ve invadida —y tal caso se presentará también en otras obras de Cage, *Atlas Eclipticalis* (1961) y *Études Australes* (1974-1975), basadas en cartas astronómicas — de caminos y carreteras gráficos que el intérprete debe recorrer adecuadamente con su voz. Esta conexión de lo visual con lo sonoro, en lo que respecta al continuo homenaje que Cage hará de la personalidad de Thoreau, aparecerá en una obra que quisiera mencionar brevemente. *17 Drawings by Thoreau* (1974) se elaboran a partir de diminutas fotografías de croquis de Thoreau sacados de su *Diario*; croquis con los que el mismo escritor intenta ilustrar sus reflexiones sobre la naturaleza. Con la ayuda del *I Ching*, ese libro que siempre acompañará las intensiones del artista, Cage determina el formato, la orientación, la superposición y el color mismo de las imágenes (cf. Bosseur, 2000: 98).

VIII

Ahora bien, la utilización del *I Ching*, *El libro de las mutaciones* (2013), por parte de Cage obedece, me aventuro a pensarlo así, a esta búsqueda liberadora que Thoreau propone en sus escritos. Y es evidente, cuando se hace un recorrido por la vida de Cage, que el descubrimiento de la filosofía oriental a través de los cursos que imparte Suzuki sobre budismo zen³, como el descubrimiento del grupo de los *trascendenta-*

3 “Después del descubrimiento de la filosofía de Coomaraswamy y del encuentro con Gita Sarabhai, Cage acude durante dos años a los cursos de Suzuki sobre el budismo zen en la Universidad de Columbia.” (cf. Bosseur, 2000: 24).

listas, del cual formó parte Thoreau junto a Ralph Waldo Emerson, se dan, si no simultáneamente, en todo caso de manera dialógica. El horizonte propuesto por los hexagramas del *I Ching* libera entonces al compositor de sus gustos y sus disgustos, de sus fantasmas personales y cargas emotivas y lanza al individuo a los terrenos del azar. “Un músico disciplinado, dirá Cage, no es alguien que se fije a reglas estrictas o que respete estrictamente las reglas, o que interprete escrupulosamente una obra, sino alguien que sabe olvidar, que es capaz de desembarazarse de toda idea de gusto o de disgusto, es aquel que no busca ni intenta construir” (Bosseur, 2000: 68). Iniciando los años cincuenta, John Cage se sumerge en los dos volúmenes del *I Ching*, cuya gama de oráculos de la antigua China lo llevarán a establecer un sistema de composición “impersonal”. Un sistema que terminará conduciéndolo a una suerte de poética, en donde él, como compositor, se consagra a plantear preguntas cuyas respuestas, nacidas del azar, abrirán su espíritu al mundo exterior.

IX

Pero el azar en la música de Cage no solamente está vinculado al *I Ching*, sino también a las cartas mágicas y del Tarot, y al tiraje de los dados y las monedas. El procedimiento, aunque en cierta medida diferente en cada una de estas modalidades, concluye en la elaboración de un azar que no supone, como pensaba Pierre Boulez, una especie de irresponsabilidad del compositor con su propia obra (*cf.* Bosseur, 2000: 40), sino una actividad liberadora que vincula tanto el creador como al intérprete. Esto concierne al trabajo propiamente poético de Cage. Experimentando a partir de tablas de palabras fundadas sobre una muestra de vocales, y utilizando monedas, Cage comenzará a escribir una obra poética que al recurrir al azar no elimina ni el rigor ni la selección. Pues la selección en Cage reside justamente en la naturaleza de las preguntas que mueven la creatividad del compositor. Y estas preguntas establecen de nuevo un lazo entre las ideas de Thoreau y Cage. Valga la pena señalar que, frente a las preguntas, Cage no mantendrá una

posición ni afirmativa ni negativa, sino que habitará un especie de interregno que reúne ambas circunstancias. Como en Thoreau, que piensa que tanto el “sí” como el “no” son propiamente mentiras (Bosseur, 2000: 37), Cage opina que la verdadera respuesta, inestable y ondeante, jamás absoluta y autoritaria, está en un algún lado de la unión de ambas posibilidades. Juego de opuestos que edifican la escurridiza y ficticia unicidad del mundo y de la existencia, y que tiene que ver, por supuesto, con las ideas del budismo zen. En resumen, se podría decir que al acudir a los procedimientos del azar, Cage intenta, al mismo tiempo, determinar la naturaleza del material sonoro y su organización y volver más diáfana su personalidad de compositor y poeta. De lo que trata, en fin, es de hacer una música, sonora o lingüística, que interroge al intérprete y al oyente y deje de darle órdenes estéticas. Que lo aleje de lo previsible y lo enfrente a lo accidental.

X

Etimológicamente, “sintaxis” posee una connotación militar. El verbo griego *syntassein* significa alinear un grupo de soldados para la batalla. Por ello, a la sintaxis como al gobierno solo hay que obedecerle o desobedecerle. Y Cage opta por lo segundo. Desbaratar sintaxis lleva necesariamente a dinamitar semánticas y esto significa desmilitarizar el lenguaje. La desmilitarización del lenguaje la han señalado algunos estudiosos de la obra de Cage, entre ellos Norman Brown (Bosseur, 2000: 68) y Diane Mullin⁴. De hecho, esta relación anarquista con las palabras es lo que se presenta en *Empty words*, obra dividida en cuatro partes, en la que Cage se basa en pasajes del diario de Thoreau y cuyo sistema de composición remite una vez más a los procesos aleatorios del *I Ching*. Pero, como dice Dawn Akemi Sueoka⁵, es justamente des-

4 Cf. Mullin, D. (2012). *Emptying words: Demilitarizing, Denoting, and Delight*. En <http://www.quodlibetica.com/emptying-words-demilitarizing-denoting-and-delight/> Consultado el 10 de julio de 2016.

5 Cf. Akemi Sueoka, D. (2012). *Hidden harmonies in John Cage's 'Empty Words'*. En <http://>

de el trabajo laborioso de la sintaxis que Cage propone otras lecturas de los textos de Thoreau. La literatura se vincula con la música para proponer una estética cuyo rumbo es la negación de todo poder lingüístico. Y es que Thoreau, hasta en sus concepciones sobre el silencio —“La mejor comunicación que obtienen los hombres reside en el silencio” (Bosseur, 2000: 42), decía el escritor—, será como una especie de vector permanente en la construcción de la obra de Cage. *Empty words* ofrece en sus cuatro partes un singular tratamiento que desarma sistemáticamente las palabras de Thoreau. Cage, en realidad, ama y admira tanto al escritor de Massachusets que termina disolviendo, en una libertaria incomprensión, su propio mensaje libertario. En la primera de sus partes, se eliminan las oraciones, y solo hay frases, sílabas, palabras y letras. En la segunda, se eliminan las oraciones y las frases, y solo hay palabras, sílabas y letras. En la tercera, se eliminan oraciones, frases y palabras, y solo hay sílabas y letras. Y en la cuarta, se eliminan oraciones, frases, palabras y sílabas, y solo quedan letras. Se podría diseccionar *Empty words* tratando de seguir rigurosamente las reglas propuestas por Cage. Pero acaso lo mejor sea apoyarse en Akemi Sueoka⁶ cuando dice que es el fracaso de esta supuesta normativa lo que otorga a la obra su poderosa energía artística. Tales trozos efímeros se resisten, en realidad, a una interpretación definitiva. Y lo que los hace inquietantemente “bellos” es su condición proclive a lo cambiante y a lo parcial. *Empty words* se concibió para que durara aproximadamente doce horas. Cage imaginaba este juego de palimpsestos interpretándose a lo largo de una noche. Las palabras desmembradas deben irse mezclando con los ruidos ambientales que las gentes hacen al abrir y cerrar las puertas y ventanas de sus viviendas. De este modo, se opera una especie de puente progresivo, de múltiples sentidos, entre texto y sonido. El mismo Cage define así su obra:

jacket2.org/article/hidden-harmonies-john-cages-empty-words. Consultado el 10 de julio de 2016.

6 *Ibid.*

Empty words es una transición de la literatura hacia la música; en cada parte se quita un elemento sintáctico y se llega así a las letras y al silencio, es decir, a la música; a fuerza de reducir los elementos del lenguaje se presenta una aproximación al núcleo de la música (Bosseur, 2000: 185).

Como propone Akemi Sueoka⁷, en un universo lingüístico como el que hemos construido las sociedades humanas, dominado por la mentira y la manipulación de la política, la religión, la guerra, el comercio, la genética y la publicidad, la obra de Cage no deja de ser una senda poética oxigenante.

XI

Un último homenaje a Thoreau que quisiera mencionar es el que realiza Cage en su obra *Mureau* (1970), homenaje que tiene una tendencia literaria porque fue previsto para publicarse en una revista o en un libro. Afecto al juego de las palabras, Cage une aquí Música y Thoreau. De nuevo se utilizan fragmentos del *Diario* en donde el escritor se refiere particularmente a la música, el sonido y el silencio. Nuevamente aparece el deseo de Cage de liberar la lengua inglesa de la opresión de la sintaxis produciéndose así una suerte de sinsentido. Jean-Yves Bosseur explica *Mureau* de esta manera:

Emana de ella una mezcla de letras, sílabas, palabras, expresiones, frases que invitan a considerar de un modo especial el fenómeno del tiempo de la lectura y el espacio de la página, las sonoridades fonéticas y sus propiedades semánticas como diferentes facetas de un mismo fenómeno, creando con ello una serie de movimientos cuyas repercusiones limitan con lo infinito (2000: 125).

⁷ *Ibid.*

XII

Otra figura literaria esencial en la obra de Cage es James Joyce. Son varias las obras, como en el caso de Thoreau, en las que el escritor irlandés aparece como referente o como personalidad homenajeada. De la obra de *Finnegans Wake* (1939), Borges decía con cierto aire de incómoda perplejidad que es un libro incomprensible, fruto de un largo periodo de dieciséis años de trabajo literario (Borges, 2007: 535). Laberinto verbal con poca eficacia. Eficacia que, según la nota de Borges, tiene que ver con el asunto de la comprensión. En resumen, Borges define así el último libro de Joyce: “*Finnegans Wake* es una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que es difícil no calificar de frustrados e incompetentes” (*ibid.*). Y lo que le atrae a Cage del libro —esto es, los diferentes sentidos que otorgan las palabras compuestas (por ejemplo, *banistar* que significa a la vez balaustrada y estrella, o *laughtears* que significa risa y lágrima)—, a Borges le parece la ejecución de un juego sin mayor fortuna. En donde el argentino hallaba algo así como artificio y confusión, el norteamericano encontraba una experiencia interminable y atractiva. A ambas sensibilidades tendientes al anarquismo —Borges sería algo así como un anarquista de derechas, mientras que Cage sería algo así como un anarquista alternativo—, lo que las diferenciaría, a primera vista, sería el repudio de toda vanguardia del primero y los afectos que esta misma le procuraba al segundo. Con todo, Cage amaba en Joyce estos retruécanos “frustrados” porque había en algunos de ellos una esencia budista que Borges acaso jamás intuyó. Para justificar su gusto por estos trabajos de Joyce, Cage contaba una historia de su maestro Suzuki. Al asistir a un congreso de filosofía en Hawai, a Suzuki le preguntó un filósofo qué pensaba de una cierta conferencia. Suzuki respondió que estaba bien pero que, en el zen, lo importante es la vida. Al otro día, el mismo filósofo le pidió la opinión a Suzuki sobre otra conferencia, a lo cual el maestro japonés respondió que estaba bien pero que, en el zen, lo importante es la muerte. Asombrado el filósofo le dijo que cómo era posible afirmar un día la vida y al siguiente día la muerte. Suzuki dijo entonces que en

el zen no había mayor diferencia (cf. Bosseur, 2000: 182). Esta conjunción de los opuestos, que uniría a Thoreau y Joyce con el pensamiento oriental, está pues en la base de la elección musical y literaria de Cage.

XIII

La composición de *Roaratorio* (1979) sobre el *Work in progress* de Joyce da la impresión de ser una obra hecha para que acompañe, como fondo sonoro, una exposición especial de la vida y obra del escritor irlandés. Pero, según algunos, podría ser también una obra apta para provocar suicidas estados de confusión. Lo uno o lo otro, Cage no rechazaba ninguna de estas recepciones. *Roaratorio* es una obra donde se confabula el texto joyceano, intervenido por el propio Cage a través de cinco reescrituras sucesivas. Hay como un “libreto” conformado por estos diferentes recorridos de la obra de Joyce donde una vez más el azar predomina, sobre todo en la cuarta reescritura que está determinada por el tiraje de las monedas. La primera está integrada por 862 *mesostics* sobre el nombre de James Joyce. El *mesostic*, valga la pena aclararlo, es una invención consistente en escribir varias líneas horizontales de una poesía, una encima de la otra, y relacionarla con una palabra que se escribe verticalmente a través de una colocación estratégica de cartas. El libreto, en rigor no se lee, sino que, alternativamente, se habla, se canta, se susurra, se silba, se grita, se puja. Y está acompañado por un aluvión de miles de sonidos que el mismo Cage extrajo de su lectura de *Finnegans Wake*. Así, en tanto se ejecuta el libreto, brotan aleatoriamente diversos sonidos tales como truenos, vientos, lluvias, cantos de gallo, llantos de niños, campanas, explosiones, cristales rotos, cantos de pájaros. Pero hay otro factor sonoro notable de esta obra: la presencia de canciones folklóricas y populares irlandesas, de tal modo que al escucharse esta intervención, de connotaciones digamos nacionalistas, se siente acaso la vitalidad de la calle o el *pub* dublineses. *Finnegans Wake* está surcado de textos y melodías de canciones irlandesas, muchas de ellas cantadas en gaélico. Esta presencia popular prodiga a la obra su carácter circense, tal como lo concebía Cage. No hay que olvidar, en este sentido, el subtítulo que acompaña a *Roaratorio*: *An Irish Circus*.

XIV

Noción de circo que envía, por un lado, a la parada satieana, y por otro, al palpito vital que empuja a los acontecimientos llamados *Musicircus*. En ellos, se retoma una vieja idea del compositor Charles Ives, tan admirado igualmente por Cage, que siempre soñó con una sinfonía del universo, en la que debían intervenir varios grupos de músicos reunidos en un sitio natural —valle, montaña, colina o ribera— para producir un feliz desorden sonoro. De hecho, me parece que en *Roaratorio*, así como en los *Musicircus*, se presenta un fenómeno bastante sugestivo: se logra una ausencia de intensiones debido a la multiplicación de intensiones. O para decirlo de otro modo, los elementos que integran *Roaratorio* no se relacionan entre sí, aunque una profunda correspondencia se establece con el texto de Joyce. Cage en su explicación del proceso creativo de esta obra, al recibir el premio Carl Sczuka en 1979, decía algo que explica en parte su propósito: “Espero que *Roaratorio* actuará para introducir a la gente a los placeres de *Finnegans Wake* que están del lado de la poesía y el caos, pero también del lado de la seguridad y del respeto de la ley.”⁸

XV

La figura de Joyce estará presente en el último proyecto compositivo de Cage, proyecto que no pudo llevar a cabo porque lo sorprendió la muerte, el 12 de agosto de 1992. Se trata del ballet *Ocean* concebido para la compañía de Merce Cunningham. El ballet se estrenó en Bruselas, en 1994. La partitura, para 112 instrumentistas, no cuenta con un director de orquesta y se basa en los principios de total independencia. Cage imaginó una ubicación circular de los músicos. Los bailarines debían dirigirse progresivamente hacia el centro del espacio constituido.

8 Cage, J. (1979). *On having received the Carl Sczuka Prize for Roaratorio*. Tomado de <http://www.ludions.com/aru/radio/misc/roaratorio.html>, consultado el 10 de julio de 2016.

Mientras que el público se situaba entre estos últimos y la orquesta. Lo cual daba la impresión de una conformación de tres círculos concéntricos. Como Cage no terminó de escribir esta obra, sus amigos David Tudor y Andrew Cluver lograron darle término a la partitura a partir de conversaciones que tuvieron con su amigo. Lo que resulta notable, además de que *Ocean* sea una de esas obras que condensan las inquietudes esenciales de Cage en torno a la música, la danza y la literatura, es que el título que escogió para su obra póstuma fuera el mismo título que Joyce mantuviera para un proyecto que debía ser la continuación de *Finnegans Wake*. El gesto de Cage se levanta entonces como una especie de homenaje inacabado hacia el escritor irlandés. Un *Work in progress*, como lo expresa Jean Yves Bosseur (2000: 152), sometido a los vaivenes de la vida y la muerte. Bella manera de hacer resonar un periplo existencial y una postura poético-musical, la de John Cage, con la de un hermano mayor, James Joyce, que también transitó un siglo vertiginoso dueño acaso de las mayores rupturas dadas en la historia del arte. Cage y Joyce, dos ríos disueltos finalmente en el océano del tiempo o, para utilizar un concepto caro al budismo, en la nada.

El Retiro, septiembre de 2012

Bibliografía

- Borges, J. L. (2007), *Obras completas. IV*, Bogotá: Emecé Editores.
- Bosseur, J. Y. (2000), *John Cage*, París: Minerve.
- Balzac, H. (1981), *Le chef d'œuvre inconnu*, París: Garnier-Flammarion.
- Cage, J. (2003), *Silence. Conférences et écrits*, Ginebra: Éditions Héros-Limite.
- Hoffmann, E. (1984), *Nouvelles musicales*, París: Éditions Stock.
- I Ching* (2013), Versión del chino al alemán por Richard Wilhelm. Traducción al español de D. J. Vogelmann, Santafé de Bogotá: Editorial Solar Ltda.
- Montoya, P. (2016), *Terceto*, Bogotá: Literatura Random House.
- Strawinsky, I. (2011), *Poétique musicale*, París: Flammarion.
- Thoreau, H. (2011)., *Sobre la desobediencia civil*. Traducción María Cristina Restrepo, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

John Cage⁹

Posees la certeza de quien se sabe vivo. Abierto a todas las posibilidades. La de ahora es este bosque de árboles sin hojas. La lluvia ha cesado. La escuchaste. Sus voces te parecieron únicas. Pero las olvidaste. La de ahora son tus pasos sobre la tierra mojada. Oyes cómo suena bajo tus botas. La de ahora son esos hongos que crecen milagrosamente. Acaricias sus sombrillas y el relieve de los tallos. La canasta está llena. Y su peso es, en realidad, el peso del universo. Algo te están diciendo los hongos. Pero cuando crees comprender, un velo se te impone de nuevo. Te detienes antes de entrar en la cabaña. Cierras los ojos. El mundo vibra atravesado por un rumor inacabable. Tú crees saber lo que dice. Pero también lo olvidas (Montoya, 2016: 258).

⁹ La estampa biográfica de J. Cage que Pablo Montoya nos ha cedido para incluir a continuación de su ensayo ha sido publicada precisamente en *Terceto*, citado por él mismo en la Bibliografía.

XUL SOLAR, UN TRADUCTOR EN DOS ESCENAS DE TRADUCCIÓN*

Andrea Pagni

Friedrich-Alexander Universität Erlangen - Nürnberg, Alemania

* Este trabajo reúne y complementa aspectos analizados en dos artículos publicados con anterioridad (Pagni, 2014; 2015).

“Quiso recrear las religiones, la ética, la sociedad, la numeración, la escritura, los mecanismos del lenguaje, el vocabulario, las artes, los instrumentos y los juegos; el hecho de que sus radicales y lúcidas utopías no hallaran eco es un fracaso nuestro, no suyo” – así recordaba Borges a su amigo Xul Solar en 1963, poco después de su muerte (Borges, 2013: 5). Se habían conocido en 1924 cuando, vueltos de largas residencias en Europa, emprendieran juntos la aventura martinfierrista. Los vinculó hasta la muerte de Xul en 1963 una amistad intensa de charlas, de libros y pasiones compartidas. Una de esas pasiones era el amor por la lengua y la literatura alemanas¹.

A fines de la década del veinte, Xul Solar tradujo para *Martín Fierro* algunos aforismos del escritor alemán Christian Morgenstern al neocriollo, una lengua de su invención desarrollada sobre la base del castellano con elementos provenientes sobre todo del portugués, inglés y alemán. A lo largo de los años treinta, Xul tradujo a pedido de Borges textos breves del inglés y del alemán para la *Revista Multicolor de los Sábados*, y posiblemente se le deba también alguna que otra traducción de la *Antología de la Literatura Fantástica*, editada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940. Fue en esos años que también tradujo, para

1 El padre de Xul Solar, el ingeniero Emilio Schulz (1853-1925), había nacido en Riga y el alemán era su lengua materna; la madre, Agustina Solari (1865-1959), era natural de Rovereto. Como los padres de Roberto Arlt, los de Xul Solar eran inmigrantes que habían llegado a la Argentina provenientes del Báltico y de Italia, y en su casa se hablaba alemán e italiano. Pero a diferencia de Arlt, Alejandro Schulz Solari creció rodeado de libros y de música, completó su formación escolar primaria y secundaria, estudió inglés y francés, aprendió a tocar el violín y el piano, comenzó a estudiar arquitectura (Gradowczyk, 1994: 15).

la editorial Losada, partes del ensayo de Thomas Mann sobre Schopenhauer, que había sido publicado en 1938 en Estocolmo y reseñado por Borges en *El Hogar* en enero de 1939, y también *Die vertauschten Köpfe* de Thomas Mann, el primer relato escrito por el novelista alemán después del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Pero esta traducción quedó inédita, posiblemente porque en esos momentos Sudamericana publicó ese mismo relato con el título de *Las cabezas trocadas* en la versión de Francisco Ayala².

En lo que sigue analizo algunos aspectos de la traducción por Xul Solar de aforismos de Morgenstern, publicada en *Martín Fierro* en 1927, y de su traducción inédita del relato de Mann, *Die vertauschten Köpfe*, a partir de la conceptualización propuesta por Nora Catelli y Marietta Gargatagli de “escenas de traducción”, definidas como esos lugares imaginarios en los que se dirime la existencia de los otros y la propia “a través de la apropiación o rechazo de una lengua, un mundo o un orden simbólico ajenos” (Catelli y Gargatagli, 1998: 14). Utilizo este concepto en su versión precisada y enriquecida por la propuesta por Patricia Willson, que, a partir del elemento de conflicto que Catelli y Gargatagli focalizan como elemento de choque cultural entre lo propio y lo ajeno, lo refiere a los contextos históricos y estético-ideológicos específicos que permiten pensar la tensión entre proyectos de traducción públicos o privados y políticas culturales de estado, focalizar “concepciones antitéticas de la literatura en momentos determinados de la historia de un país” y ponerlas en relación con estrategias editoriales, y estudiar los vínculos entre crítica y traducción como prácticas que orientan el modo de lectura en un público determinado (Willson, 2008: 181-182).

2 El Museo Xul Solar-Fundación Pan Klub en la calle Laprida 1212 alberga no sólo una gran colección de cuadros de Xul Solar, sino también su biblioteca, su correspondencia, sus manuscritos, sus inventos. Agradezco a las autoridades del Museo y a su curadora, la Dra. Patricia Artundo, el haberme facilitado la consulta de los manuscritos y de las versiones mecanografiadas de ambas traducciones realizadas por Xul Solar.

El neocriollo en la revista “Martín Fierro”

Poco después de volver de Europa a mediados de 1924, Xul Solar se integra a *Martín Fierro* y comienza a colaborar en la revista a partir del número 10-11 (9 de octubre de 1924). Sus contribuciones (un ensayo, la reproducción de tres acuarelas, una carta y una traducción del alemán) son escasas en comparación con las de otros martinfierristas consagrados. Un retrato suyo pintado por Pettoruti, aparece en el número 10-11, acompañando su ensayo sobre el pintor platense³. En el número 39 de *Martín Fierro* Borges y su primo Guillermo Juan le dedican un pareado: “Con Xul en la calle México / lo reformamos al léxico” (*Martín Fierro* 39, 8 [326])⁴. Se comentan en la revista algunas de las exposiciones en las que participa, pero no todas; aparece en diversas listas de comensales en los tradicionales almuerzos de bienvenida, despedida, etc. y en fotografías colectivas tomadas durante esos eventos. En resumen, su nombre circula en la revista más profusamente que sus colaboraciones directas, caracterizadas, en lo que hace a sus textos, por la presencia, más o menos marcada, de rasgos neocriollos. Aquí me ocuparé brevemente de su ensayo sobre Pettoruti, en relación con una carta escrita por Xul Solar a su amigo Marechal, también publicada en *Martín Fierro*, y más extensamente de su traducción neocriolla de los aforismos de Morgenstern en la versión recogida por la revista. Este sucinto análisis me permitirá esbozar algunos aspectos relevantes de la *escena de traducción vanguardista* en la que Xul Solar deviene actor tensado entre posiciones en conflicto.

3 Acerca de este retrato pintado en 1920, Xul Solar les escribe a su madre y su tía desde Munich a comienzos de 1923: “Queridas viejas chatas: Emilio se fue a Berlín para su exposición. Me hizo un gran retrato todo cuadrado. (Hará efecto en B. AS)”. En: <http://www.xulsolar.org.ar/biografia.php> [30 de diciembre de 2013].

4 La numeración final de la referencia remite de ahora en más a la paginación de la edición facsimilar de *Martín Fierro*.

“Pettoruti” y “Despedida de Marechal”: primeros lances neocriollos

Xul Solar y Emilio Pettoruti se habían conocido en Florencia en 1916; a partir de entonces, ambos compartieron etapas importantes de su experiencia europea, entre ellas la estadía en Alemania entre 1921 y finales de 1923, y regresaron juntos desde Hamburgo a Buenos Aires a mediados de 1924 (ver Abós, 2004: 50-111)⁵. En el ensayo sobre Pettoruti, Xul presenta al pintor amigo y compañero de la experiencia europea cuya exposición individual con 86 obras se inaugurará en la galería Witcomb con gran escándalo el 13 de octubre, cuatro días después de la aparición del ensayo (ver Abós, 2004: 139-141).

Martín Fierro reproduce en su número 10-11 seis obras de Pettoruti, entre ellas el ya mencionado “Retrato del pintor Xul Solar” (Xul Solar, 1995a), quien a su vez es el autor del artículo sobre el pintor platense. Xul también se refiere implícitamente a sí mismo cuando presenta a Pettoruti como “uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro, uno de los pocos que luchan concientemente por nuestra completa independencia espiritual”; lo califica de “electrizado, chispeante [...] comburente”; subraya su tendencia a la abstracción, señalando que Pettoruti corrige “con su ciencia, gusto y fineza las mayores audacias, la exuberancia del Sur” (*Martín Fierro* 10-11, 1 [67]), y termina remitiendo a “los gérmenes de nuestro arte futuro” (*Martín Fierro* 10-11, 8 [74]).

Este ensayo es producto de la reelaboración de dos escritos previos de Xul sobre Pettoruti, uno datado en Munich en junio de 1923 y ti-

5 En octubre de 1921 Xul se instala en Munich y asiste a las Münchener Kunstwerkstätten, afirmándose en su pintura expresionista, en momentos en que Paul Klee acababa de irse a Weimar, para hacerse cargo de la cátedra en el Bauhaus. A comienzos de 1923 Xul prepara un prólogo para el catálogo de la exposición de Pettoruti en la galería Der Sturm, en Berlín, que finalmente no se publica. A finales de marzo viaja a Stuttgart, donde conoce a Rudolf Steiner. Cuando regresa a Zoagli, en diciembre de 1923, lleva cajones con más de doscientos libros comprados en Alemania, y unos 92 cuadros en los que se registran, como también en los breves textos de sus tarjetas postales a la familia, los comienzos del neocriollo. Para mayores datos biográficos ver Gradowczyk (1994) y Abós (2004), de donde provienen también estas informaciones generales.

tulado “Pettoruti y Obras” (Xul Solar, 1923 y 2005a), concebido para la exposición del pintor platense en la galería “Der Sturm”, en Berlín, y otro no fechado, posiblemente de 1923-24, con el título “Pettoruti” (Xul Solar, 1923-24 y 2005b), a partir del cual Xul elabora concretamente la contribución para *Martín Fierro*⁶. Además de los rasgos neocriollos de la lengua en que está escrito, llama la atención en ese borrador una reflexión que lo aproxima a lo que será en 1928 la estética antropofágica de Oswald de Andrade y anticipa también ideas que circulaban en el ambiente rioplatense de los años veinte bajo la influencia de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña (Barili, 1999), y que Borges incluirá mucho más tarde en su conferencia sobre el escritor argentino y la tradición. El cotejo de estos diferentes escritos de Xul Solar sobre Pettoruti permite comprobar que el texto publicado en *Martín Fierro* fue sometido a una normalización de sus aspectos léxicos y semánticos que le quita virulencia, sin que pueda determinarse si los cambios responden a la voluntad del autor o a exigencias de los edito-

6 El comienzo de la versión de 1923-24 dice:

“Digamos del pintor argentino PETTORUTI, uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro. Y también algo pro arte en nuestra América!

Somos y nos sentimos nuevos, a nuestra meta nueva no conducen caminos viejos y ajenos. Diferenciémonos. Somos mayores de edad y aun no hemos terminado las guerras pro independencia. Acabe ya la tutela moral de Europa. Asimilemos, sí, lo digerible, amemos a nuestros maestros; pero no queramos mas nuestras únicas Mecas en ultra mar. No tenemos en nuestro corto pasado genios artísticos que nos guien (ni tiranícen). Los antiguos Cuzcos y Palenques y Tenochtitlanes se derruyeron (y tampoco somos mas de sola raza roja). Veamos claro lo urgente que es romper las cadenas invisibles (las mas fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMERICA IBERICA con 90 Millones de habitantes. [...]

PETTORUTI –nombre meandro, suena como ruedas cuadradas– nació en La Plata, de sangre romana. Marte mucho, en connubio con Venus, que lo suaviza, domina su astrología. Electrizado, chispeante, entra en la vida de quien se lo amiga, como activo comburente. Neocriollo, un tipo de los futuros, que ultrapasarán a Europa. Luchador incansable por su fé.” [Subrayados y mayúsculas en el original; se ha respetado la ortografía de la versión mecanografiada, que difiere muy levemente de la que aparece publicada en Xul Solar (2005b)]. Para un análisis de los ensayos sobre Pettoruti ver Artundo (2005) y Rodeiro (2008).

res de la revista –más probablemente, a una mezcla de ambas⁷.

A diferencia del ensayo sobre Pettoruti, la “Despedida de Marechal” (Xul Solar 1995b)⁸, una carta dirigida al amigo y compañero martinfierrista, publicada bajo la rúbrica “Notas de ‘Martín Fierro’ ” en el número 37 del 20 de enero de 1927 pone en primer plano el neocriollo de Xul:

Cariñosamente despedido por sus amigos de este periódico y los de otros círculos, el autor de “Días como flechas” emprendió viaje a Europa. Previa una breve estadía en Madrid, se instalará en París por medio año. Entre las manifestaciones de despedida al fuerte y original poeta, ninguna más curiosa que la siguiente carta del pintor Xul Solar:

Querido poeta:

La culpa la tuvo mi heterotraje claro. Su tela (lana gris, seda blanca y criptoalgodón, creo) fué adquirido por otra persona por Génova y algún año después fué confeccionado todo en

7 Artundo (2005, 38) observa que “[p]ara Xul la escritura en español constituirá un medio de comunicación más formal [que el neocriollo]. Se podría agregar, además, que su elección estaba asegurada cuando él deseaba contar con la máxima efectividad en la comprensión del sentido por parte de los otros y también, en algunos casos, por una exigencia de los medios para los que algunos de sus artículos estuvieron destinados.”

8 Podemos leer la “Despedida de Marechal” como uno de los núcleos productores de la relación entre Adán Buenosayres y el-astrólogo Schultze en la novela de Marechal, puesto que esta misiva resalta (y no hay en la revista otro texto de este tipo) la relación de amistad personal entre ambos. Rasgos que serán típicos del astrólogo Schultze y su relación con Adán los encontramos sobre todo hacia el final, en la referencia al “simpatifluido”, el “psicoabrazo” y en “los sueñipaises, [...] los taqipaises de Fantasía” en los que Marechal y Xul se habrán de “frecuenreunir”. Los rasgos del neocriollo utilizado aquí coinciden con los del neocriollo schultziano: “heterotraje”, “criptoalgodón”, “cacoforma”, “sastrisecretó”, “peripuse”, “xenomodo”, “fenoabrazar”, “trajistoria”, “semipesa”, “simpatifluido”, “psicoabrazo”, “frecuenreunir”, “sueñipaises”, “taqipaises” son neologismos por aglutinación que a los lectores de Marechal nos recuerdan el lenguaje de Schultze: “Convenimos para inframbular en los cacositios y suprambular en las calirregiones y te mando que me digas dónde se abre la sampuerta” (517), le dice a doña Tecla en el umbral de Cacodelphia. Como en *Adán Buenosayres*, también en esta misiva la operación lingüística genera un efecto de humor autoirónico.

cacoforma, por Milán; (Este es sastrisecreto). Las junturas pa que juntasen bien endountadas de mucho jabón. Este traje me lo peripuse 1 vez. Años después en Alemania, un sastrer chesco-slovaco, sedicente de la 5a. avenida de New York (él sabía mucho, por ejemplo, cuántos segundos cispararon desde la muerte de Don Jesús, pues Cristo no murió). Después de 20 o 30 pruebas o conferencias más bien, de varias horas, sobre todo lo sábilbe, de parte suya, le arregló las espaldas (mui estrechas) i la panza (trop grande), trabucándolas, lo de suso yuso i viceversa. Anduvo el todo por el mundo y recién en ESTA después de 8 o 10 años dempezaio lo estrené vergonzante. (Como la guerra acabó los caballos de Alemania el chesco gordo no le puso crin de tales, lo que habrá qe hacer aqí luego de neoabrirlo). Bueno, por ir a un funeral, no pude ir a tiempo a su banquete i luego me vergonzaba mostrarme corampópulo desde xenomodo i esperé hasta tarde para buscar a Vd. i homenajearlo. Sin éxito. Hoi lo busqué en todo por 4 horas i desde chez Mendez le comunico al fin, mis buenas intenciones, por si mañana no le puedo fe-noabrazar. Esa trajisitoria me pesa me semipesa ya. Sienta Ud. mi simpatifluido. Lo psicoabrazo y nos hemos de frecuenreunir por los sueñipaises, por los taqipaises de Fantasía.

Suyo.

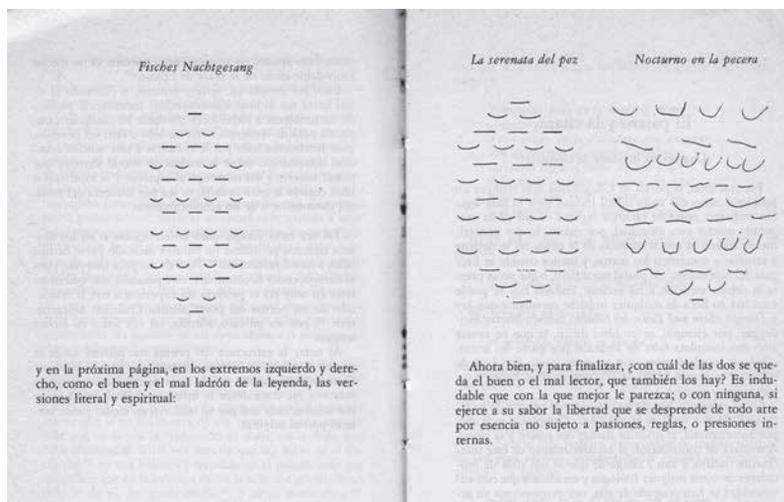
Xul Solar.

Si en el artículo sobre Pettoruti publicado en la revista las huellas neocriollas de la versión previa se suavizan a favor de un lenguaje menos llamativo, más referencializante, ahora se pone el acento justamente en lo *curioso* del lenguaje en el que Xul redacta la “Despedida de Marechal”, en su dimensión estética. Una parte fundamental del valor de la misiva radica, para los editores de la revista, en su peculiar lenguaje, en el efecto humorístico que conlleva y en la complicidad grupal que supone. Publicada en *Martín Fierro*, el objetivo de la carta no es la comunicación empírica con el lector sobre un tema referencializable, como en el ensayo sobre Pettoruti, sino el despliegue de un humor intrínsecamente rupturista que subraya y refuerza los lazos del grupo martinfierrista.

“Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern”: el neocriollo en escena

La última colaboración de Xul Solar para *Martín Fierro* aparece en el número 41, del 28 de mayo de 1927, y es una traducción del alemán con el título de “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern” (Xul Solar, 1995c).

Cuando elaboró su índice de *Martín Fierro* en 1996, José Luis Trenti Rocamora supuso sin más que Cristian Morgenstern eran un autor inventado por Xul, una broma, una especie de heterónimo xuliano⁹. Los lectores de Augusto Monterroso sin embargo, al leer ese nombre, seguramente recordarán las dos traducciones, la de la letra y la del espíritu, que propone el escritor centroamericano para el famoso poema de Morgenstern “Fisches Nachtgesang”. Imagino que estas traducciones habrían complacido a Xul Solar, quien a su vez hubiera agregado su versión neocriolla.



Fuente: Augusto Monterroso, “Traductores y traidores”,
en “Lo demás es silencio,” Madrid: Cátedra 1986, 130-131.

⁹ Ver la reseña de García (1998).

Christian Morgenstern fue un poeta y traductor alemán nacido en 1871 en Munich, en el seno de una familia de pintores, y muerto a los 43 años en 1914 en Meran. Debe su fama sobre todo a sus libros de poesía, *Galgenlieder* y *Palmström*, caracterizados por los juegos de palabras, las rimas lúdicas, el grotesco, el *nonsense*, es decir, por el trabajo sobre el material de la lengua; estos libros fueron traducidos al inglés, italiano, holandés, español (Morgenstern, 1977), e incluso al latín y al esperanto (Morgenstern, 1983).

Después de Nietzsche, el lenguaje ha perdido su inocencia; la generación de Morgenstern lo sabe, cuestiona el uso mimético de la lengua por parte del naturalismo, y emprende el camino que llevará a la poesía experimental y a la poesía concreta (Wilson, 2003, cit. en Schimmang, 2013: 72)¹⁰. En su juventud a Morgenstern lo entusiasmó el volapük, una de las 145 lenguas artificiales creadas entre 1880 y 1914, a las que también pertenece, aunque más tardío, el neocriollo o neocriol de Xul Solar (Rubione, 1987: 38). Inventado por un pastor alemán en 1879 con la intención de hacer de él un instrumento de unión y comunicación entre los pueblos, el volapük se difundió rápidamente por el mundo con gramática, diccionario, periódicos, cursos y diplomas, clubes, etc. (Eco, 2002: 324-326). Morgenstern recibía regularmente el periódico (Schimmang, 2013: 39) y se escribía en volapük con otros usuarios de la lengua. Fue también, como Xul, durante toda su vida un apasionado ajedrecista, y uno de sus poemas más famosos, “Das große Lalula”, considerado *dadá avant la lettre* (Schimmang, 2013: 128), ha sido interpretado coherentemente como la traducción poética del final de una partida de ajedrez (Seidel, s.f.). Su obra tardía de carácter místico-teosófico, elaborada a partir de su propia experiencia mística, de su relación con Rudolf Steiner y de su adhesión a la escuela antroposófica¹¹, sería editada póstumamente sin alcanzar nunca la fama y la calidad

10 Leo Spitzer es autor de uno de los primeros artículos sobre la poesía de Morgenstern (Spitzer, 1918).

11 Morgenstern conoció a Steiner en 1909 y fue miembro de la Sociedad Antroposófica. Cuando murió de tuberculosis en 1914, su esposa le hizo entrega a Steiner de las

de sus obras anteriores, con excepción de los aforismos reunidos en el volumen *Stufen*, publicado en 1918, que Xul Solar compró durante su estadía en Alemania y trajo a Buenos Aires a su regreso.

Para completar este esbozo, agreguemos que Morgenstern tradujo a Strindberg del francés, y a Ibsen y Hamsum del noruego, lengua que debió aprender con ese fin después de haber firmado con la editorial S. Fischer el contrato de traducción. Pero Morgenstern lo aprendió con facilidad y lo dominó a tal punto, que Ibsen lo consideró su mejor traductor al alemán y le pidió que revisara y reeditara traducciones previas de sus obras (Schimmang, 2013).

Seguramente Xul Solar llegó a Morgenstern guiado por su interés y su relación con Rudolf Steiner, a quien conoció personalmente en Stuttgart en marzo de 1923. Pero además de la vena antroposófico-esotérica, Morgenstern posiblemente haya despertado el interés de Xul Solar también debido a su concepción lúdica del lenguaje, su pasión por el ajedrez y su relación con la pintura. De *Stufen* Xul Solar tradujo al neocriollo 99 aforismos, según mi relevo del manuscrito consultado en el Museo Xul Solar, de los cuales seleccionó 42 que fueron publicados en *Martín Fierro* con el título de “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern”¹². La traducción con este título algo extraño, va precedida de una “Nota del Traductor” no menos perturbadora:

NOTA DEL TRADUCTOR. — Ya empiezan usarse el presente de indicativo i el presente de subjuntivo con sendas mismas desinencias (de 1.^a cónjuga) unicónjuga i a las palabras largas se les amputa: **ción** i **miento** i a veces: **dad** por inútiles i feos. (Xul Solar, 1995c; negrita en el original)

cenizas, que fueron depositadas más tarde en el Goetheanum, cerca de Basilea, la sede de la Sociedad Antroposófica (Schimmang, 2013).

12 “Pensos” son “pensamientos” en neocriollo; el término resulta por apocópe del sufijo “-miento” y diptongación debido al desplazamiento del acento a la sílaba radical.

Esta “Nota del Traductor” enuncia y pone en práctica algunas reglas del neocriollo dando por sentados no sólo su difusión, sino también su aplicación y uso. Como el volapük, el neocriollo es un sistema lingüístico mixto, es decir desarrollado *a posteriori* sobre la base del castellano con elementos provenientes sobre todo del portugués, inglés y alemán, por aplicación de un conjunto de reglas definidas *a priori*, que generan la nueva lengua (Eco, 2002: 325). La “Nota del Traductor” enuncia algunas de esas reglas.

Un cotejo del manuscrito de los 99 aforismos traducidos con *Stufen*¹³ permite reconocer que Xul selecciona aforismos de casi todos los capítulos del libro; revela también, que los aforismos traducidos al final (es decir los que pertenecen a los capítulos 16 a 18, dedicados a la experiencia mística del autor), se caracterizan, en la versión manuscrita, por un uso mucho más intenso del neocriollo que los aforismos traducidos previamente. En la versión mecanografiada que sirve de base a la publicación, los rasgos neocriollos de la versión manuscrita han sido considerablemente atenuados.

No voy a detenerme aquí en los criterios que pudieron guiar la selección y el ordenamiento llevados a cabo por Xul, pero sí quiero señalar algunos rasgos neocriollos de la traducción¹⁴. Tomemos por ejemplo el pienso inicial, que pertenece al capítulo 17 y es el último anotado en la versión manuscrita, pero el primero en el tiposcrito y en *Martín Fierro*:

Uno se rebela contra la dívini de Cristo, como si uno mismo no fuera, en pantalón y saco, un trozo de dívini tirao por ahi.
(Xul Solar, 1995b).

13 *Stufen*, título que Xul Solar traduce en el manuscrito tentativamente como “Peldañños”, “gradas”, “estrados”, lleva por subtítulo “Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen” [Una evolución en aforismos y notas de diario; traducción A.P.] y se abre con una nota autobiográfica seguida de 18 capítulos temáticos. Los aforismos son de diversa extensión; muchos de ellos consisten de una sola frase, otros son más extensos, algunos ocupan varias páginas.

14 Schwartz (2005, 39) distingue como rasgos sobresalientes los préstamos del portugués (“ome”; “entáo”); las formas orales acriolladas (“tiraó”, “espiritualidá”); las aglutinaciones y contracciones (“dellas”; “q’es”; “l’oiga”; “q’esto”).

Man empört sich gegen die Gottheit Christi – als liege man selbst in Hose und Rock nicht als ein Stück – Gottheit herum.
(Morgenstern, 1918: 267).

Por aplicación de la regla enunciada en la nota del traductor, “dívini” es apócope de ‘divinidad’; el cambio acentual se debe al desplazamiento del acento a la sílaba que transporta el sentido, como en “cónjuga” por ‘conjugación’. Por lo demás, hay una marca criollista evidente en “tírao”, que resulta por eliminación deliberada¹⁵ de la dental intervocálica y consecuente diptongación en la sílaba final, transcribiendo así un rasgo del habla popular de Buenos Aires, como “espiritualidá” o “seriedá”, donde no se aplica la regla que “amputa” el sufijo. Esta marca de oralidad criollista es síntoma de aquella “fe en nuestra fonética” a la que se refería Oliverio Gironde en su carta a “La Púa” y prólogo de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Gironde, 1999: 6).

Este aforismo de Morgenstern pone en relación lo elevado, un concepto teológico (la divinidad de Cristo) con lo banal y cotidiano (el hombre común con su vestimenta de uso diario y su indignado escepticismo). La traducción acentúa lo aparentemente dispar y contradictorio: al leer “dívini”, el lector tropieza casi literalmente con la divinidad apocopada, que enseguida se le revela como ese trozo “tírao por ahí” que es él mismo, con su ropa de todos los días y su lenguaje cotidiano.

El rasgo neocriollo dominante en los “Pienso cortos” lo constituye la reducción, evidente en los neologismos por aglutinación (“seautocreate”, “retrocurrente”, “autoamor”, “bipartir”, “macrocorazón”, “ultraseñala”); en el apócope (“destru”, “cónjuga”, “dívini”, “cón-templa”), la aféresis (“grandece” y “pequeñece”), la síncopa (“personidá”, “cristismo”, “sentio”, “pienso”), la contracción (“dellas”, “q’es”, “q’esto”, “l’oiga”, “s’estimen”), y la elisión de grafemas sin correspondencia fónica en el interior de un lexema (“qiero”, “qien”, “qe”, “pe-

15 En el manuscrito aparece “tirado”, y sobreescrita la eliminación de la dental intervocálica.

geñece”). Estas reducciones generan una versión neocriolla más breve que el texto fuente alemán.

El cotejo con la versión manuscrita permite comprobar que el matiz neocriollo de los “Pienso” aparece atenuado en la versión que aparece en *Martín Fierro*: De los 42 aforismos publicados, diez carecen de rasgos neocriollos y otros nueve sólo presentan diferencias ortográficas que aproximan la lengua escrita a la oral. Los “Pienso” publicados resultan, por lo tanto, de fácil lectura para un público desconocedor del neocriollo, pero constituyen, así y todo, una traducción muy llamativa en el contexto de la revista.

En efecto, la práctica traductora de *Martín Fierro* fue, en general, “módicamente programática” como observa Patricia Willson en su análisis de la traducción en revistas argentinas de vanguardia, particularmente en *Martín Fierro* y *Proa*. Willson subraya la contradicción existente entre, por un lado, el carácter rupturista de la revista anunciado en el famoso manifiesto de Gironde –y de fuerte presencia, agrego, en la “Despedida de Marechal”– y por el otro, la práctica traductora en *Martín Fierro*. Al revisar las estrategias discursivas puestas en juego en la traducción de “Zone” de Apollinaire por Lysandro Galtier (*Martín Fierro* 32, 1926) y analizar la presencia en la revista de Anatole France en traducciones y en textos de homenaje (*Martín Fierro* 8-9, 1924), Willson observa que “sólo en parte la selección de textos a traducir y las estrategias discursivas desplegadas al hacerlo respondieron a la necesidad de fortalecer la propia posición”; mientras que en su mayor parte la traducción estuvo dominada en la revista por una voluntad de normalización tendiente a lograr una aceptación por parte del público (Willson, 2014, s.p.). La versión de Morgenstern por Xul Solar es, sin duda, la más osada de todas las traducciones que publica *Martín Fierro*. El cotejo de la versión publicada con el manuscrito revela sin embargo una atenuación de rasgos neocriollos, rasgos que, fuera del espacio dedicado a la traducción, *Martín Fierro* no dudaba en resaltar, como lo revela el énfasis editorial en la “Despedida de Marechal”¹⁶.

16 Para el número 46 de la revista, que no llegó a aparecer, Evar Méndez había planea-

El somero análisis y cotejo de algunas colaboraciones de Xul Solar en *Martín Fierro* corrobora la tesis formulada por Willson (2014) de que “hay una manifiesta inconsistencia entre el muy citado manifiesto de la llamada vanguardia martinfierrista argentina escrito por el poeta Oliverio Girondo en 1924 y lo que de hecho fue traducido por los jóvenes vanguardistas de la década del 20”. La escena de traducción vanguardista rioplatense parece enfrentar, así, en el escenario de *Martín Fierro*, dos posiciones estéticas vinculadas con la traducción, y por tanto, siguiendo a Borges, con la literatura misma: la del desvío creativo y la de la normalización.

Dos traducciones de “Las cabezas trocadas” y un debate sobre la lengua rioplatense

Durante los años treinta, Xul tradujo, generalmente del inglés y sin firma, para la *Revista Multicolor de los Sábados*, el suplemento literario del diario *Crítica* que dirigían Borges y Ulyses Petit de Murat; sólo una de esas traducciones aparece firmada por “Alejandro Schulz”: “Cuentos del Amazonas, de los Mosevenes y Guaruyás – Primeras historias que se oyeron en este Continente” (Xul Solar, 1933). Sin embargo, se sabe a partir del análisis de su biblioteca (Artundo, 2005), que Xul tradujo también para la *Revista Multicolor* varios cuentos de *Just so stories for little children*, de Rudyard Kipling. Durante el periodo en que Borges dirigió la sección “Libros y autores extranjeros” de *El Hogar* apareció allí (en el número del 26 de julio de 1935) la traducción por Xul Solar del cuento de May Sinclair, “Donde su fuego nunca se apaga”.

do publicar una traducción de aforismos de Novalis por Xul Solar, que parece haberse perdido. La existencia de esa traducción queda relativamente consignada en una tarjeta de Evar Méndez a Xul, del 20 de enero de 1928, conservada en el archivo documental del Museo Xul Solar: “[...] Necesito tu presencia, primero para contemplarte; luego, para pedirte que copiemos corrigiendo a tu sabor tu traducción de Novalis, que va en el N°. del periódico que estoy armando, ya en prensa” (Artundo, 2005: 19-20, nota 23). En la Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar pude consultar el ejemplar de la obra de Novalis, *Werke in vier Teilen*. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong, que se conserva en la biblioteca del pintor, con leves marcas de lápiz en los márgenes.

Llegamos así al año 1940 y a un debate sobre la lengua que tiene lugar en Buenos Aires a comienzos de la época de oro de la industria editorial argentina. En la estela de la editorial Sur, fundada por Victoria Ocampo en 1933, Emecé, Losada y Sudamericana, entre otras editoriales, implementan desde finales de los años treinta un vasto programa de traducciones, para el que cuentan con un número importante de traductores argentinos a los que se agregan los que llegan exiliados de España (Willson, 2011).

Entre las primeras traducciones que publica Losada aparece repetidamente el nombre de Thomas Mann. La presentación de Schopenhauer por Mann en la edición de *El pensamiento vivo de Schopenhauer* (1939) es traducción del alemán por “A. Xul Solar” de partes del ensayo de Mann *Schopenhauer*, editado en 1938 en Estocolmo y reseñado por Borges en *El Hogar* en enero de 1939 (Borges, 1990: 294-295); *Carlota en Weimar* (1941) es traducción por Francisco Ayala de la novela de Mann *Lotte in Weimar*, publicada en alemán en 1939. Ambas son primeras traducciones y fueron realizadas en Buenos Aires, donde Xul Solar vivía desde su regreso de Europa en 1924, y adonde Francisco Ayala había llegado como exiliado republicano en 1939. En 1941 Sudamericana publica *Las cabezas trocadas*, traducción del relato de Thomas Mann *Die vertauschten Köpfe* (1940), el primero que Mann escribe después del estallido de la Segunda Guerra Mundial. A mediados de 1939 el escritor alemán había entregado a la imprenta *Lotte in Weimar* y entre enero y julio de 1940 escribe *Die vertauschten Köpfe*, que aparece en octubre de ese mismo año en la editorial Bermann-Fischer de Estocolmo, que había publicado también *Schopenhauer* y *Lotte in Weimar*. El traductor es, nuevamente, Francisco Ayala. Seguramente a raíz de esta publicación de *Las cabezas trocadas* en Sudamericana ha quedado inédita la versión de Xul Solar de ese mismo relato, cuyo tiposcrito con correcciones a lápiz del traductor se conserva en el Museo Xul Solar, y que posiblemente sea anterior a la aparición de la versión de Ayala.

Publicado durante su exilio norteamericano en octubre de 1940 y en versión inglesa en junio de 1941, el relato de Thomas Mann fue recibido por la prensa estadounidense con cierta reserva, en la duda de si

se trataba de una anécdota grotesca y superficial o de una profunda parábola sobre la esencia del amor (*The New Yorker*, 7 de junio de 1941), se lo leyó ya como una miniatura a un tiempo divertida y filosófica (*New York Times*, 6 de junio de 1941), ya como manifiesto humanista de cantante actualidad (*Washington Post*, 8 de junio de 1941) (Vaget, 1984)¹⁷.

También Francisco Ayala hace hincapié, en el prólogo que antepone a su traducción, en la tensión entre la “divertida superficie” del relato y “la profundidad de su intención simbolizadora y expresiva”, subrayando “el juego de gradaciones y contrastes del lenguaje, a veces lírico, tirando al arcaísmo de la leyenda, y a veces [...] despojado de toda solemne andadura y quebrándose en el sesgo humorístico de una rebuscada vulgaridad”; y observa que en *Carlota en Weimar*, que él mismo acaba de traducir, “aparece, en esbozo, como proyecto y con una configuración distinta, la misma fábula que ahora ha sido desplegada en las páginas tersas de este librito” (Ayala, 2002: 7-9)¹⁸. El prólogo, que se concentra en la obra de Thomas Mann sin referirse a cuestiones vinculadas con su traducción al español, permite pensar que la versión de *Las cabezas trocadas* responde tanto al programa de la editorial como al interés de Ayala por la obra del escritor alemán.

En el caso de Xul Solar, su traducción del ensayo de Mann sobre *Schopenhauer* puede haberlo incitado a traducir también el relato sobre las cabezas trocadas, que el novelista alemán escribe justamente bajo la influencia de Schopenhauer (Regehly, 2008). En ese ensayo, Mann vincula directamente el pensamiento de Schopenhauer con la filosofía hindú cuando se refiere a la “fascinadora ilusión de Maya” que le impide al ser humano acceder a la contemplación de la verdad (Mann,

17 En los últimos años, la crítica ha destacado en este relato la humanización del mito ario y la fundamentación psicológica de la conducta de los personajes, leyendo estos rasgos como respuesta de Thomas Mann a la instrumentalización del mito de la raza aria por el nazismo (Zeug, 1998-99).

18 La relación de *Las cabezas trocadas* con la trilogía del Paria, de Goethe, a la que se alude en *Carlota en Weimar*, es una referencia constante en la crítica alemana sobre el relato de Thomas Mann; véase Mayer (1995).

1939: 35) y cuando reflexiona sobre la polaridad entre cuerpo y espíritu, un problema central en el relato que Mann escribe poco después de su ensayo sobre Schopenhauer. La decisión de Xul Solar de traducir *Die vertauschten Köpfe* posiblemente haya tenido menos que ver con su interés por Thomas Mann, que con el que le despiertan el hinduismo y Schopenhauer.

La hipótesis de lectura que guía el cotejo es la siguiente: realizadas en Buenos Aires por un traductor español recientemente exiliado y por un traductor argentino embarcado en una aventura de creación lingüística *sui generis*¹⁹, estas dos traducciones, leídas en paralelo y en relación con la polémica sobre la lengua rioplatense, que culmina con la reseña de Borges al libro de Américo Castro sobre *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, permitirían echar luz sobre la función de la traducción en la configuración y concepción de la lengua literaria en Buenos Aires, en momentos en que se inicia la gran expansión del mercado editorial argentino.

Dos premisas teóricas de amplio alcance guían el cotejo entre ambas versiones. En primer lugar, toda traducción está tensionada entre la adecuación al texto fuente y la aceptabilidad en la cultura receptora (Willson, 2004: 30); el cotejo con el texto fuente no tiene por objeto determinar si una traducción es correcta o incorrecta respecto del 'original', o si es mejor o peor que otra, sino que permite identificar las estrategias de traducción utilizadas, que responden a situaciones contextuales específicas en el marco de la cultura receptora, donde la traducción literaria puede cumplir funciones sustanciales para la dinámica del sistema literario (Even-Zohar, 2004). Las estrategias básicas, según la definición clásica de Schleiermacher en su ensayo de 1813, son las de aclimatación, que acercan el texto al lector, y las extranjerizantes, que exigen al lector que se acerque al texto. En "Las dos maneras de

19 Todavía en 1980 Borges recuerda que "Xul vivía reformando y recreando todas las cosas. Había urdido dos idiomas: uno, el creol, era el castellano aligerado de torpezas y enriquecido de inesperados neologismos. [...] El otro idioma era la panlengua, basada en la astrología" (Borges, 2013: 75). Sobre la creatividad lingüística de Xul Solar, véase Schwartz (2005).

traducir”, Borges llama traductores “clásicos” a los que aclimatan, y traductores “románticos” a los extranjerizantes. Aunque no es posible separarlas tajantemente, a los efectos de una sistematización distingo, siguiendo a Willson (2004), estrategias en el nivel léxico-semántico (onomástica, toponimia, referencias culturales, lagunas lingüísticas, fraseologismos, perífrasis, etc.), en el nivel sintáctico (puntuación, desplazamientos, síntesis, etc.), en el nivel paratextual (prólogos del traductor, notas del traductor, comentarios, etc.), y en el nivel tipográfico (uso de bastardillas, comillas, etc.).

La segunda premisa teórica sostiene que al lector implícito del texto fuente en la cultura de origen, la traducción le suma un segundo lector implícito inscripto en el texto traducido y referido a la cultura receptora (Hermans, 1996). En el caso de un traductor exiliado como Ayala, que traduce en un espacio cultural cuya lengua comparte, el lector implícito de la traducción es doble y remite no sólo al lector local, sino también, y con frecuencia en primer lugar, a la comunidad diaspórica y al público lector de su país de origen.

El cotejo entre ambas versiones de *Die vertauschten Köpfe* exige, finalmente, tomar en cuenta dos diferencias sustanciales: En el caso de Ayala, contamos con una traducción *definitiva*, mientras que en el caso de Xul Solar tenemos el tiposcrito de una traducción *inacabada*, si bien con abundantes correcciones y sobreescritos del traductor. Sometida la traducción de Ayala a los procesamientos regulares de edición, resulta imposible determinar el grado de intervención editorial en el texto publicado, mientras que en el caso de la versión de Xul Solar puede descartarse cualquier tipo de mediación editorial²⁰.

20 “Este trabajo de corrección –que es muy difícil, o casi imposible desmontar hoy, en el sentido de saber qué es del traductor, qué del corrector– está presente en las traducciones de la editorial Losada, por ejemplo”, observa Willson refiriéndose a los correctores españoles en Losada, que “introducen en el léxico elementos ajenos a la variedad rioplatense, pero también en la sintaxis” (Willson, 2011: 152). Teniendo en cuenta la concepción pluricéntrica de la lengua defendida por Amado Alonso, cabe pensar que los correctores o los mismos traductores pudieron haber nivelado también en sentido contrario. En un artículo publicado en *La Prensa* el 11 de agosto de 1940, Alonso llama

La comparación entre ambas traducciones y de estas con el texto fuente revela, a grandes rasgos, un predominio de estrategias de aclimatación en el caso de Francisco Ayala y un predominio de estrategias extranjerizantes en el caso de Xul Solar²¹. Ayala traduce por lo general acercando el texto foráneo al lector, que es en este caso un lector *doble*, mientras que Xul Solar exige más bien de su potencial lector que se acerque al texto foráneo.

Voy a limitarme aquí al cotejo de algunos ejemplos en el plano léxico-semántico: Donde Ayala traduce, en la frase inicial del relato, “die schönhüftige Sita” “la esbelta Sita”, Xul Solar traduce literalmente “Sita, la de bellas caderas”; donde Ayala traduce con los términos “estúpida” y “tonta” los coloquialismos vulgares “dumme Ziege” y “Pute” con que la diosa Kali se dirige a Sita, Xul Solar opta por la literalidad y escribe “cabra tonta” y, con la connotación peyorativa que tiene también en el español coloquial del Río de la Plata, “pava”; donde Mann escribe: “Etat vai tad. Dieses ist das.”, Ayala traduce: “*Etat vai tad*. Así es la cosa”, y Xul Solar, más literalmente: “Etat vai tad. Esto es aquello” (subrayado en el original); donde Ayala traduce “la palabra de la Diosa”, Xul Solar traduce, más cerca del alemán, “la diosa Voz” (“die Göttin Rede”).

Un ejemplo notable de estos dos modos de traducir lo constituye, en el contexto de la polémica rioplatense sobre la lengua, la traduc-

la atención sobre las estrategias de “acomodación de los escritores y traductores peninsulares a los gustos y a los usos americanos, y especialmente a los argentinos” (Alonso, 1943: 42), no para criticarlas, sino para avalar su propia concepción pluricéntrica.

21 Hay, por supuesto, también rasgos generales extranjerizantes en Ayala (en su uso de la bastardilla, en la transcripción literal de los nombres de ciertas plantas) y de aclimatación en Xul Solar (en algunos aspectos de la onomástica, en su traducción de nombres de plantas), pero no llegan a constituir un contrapeso sustancial a la tendencia general de cada una de las traducciones. Un estudio detallado que analizara los cambios que Xul Solar realiza a lápiz sobre la versión tiposcrita permitiría definir con mayores precisiones la tendencia general de las correcciones orientadas probablemente a una versión publicable.

ción de un diálogo entre los dos amigos Schridaman y Nanda²², que siendo de distintas castas utilizan distintos registros de lengua. Cuando el plebeyo Nanda pronuncia erróneamente en sánscrito, la lengua de su amigo de estirpe brahmánica, una fórmula que el narrador por excepción transcribe en sánscrito y translitera, Schridaman lo corrige y Nanda reacciona criticando con humor la corrección. Thomas Mann escribe: “‘Siyât, siyât!’ sprach er nach. ‘Du Silbenstecher, laß mir mein Messingsch!’” (Mann, 1940: 33). Xul Solar traduce: “‘Siyat, siyat!’ imitó él. ‘Tú, pinchasílabas, déjame tranquilo!’” (subrayado en el original), creando un neologismo por aglutinación para traducir literalmente el término alemán “Silbenstecher”²³ y omitiendo la traducción de “Messingsch”, que refiere a la mezcla de registro elevado y dialectal hablada en el norte de Alemania y que Thomas Mann introduce aquí como un guiño a sus lectores alemanes. Francisco Ayala, por su parte, traduce de manera fuertemente aclimatadora: “–*Siyât, siyât!* ‘imitó’. ¡Gramático, déjame mi jerga!” (Ayala, 2002: 27; itálicas en el original). La traducción interpretativa de la réplica remite, con un guiño ahora hacia los lectores rioplatenses de la traducción, a los términos de la polémica sobre la peculiaridad lingüística rioplatense en la reseña de Borges:

En la página 139, el doctor Castro nos anuncia otro libro sobre el problema de la lengua de Buenos Aires; en la 87, se jacta de haber descifrado un diálogo campero de Lynch “en el cual los personajes usan los medios más bárbaros de expresión, que sólo comprendemos enteramente los familiarizados con las jergas rioplatenses”. Las jergas “*ce pluriel es [sic] bien singulier.*” Salvo el lunfardo (módico esbozo carcelario que nadie sueña en parangonar con el exuberante caló de los españoles), no hay

22 Transcribo los nombres de los personajes según Thomas Mann. Ayala escribe “Chridaman” y “Nanda”, Xul Solar “Sridaman” y “Nando”.

23 “Silbenstecher” se dice de quien utiliza la lengua de manera excesivamente literal, como hace, podría agregarse, en este caso el traductor Xul Solar, al traducir “Silbenstecher” literalmente por “pinchasílabas”.

jergas en este país. No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos (Borges, 1941: 67).

La traducción de la réplica de Nanda en los términos elegidos por Ayala cita el conflicto y adquiere, en el Buenos Aires de 1942, una resonancia específica que escapa a los lectores que desconocen los términos de la polémica, pero que seguramente no pasa inadvertida a quienes la siguen de cerca. En la versión de Ayala, le corresponde a Borges el papel del plebeyo Nanda, y a Américo Castro el de Schridaman, defensor del prurito culto. Mediante esta repartición de roles, Ayala se inscribe de manera elegantemente lateral y sin tomar partido, en el debate en cuestión²⁴.

En el prólogo a la antología sobre la querrela de la lengua en Argentina preparada por Fernando Alfón, María Pía López llama la atención sobre el significado divergente de la palabra “algarabía” en España y en el Río de la Plata: “si para la Real Academia Española es ‘lengua o escritura ininteligible’ o ‘gritería confusa de varias personas al mismo tiempo’, en el uso argentino se asocia esa multiplicidad de voces a la animación y la alegría. Es decir, la heterogeneidad que proviene de la presencia de una lengua extranjera [...] se liga con lo festivo” (López, 2013: 12)²⁵. En su libro sobre “la peculiaridad lingüística rioplatense”,

24 Sin embargo hay que señalar que en la medida en que a raíz del intercambio posterior de cabezas y por lo tanto también de competencias lingüísticas entre Schridaman y Nanda no hay una oposición fija a lo largo de todo el relato, los roles asignados en este momento de la narración no permanecen fijos.

25 El *Diccionario de la Real Academia Española* en su 22ª edición, de 2001, registra para el lema “algarabía” en su primera acepción, “(Del ár. hisp. *al'arabíyya*, y este del ár. clás. *'arabíyyah*)”, las siguientes connotaciones: “algarabía¹. 1.f. Lengua árabe. 2. f. coloq. Lengua o escritura ininteligible. 3. f. coloq. Gritería confusa de varias personas que hablan a un tiempo. 4. f. coloq. p. us. Manera de hablar atropelladamente y pronunciando mal las palabras. 5. f. p. us. Enredo, maraña.” A continuación registra “algarabía². 1.f. Planta anual silvestre, de la familia de las Escrofulariáceas [...]”. En su *Diccionario de Americanismos*, la RAE releva solamente “algarabía: 1. f. *Cu*. Nalgas en movimiento”. La algarabía argentina no ha entrado a formar parte del acervo de la Real Academia Española, y en ese sentido, bien podría ser una traducción para el “Messingsch” de Nanda.

Américo Castro utiliza el término en el sentido de la RAE para criticar el “vesre” porteño (1941: 120).

La versión de Xul Solar abunda en neologismos por aglutinación del tipo “pinchasílabas”: crea el término “Rompecastillos”, donde Ayala traduce “Destructor de castillos”; traduce “omnicontinente”, donde Ayala escribe: “La-Que-Todo-Lo-Abarca”; inventa al modo neocriollo “brahmanidad”, “autoconfusión”, etc. En Ayala se registra, como excepción, “superfelicidad” (“Überglück”), paradójicamente en boca del hablante brahmánico, donde Xul Solar traduce, manteniendo el registro elevado de Schridaman, “suprema dicha”.

Donde Ayala traduce “ceñidor”, Xul Solar elige “taparrabo”; la “monterita” de Ayala es un “gorrito” para Xul; la “bambolla formalista” de Ayala, muy hispánica a los oídos porteños, es en la versión de Xul un “runrún de versículos”; en lugar de la expresión “bajo cuerda” que elige Ayala, infrecuente en el castellano rioplatense, Xul Solar traduce “con disimulo”, y prefiere “se acostaron” y “columpiar” a “se tumbaron” y “mecer”. Estos ejemplos no apoyan la tesis sostenida por Amado Alonso, de que los escritores peninsulares que publican en América eligen aquellas “formas y modos peninsulares de expresión que coincidan con las americanas [...] porque aquí son las vigentes” (Alonso, 1943: 43); tampoco se observa una intervención editorial en ese sentido, como también sugiere Alonso, si bien hay que consignar que Ayala es un traductor moderado en general, en lo que se refiere al uso y abuso del castellano peninsular. Xul, además, incorpora americanismos como “vincha” donde Ayala escribe “cinta”, explica en una nota al pie que el “sari” es una “pilcha”, pero innova solo excepcionalmente en la ortografía, cuando escribe “ankilosado”.

Como Ayala, para quien es normal, también Xul prefiere el “tú” y opta por el “vosotros”, aunque primero escribe “ustedes” y luego sobrescribe. Esta última decisión podría explicarse por el estilo paródicamente solemne del narrador en el texto fuente, que modula diversamente el habla de los personajes, pero mantiene una fuerte presencia

Al elegir “jerga” Ayala cita de manera más directa la polémica en cuestión.

a lo largo del relato, poniéndose de manifiesto una y otra vez en lo que dicen las figuras y en el modo en que lo dicen, como lo muestra el guiño de “Messingsch”. Por otra parte, en la medida en que el narrador cuenta la historia hindú de Sita, Schridaman y Nanda, el texto fuente se lee ya de por sí como si fuera una traducción²⁶.

Este somero análisis de algunas estrategias de traducción muestra que la versión de Francisco Ayala tiende a confirmar, sin exacerbarla, la norma lingüística de la comunidad de lectores familiarizados con el registro peninsular. La inscripción de los lectores locales se revela en cambio puntualmente, por ejemplo en la traducción parafrástica que hace referencia a la polémica sobre la lengua, percibida únicamente por quien conoce sus términos. Ayala se maneja con el repertorio léxico registrado y aceptado por la Academia y su traducción casi no presenta rasgos de innovación lingüística.

La traducción de Xul Solar en cambio revela un manejo experimental de la lengua tendiente a “amillonar el idioma”, para citar la expresión de Borges en “El idioma infinito”, publicado en *Proa* en julio de 1925. En aquellos “apuntes”, que dedica “al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está limpio de culpa”, Borges propone “algunas trazas que tienden a ensanchar infinitamente el número de voces posibles” (Borges, 2012: 46; 44): la creación de adjetivos, verbos y adverbios por derivación de sustantivos; la separación de las preposiciones inseparables; la transformación de verbos intransitivos en transitivos y viceversa y el uso de las palabras según su sentido etimológico, con la intención de “despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo” (Borges, 2012: 46).

Si después de los años veinte Borges abandona “este camino de

26 En *Die indische Weltmutter* (1938) y *Maya. Der indische Mythos* (1936), obras del orientalista Heinrich Zimmer, encuentra Thomas Mann resumida la parábola hindú de las cabezas trocadas. En *Die vertauschten Köpfe* reescribe la leyenda en el género alemán de la *Novelle* y la reinterpreta, como ya se observó, en el marco de la polaridad entre cuerpo y espíritu, uno de los grandes temas del novelista alemán, presente desde *Tonio Kröger*; ver al respecto Surana (1997) y Mahadevan (2002).

creación verbal [...] por una estética de formas más simples” (Barrenechea, 1953: 565) y abjura de sus ensayos tempranos, no deja sin embargo de seguir admirando la incansable creatividad verbal e invención lingüística de Xul Solar y su utopía del neocriollo y la panlengua universal hasta el final de su vida. Es así como en mayo de 1940, en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Xul Solar aparece como traductor de la lengua de Tlön, donde, explica el narrador,

Surgió la luna sobre el río se dice blör u fang axaxaxas mlö o sea, en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir lunció (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunö. Upward, behind the onstreaming it mooned.) (Borges, 1940: 36; subrayado en el original).

En una brillante lectura de la figura de Xul Solar y la función de la lengua en este cuento, Annick Louis recuerda que Borges reconocía a Xul “como un traductor de talento, mientras se tratara de traducir al español”, pero no publicaba en la *Revista Multicolor de los Sábados* traducciones suyas al neocriollo o a la panlengua, porque resultarían ilegibles, y para Borges “lo esencial de los idiomas es el *pasaje* que permiten: su traducción”. Louis remite aquí a una conferencia sobre Xul Solar dictada en 1975, donde Borges recuerda: “yo le entregué un libro, le pedí al día siguiente un artículo para *Crítica* [...] y él me preguntó: ‘¿Lo firmaré o no?’, y yo le dije ‘no’, y entonces él escribió un excelente artículo en español común, pero si hubiera tenido que firmarlo lo hubiera escrito en su idioma ininteligible para los demás, incluso para el mismo Xul que ya lo había dejado atrás en el momento en que me entregaba el manuscrito” (Borges, 2013: 45). En “Tlön Uqbar” Borges reescribe en clave distópica la utopía de la panlengua de Xul, “el idioma que condensa otros” y que permite la universal comunicación, en la medida en que la lengua universal de Tlön deviene “instrumento de un totalitarismo que lleva a la desaparición de la variedad de idiomas” (Louis, 2005: 86). Cabría acotar, sin embargo, que la función del personaje Xul Solar en el cuento es la de traducir justamente el lenguaje de Tlön, desafiando así su carácter totalitario y definitivo y produciendo nuevas versiones a una lengua nueva.

La querrela de la lengua en Argentina, iniciada en el Río de la Plata en 1828 por Juan Cruz Varela (Alfón 2013), pareció clausurarse finalmente, después de más de un siglo, con la polémica entre Jorge Luis Borges y Américo Castro. Francisco Ayala y Xul Solar aparecen, con sus respectivas traducciones de un mismo relato realizadas en Buenos Aires por la misma época, como actores enfrentados implícitamente en una escena de traducción en la que se dirime el conflicto de jerarquías lingüísticas derivadas todavía de la situación colonial.

Un hito en la historia de lo que podríamos llamar la algarabía porteña (Pagni, 2014) lo constituyen, todavía en los años cuarenta, las ficciones de H. Bustos Domecq, en las que Borges y Bioy Casares crean “un laberinto verbal cuyo protagonista [es] el lenguaje”, haciendo converger todos los lugares del habla de Buenos Aires, “desde el ‘criollo viejo’ hasta el ceremonioso asiático”, en la celda de don Isidro Parodi (Almeida, 1998: 35). La legendaria traducción colectiva, durante el año 1946, de *Ferdydurke*, la novela polaca de Witold Gombrowicz, es también parte de esa historia, como lo es el rechazo de esa traducción por la editorial y el grupo Sur y su defensa por Ernesto Sábato en la “Nota sobre la traducción” que escribe para la primera edición en la editorial Argos (Gasparini, 2007: 138-140). Parte de esa historia de la algarabía porteña del siglo xx es también *Adán Buenosayres* de Marechal, publicado en 1948, que modela las hablas de los vecinos de Villa Crespo, de los jóvenes de la vanguardia martinfierrista, de los malevos de Saavedra y las pone en escena junto con las invenciones lingüísticas del astrólogo Schultze, alias Xul Solar, en los círculos infernales de Caco-delphia (Pagni, 2015). En su reseña de la novela de Marechal publicada a comienzos de 1949, Julio Cortázar, que en esos años trabajaba para Argos, escribe: “*Estamos haciendo un idioma*, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria” (Cortázar, 1997: 881). Xul Solar fue un hacedor de ese idioma.

Que el conflicto entre la norma peninsular y el castellano rioplatense llegaría a reinstalarse con virulencia a partir de 1976, cuando los

escritores argentinos exiliados en España se incorporasen al mundo editorial durante la incipiente transición postfranquista como traductores, pseudotraductores y hasta correctores de estilo de traducciones realizadas en los años cuarenta en Buenos Aires para su reedición en España, y se vieran obligados entonces a adecuar su escritura a la norma peninsular, es algo que los actores en la escena de 1940 no podrían haber imaginado²⁷.

27 El estudio más completo sobre este tema es el de Alejandrina Falcón (2013), quien analiza las conflictivas relaciones de los escritores argentinos exiliados con la industria editorial española.

Bibliografía

- Abós, Alvaro (2004), *Xul Solar. Pintor del misterio*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Alfón, Fernando (2013), “Estudio liminar”, en Alfón, Fernando (comp.), *La querrela de la lengua en Argentina. Antología*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, p. 13-70.
- Almeida, Iván (1998), “*Seis problemas para don Isidro Parodi* y la teología literaria de Borges”, en *Variaciones Borges*, N° 6, p. 33-51.
- Alonso, Amado (1943), *La Argentina y la nivelación del idioma*, Buenos Aires: Institución Cultural Española.
- Artundo, Patricia (2005), “A. Xul Solar: una imagen pública posible”, en Artundo, Patricia (org.), *Xul Solar, Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires: Corregidor, p. 7-54.
- Ayala, Francisco (2002 [1942]), “Prólogo”, en Mann, Thomas, *Las cabezas trocadas*, prólogo y traducción de Francisco Ayala, Barcelona: Edhasa, p.7-11.
- Barili, Amelia (1999), *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, prólogo de Elena Poniatowska, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barrenechea, Ana María (1953), “Borges y el lenguaje”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, N° 7, p. 551-569.
- Borges, Jorge Luis (1940), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Sur*, N° 68 (mayo), p. 30-46.
- (1941), “Américo Castro: *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*”, en *Sur*, N° 86, p. 66-70.
- (1990 [1939]), “Un libro de Thomas Mann sobre Schopenhauer”, en Borges, Jorge Luis, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en El Hogar* (1936-1939), edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona: Tusquets, p. 294-295.
- (2012 [1925]), “El idioma infinito”, en Borges, Jorge Luis *et al.*, *Proa 1924-1926*, edición facsimilar con estudio preliminar e índices de Rose Corral y Anthony Stanton, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, N° 12, p. 43-46.
- (2013), *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias 1949-1980*, introducción y notas de Patricia M. Artundo, Buenos Aires: Fundación Pan Klub/Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- Castro, Américo (1941), *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*, Buenos Aires: Editorial Losada.

- Catelli, Nora y Gargatagli, Marietta (1998), *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Cortázar, Julio (1997 [1949]), “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, edición crítica de Jorge Lafforgue y Fernando Colla (coord.), Madrid *et al.*: ALLCA XX, p. 879-883.
- Diccionario de la Real Academia Española* (²²2001), en <<http://lema.rae.es/drae/>>, acceso 17 de febrero de 2014.
- Eco, Umberto (2002 [it. 1993]), *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, München: dtv.
- Even-Zohar, Itamar (2004 [1990]), “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, in Venuti, Lawrence (ed.), *The Translation Studies Reader*, London, New York: Routledge, p. 199-204.
- Falcón, Alejandrina, (2013), *Exilio y traducción: importadores argentinos de literatura extranjera en España (1974-1983)*, Universidad de Buenos Aires (tesis doctoral en proceso de publicación).
- García, Carlos (1998), “Trenti Rocamora, José Luis (1996): *Índice general y estudio de la revista Martín Fierro*. Buenos Aires: Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1996 (Serie Estudios, 1)”, en *Variaciones Borges*, N° 6, p. 254-258; en < <http://www.borges.pitt.edu/documents/Trenti6.pdf> > acceso 4 de octubre de 2013.
- Gasparini, Pablo (2007), *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Rosario: Beatriz Vierbo Editora.
- Girondo, Oliverio (1999), “Carta abierta a ‘La Púa’”, en Girondo, Oliverio, *Obra Completa*, edición crítica de Raúl Antelo (coord.), Madrid, Barcelona *et al.*: ALLCA XX, p. 5-6.
- Gradowczyk, Mario H. (1994), *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires: Ediciones ALBA/Fundación Bunge y Born.
- Hermans, Theo (1996), “The Translator’s Voice in Translated Narrative”, in *Target*, Vol. 8, N° 1, p. 23-48.
- López, María Pía (2013), “Prólogo”, en Alfón, Fernando (comp.), *La querrela de la lengua en Argentina. Antología*, Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, p. 11-12.
- Louis, Annick (2005), “Xul, Borges, o los placeres de la afinidad electiva”, en Artundo, Patricia *et al.*, *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, Buenos Aires, São Paulo: Fundación Eduardo F. Constantini/Pinacoteca del Estado de São Paulo, p. 80-88.

- Mahadevan, Anand (2002), “Switching Heads and Cultures: Transformation of an Indian Myth by Thomas Mann and Girish Karnad”, in *Comparative Literature*, Vol. 54, N° 1, p. 23-41.
- Mann, Thomas (1939), *El pensamiento vivo de Schopenhauer presentado por Thomas Mann*, traducción del texto de Th. Mann por A. Xul Solar, Buenos Aires: Editorial Losada.
- (1940), *Die vertauschten Köpfe. Eine indische Legende*, Stockholm: Bermann-Fischer Verlag.
- (2002 [1942]), *Las cabezas trocadas*, prólogo y traducción de Francisco Ayala, Barcelona: Edhasa.
- (s.f. [ca. 1941]), “Las cabezas trocadas. Leyenda inda” [sic], traducción tiposcrita con correcciones a lápiz de Xul Solar; Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, Buenos Aires.
- Martín Fierro 1924-1927* (1995), edición facsimilar, estudio preliminar de Salas, Horacio, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Mayer, Mathias (1995), “‘Opfer waltender Gerechtigkeit’ – Goethes ‘Paria’ Trilogie. Mit einem Exkurs zu Thomas Mann”, in *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 39, p. 147-161.
- Monterroso, Augusto (1986 [1982]), *Lo demás es silencio*, edición de Jorge Ruffinelli, Madrid: Cátedra.
- Morgenstern, Christian (1918), *Stufen: eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*, München: R. Piper & Co. Verlag.
- (1977), *Cantares patibularios*, trad. J. Francisco Elvira-Hernández, Piedrahíta: Ediciones Sexifirmo.
- (1983), *Palmŝtrojmo de Kristiano Morgenŝterno*, trad. Rikardo Ŝulco, Paderborn: Esperanto-Centro Paderborn.
- Pagni, Andrea (2014), “Algarabía porteña: discusiones y traducciones a comienzos de los años cuarenta”, en Spiller, Roland (ed.), *Borges – Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX als XXI*, Madrid, Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, p. 111-126.
- (2015), “Para una arqueología de *Adán Buenosayres*: Xul Solar en *Martín Fierro*”, en Hammerschmidt, Claudia (ed.), *Leopoldo Marechal o la fundación de la literatura argentina moderna*, London, Potsdam: INOLAS, p. 291-318.
- Regehly, Thomas (2008), “Schopenhauer, Buddha and Kamadamana: The Problem of Suffering and Redemption in Thomas Mann’s Novel ‘The Transposed Heads’”, en Barua, Arati (ed.), *Schopenhauer and Indian Philosophy: A Dialogue between India and Germany*, New Delhi: Northern Book Centre, p. 190-202.

- Rodeiro, Matías (2008), “Xul. Más allá del idioma (de los argentinos)”, en González, Horacio (comp.), *Beligerancia de los idiomas. Un siglo y medio de discusión sobre la lengua latinoamericana*, Buenos Aires: Colihue, p. 185-251.
- Rubione, Alfredo (1987), “Xul Solar. Utopía y vanguardia”, en *Punto de vista*, N° 29, p. 37-39.
- Schimmang, Jochen (2013), *Christian Morgenstern. Eine Biographie*, Wien: Residenz Verlag.
- Schwartz, Jorge (2005), “Sílabas las estrellas compongan: Xul y el neocriollo”, en Artundo, Patricia *et al*, *Xul Solar. Visiones y revelaciones*, Buenos Aires, São Paulo: Fundación Eduardo F. Constantini/Pinacoteca del Estado de São Paulo, p. 35-47.
- Seidel, Jörg (s.f.), “Schach ist Nonsens ist Schach oder: Christian Morgensterns Sprach- und Schachspiele”, in < koenig-plauen.de/JS/Philo/morgenstern.htm#21b >, acceso 29 de septiembre de 2013.
- Spitzer, Leo (1918), “Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns (Mit einem bisher unveröffentlichten Brief des Dichters)”, in Spereber, Hans y Spitzer, Leo, *Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie*, Leipzig: O.R. Reisland, p. 55-123.
- Surana, Vibha (1997), “Thomas Manns Die vertauschten Köpfe und Girsh Karnads Hayavadana. Ein Beitrag zur Kulturdynamik des deutsch-indischen literarischen Verkehrs”, en Turk, Horst y Bhatti, Anil (eds.), *Kulturelle Identität. Deutsch-indische Kulturkontakte in Literatur, Religion und Politik*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, p. 209-230.
- Vaget, Hans Rudolf (1984), *Thomas Mann Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München: Winkler Verlag.
- Willson, Patricia (2004), *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- (2008), “Centenario/peronismo: dos escenas de traducción, dos configuraciones de poder”, en Feierstein, Liliana Ruth y Gerling, Vera Elisabeth (eds.), *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*, Madrid, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, p. 181-191.
- (2011), “Los editores españoles y la traducción en la Argentina”, en Pagni, Andrea (ed.), *El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios*, Madrid, Frankfurt, México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla, p. 145-158.
- (2014), “La literatura extranjera en revistas de la vanguardia latinoamericana”, ponencia presentada en el coloquio organizado por

- Hanno Ehrlicher en la Universidad de Augsburgo en junio de 2013, “Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica” (inédito).
- Wilson, Anthony T. (2003), *Über die Galgenlieder Christian Morgensterns*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Xul Solar (1923), “Pettoruti y Obras”, versión mecanografiada, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar, Buenos Aires, en <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/732326/language/en-US/Default.aspx>>, acceso 30 de diciembre de 2013.
- (ca. 1923-24), “Pettoruti”, versión mecanografiada, Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar, Buenos Aires, en <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/732314/language/en-US/Default.aspx>>, acceso 30 de diciembre de 2013.
- [Alejandro Schulz] (1933), “Cuentos del Amazonas, de los Mosestenes y Guaruyás – Primeras historias que se oyeron en este Continente”, en *Revista Multicolor de los Sábados* Vol. 1, N° 2 (19 de agosto de 1933), p. 4.
- (1995a [1924]), “Pettoruti”, en *Martín Fierro*, N° 10-11, p. 67, 73-74 [1, 7-8].
- (1995b [1927]): “Despedida de Marechal”, en *Martín Fierro*, No 37, p. 298 [8].
- (1995c [1927]), “Algunos piensos cortos de Cristian Morgenstern”, en *Martín Fierro*, N° 41, p. 347 [9].
- (2005a), “Pettoruti y Obras”, en Artundo, Patricia (org.), *Xul Solar, Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires: Corregidor, p. 96-98.
- (2005b), “Pettoruti”, en Artundo, Patricia (org.), *Xul Solar, Entrevistas, artículos y textos inéditos*, Buenos Aires: Corregidor, p. 98-104.
- Zeug, Alexander (1998-1999), “Der arische Mythos und Thomas Manns indische Legende von den vertauschten Köpfen”, en *New German Review*, N° 14, p. 5-28.

**IMÁGENES NARRATIVAS, PALABRAS
VISUALES Y UNIDAD LATINOAMERICANA
EN XUL SOLAR**

Sabrina Gil

Universidad Nacional de Mar del Plara - CELEHIS - CONICET

El título de este ensayo plantea interferencias que pretenden conducir a dos preguntas de algún modo latentes tras nuestras reflexiones: ¿qué dimensiones y elecciones vinculan a Xul Solar con un imaginario cultural latinoamericano que brega por la unidad? y ¿por qué pintura y escritura se cruzan, tanto en las frases como en el sintagma completo? Durante los 40 años en que Xul Solar intervino en los campos de producción cultural de nuestro país (desde que regresa en 1924 hasta su muerte en 1963), su labor pictórica fue constante pero no exclusiva, sino acompañada por producción literaria, investigaciones e invenciones lingüísticas y -como muestra Cintia Cristiá (2007)- musicales. A ello se suman sus actividades de astrólogo e iniciado en la orden de la Rosacruz, que contribuyeron a la construcción de una imagen de Xul en tanto personaje “exótico” o “extravagante”, conocido incluso en el medio artístico e intelectual como “el mago”¹. Precisamente en una entrevista de 1953, Xul afirma su intento de que sus pinturas “tengan además de los valores plásticos, símbolos efectivos que les den carácter de escritura a los fines de definir y situar los elementos de un arte total y abstracto” (Solar, 2006, 81). Por nuestra parte y no solo desde estas consideraciones sino a partir de su estudio detenido, pensamos a Solar como un artista *interferido* cuya producción incluye y *trama* pintura, literatura, lingüística, música, astrología y esoterismo de modos tales que

1 Además de artículos periodísticos y entrevistas que refieren a Xul como mago o astrólogo (ver Solar, 2006) y de la evocación que realiza Marechal en el astrólogo Schultze, su correspondencia muestra epítetos similares en relaciones personales, por ejemplo Evar Méndez encabeza sus cartas a Xul: “Querido mago” (correspondencia, Fundación Pan Klub /Museo Xul Solar)

dificultan considerar una sin las otras. Sus acuarelas son un buen ejemplo por constituirse en medios privilegiados de expresión donde los dominios anteriores se desenvuelven en cada espacialidad, de ahí que en este trabajo examinemos, en una de ellas, interferencias y montajes entre escritura y visualidad a partir de algunas lecturas que posibilitan.

En los años '20 Xul Solar inventa un idioma para derribar barreras entre Brasil y los países hispano parlantes: el *neocriollo*², descrito por el artista como la “lengua que reclama con insistencia el mundo de Latinoamérica” (2006: 76) en tanto “podría ser el idioma auxiliar de Panamérica”³ (2006: 77). Dado su carácter “auxiliar” y porque la combinación de español y portugués que propone mantiene reconocibles las formaciones de origen, nos parece que en lugar de eliminar la diversidad se orienta a la multiplicación de identidades y posibilidades comunicativas. Además de utilizar el *neocriollo* en textos escritos (registros de sus visiones místicas, artículos programáticos, correspondencia privada y pública a través de *Martín Fierro*), Solar lo incorpora en sus acuarelas, donde cierta sonoridad mesoamericana y arcaísmos recogidos en el *neocriollo* se entretajan con elementos del imaginario *nahuatl* a la par que la palabra se imbrica con la imagen. En consecuencia, exhibe una condición ambigua entre oralidad, escritura e imagen y por tanto, entre signo lingüístico y signo estético (Mukarovski).

La invención del *neocriollo* y los diversos intentos de difundirlo ubican a Xul en el seno de las preocupaciones del vanguardismo rioplatense en torno a la experimentación, la reflexión sobre la lengua y la identidad cultural. Sin embargo, el mismo gesto lo distancia de las formulaciones dominantes centradas en la nación⁴, pues imagina un

2 Sobre el *neocriollo* véase Rubione (1987), Schwartz (2005) y Nelson (2012).

3 Si bien en una entrevista utiliza el término Panamérica, no parece apuntar con ello al conjunto del continente, sino a Centro y Sud América, como se ve en la acuarela *Drago* (1927) y en sus textos sobre Pettoruti de los años '20 (Solar, 2006).

4 Configurar identidades y definir o crear representaciones nacionales ocupa un lugar destacado en el pensamiento latinoamericano y en el campo cultural argentino de la primera posguerra. Estas tareas se desenvuelven en campos de intervención inéditos, como afirma Funes (2006), no toman al Estado y la política como escenarios privile-

futuro de unidad latinoamericana facilitada por un idioma común. Más aún, Solar sostiene su utopía lingüística en el tiempo, excediendo por décadas el impulso martinfierrista. La mención de los años '20 ubica en la época que nos interesa en este trabajo, donde pretendemos ase-diar producción visual y escrita de Xul Solar atentos a una lectura de inter-ferencias y montajes de lenguajes (en especial pictórico y verbal) en sintonía con una proyección utópica de integración continental, mar-cada por cruces donde diversidades nacionales se reunirían sin anular singularidades, en beneficio de un “nosotros” múltiple.

“Nana Watzin” o una visualidad narrativa



Xul Solar, *Nana Watzin*, 1923, acuarela, 25,5 x 31,5 cm. Derechos reservados
Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

giados, sino el ámbito de la cultura que resulta predilecto para la intervención política y la construcción de un nosotros inclusivo.

La acuarela *Nana Watzin* de 1923 en diálogo con un texto de Xul sobre Emilio Pettoruti, del mismo año (“borrador” del que publicará en *Martín Fierro*) operan en beneficio de las preguntas iniciales, así como de una lectura que irradie hacia nuestra interpretación. En esta acuarela se revelan maneras y consecuentes efectos que localizan en la producción de Xul Solar de los años ‘20, interferida por codificaciones y tendencias de diverso orden (Simbolismo, Esoterismo, Expresionismo, experimentación vanguardista, entre otros). Pero además, deja ver el despliegue de elementos de un imaginario latinoamericano prehispánico: como se ha observado, diversas marcas de *Nana Watzin* establecen relaciones con el pensamiento mítico mesoamericano. Ya su nombre, escrito en el borde superior izquierdo, introduce la vinculación más evidente con dicho pensamiento y, en particular, con el mito de creación del quinto sol, donde *Nanahuatzin* es un personaje central. Se trata de un mito nodal en Mesoamérica en tanto narra el origen cósmico del tiempo-espacio primordial que otorga significación al acontecer histórico (León Portilla, 2006). Según la leyenda de los soles, cada era inicia con la creación del sol, garante de la vida, y finaliza con su destrucción. El ciclo se repite una y otra vez hasta la quinta era, en curso en el momento de la conquista. La creación del último, llamado sol de movimiento (*Nahui ollin*), se produjo en Teotihuacán, ciudad de los dioses, donde éstos se reunieron para alumbrar a la humanidad. Fray Bernardino de Sahagún relata, según sus informantes, que el arrogante dios *Tecuciztécatl* y el purulento y humilde *Nanahuatzin* se ofrecieron para arrojarse a una hoguera y transformarse en el sol y la luna, mediante el fuego y el sacrificio. Cumplidos los rituales y penitencias, *Tecuciztécatl* se lanzó al fuego cuatro veces y las cuatro se arrepintió y se alejó. *Nanahuatzin*, en cambio, ingresó con los ojos cerrados y se consumió hasta convertirse en el nuevo sol. Avergonzado, el primero cumplió su misión, pero como ya era tarde, dio origen a la luna.

En *Nana Watzin* se impone a la vista un entorno natural (señalado por los árboles en el plano inferior y los astros en el superior), atravesado por bandas marrones, posibles columnas de un templo. La sección central de la acuarela muestra en simultáneo tres situaciones sucesivas

del mito de creación del quinto sol, yuxtaponiendo tiempos diversos de la narración mítica⁵: *Nanahuatzin* sentado en la hoguera en actitud de espera y entrega -PASIÓN- (brazos abiertos, cara vuelta al cielo), el mismo personaje, ya sin cuerpo material, ascendiendo en forma de llamas y humo y, por último, convertido en el sol, ubicado en el borde superior al centro. Abajo, a la derecha, se ve un personaje de rodillas, de carácter polivalente: puede evocar a otros participantes de la ceremonia, en acciones de oración, penitencia y ofrendas (hacia allí pueden apuntar las inscripciones ORA I ADO- RADA-SE O GER-MINA), a *Tecuiztécatl*, quien se convertirá en la luna o a *Xolotl*, dios del sol descendente⁶. La incorporación de estos dioses en la acuarela introduciría una negación de su tema central: el ascenso del sol es negado por la presencia del dios del ocaso y la entrega y sacrificio de *Nanahuatzin* tienen su contracara en la autopreservación de *Tecuiztécatl* y la huida de *Xolotl*.

Si especulamos sobre un posible recorrido de la mirada del observador por la acuarela: *Nanahuatzin* sentado en el fuego ocupa el centro de la composición, la fuerza visual de la flecha de mayor tamaño que sale de él, señala una posible dirección de lectura de la imagen: desde el centro (fogón) hacia la parte superior (sol). El color unifica dicha secuencia a través de naranjas, rojos y amarillos que comienzan en el fuego y terminan en el sol. Según estos indicadores visuales que orientan un movimiento de la mirada desde el fogón hacia el sol, nos parece que la lectura de la acuarela restituiría el carácter sucesivo de la escena central: el observador no vería las tres situaciones en simultáneo, sino en el orden en que ocurren en el relato mítico, restituyendo su carácter narrativo. El segundo movimiento de la vista trazaría la vertical

5 Vale recordar que la yuxtaposición temporal es característica del pensamiento mítico (Eliade, 2001; León Portilla, 2006).

6 *Xolotl*, dios del ocaso, participa de la ceremonia de creación de *Nabui olin*. Luego de los sacrificios el sol y la luna permanecían quietos, dioses que observaban el sacrificio se arrojaron al fuego para darles fuerzas necesarias para moverse, pero *Xolotl* intentó huir varias veces para salvar su vida hasta que, convertido en un ajolote o *axolotl* (anfibio endémico del valle de México) fue detenido y asesinado.

inversa, descendiendo por la derecha desde el astro al personaje de rodillas⁷. Supongamos que éste es *Tecuciztécatl*, quien se convertirá en la luna, entre ambos y el ave existe una unidad de color a través del lila, que traza un triángulo en cuyos vértices se ubican las tres figuras. Ello completaría el movimiento de la mirada, que ascendió desde *Nanahuatzin* al sol, descendió desde allí a *Tecuciztécatl*, trazando ahora una diagonal ascendente desde él hacia la luna en la que se transformará (en el medio de la diagonal -y centro visual de la acuarela-, se encuentra el rostro de *Nanahuatzin*, cuya nariz es del mismo color lila que las tres figuras que conforman el triángulo). Como en la escena central, en el sector del personaje de rodillas se repetiría la operación de trasladar a la simultaneidad del plano momentos sucesivos en el tiempo que serán *leídos* en orden secuencial: abajo a la derecha, el dios aún no se arrojó a la hoguera, arriba a la izquierda la luna ya se encuentra en el cielo.

Este recorrido de lectura imaginario a través de posibles movimientos de la vista (hacia arriba cuando el sol asciende, hacia abajo cuando desciende y de nuevo arriba al subir la luna) puede sugerir que en *Nana-Watzin* el nacimiento del sol de movimiento (y con él de la nueva era humana) resulta tensado entre elevación y declive, cielo e inframundo, inicio y fin. La forma sensible producida por Xul se afina en la simultaneidad por su presencia formal, pero promovería en sus efectos de lectura un movimiento en *zigzag* de ascenso y descenso que restituye la secuencialidad temporal de la narración. Quizá *Nana Watzin* manifiesta una manera de trasladar al espacio visual cierto ritualismo del narrar, que supone una recreación del tiempo sagrado y la dispersión temporal en la simultaneidad de la imagen. Para profundizar esta perspectiva nos parece necesario interrogar montajes de imagen y pa-

7 El recorrido de observación hacia la parte inferior sigue la banda amarronada, pasando también por el ave y las palabras superpuestas y juxtapuestas a ella (como *xolotl* y *á xolotl can*) que remiten al descenso del sol. Sólo en esta sección de la acuarela la escritura sigue una ordenación espacial descendente, indicando a la mirada dicho trayecto: *á xolotl can* se lee de manera vertical de arriba hacia abajo, única escritura de esa forma. Asimismo, *ora i ado-rada-se* también se lee bajando la vista por el contorno del personaje de rodillas.

labra (los dominios que se despliegan en torno a cada una), recalando en concepciones místicas de Xul y en su proyección utópica latinoamericana, como emergente de su participación en el campo cultural de los años '20.

Signos visuales y verbales hacia efectos narrativos

La percepción de la imagen, señala Barthes, siempre supone una categorización inmediata verbalizada, su contenido no puede describirse fuera de la lengua, es decir, no puede suponerse una descripción literal que no esté atravesada por un segundo mensaje lingüístico, con los modos particulares en que cada lengua connota lo real. Por tanto, las connotaciones de la imagen tienden a coincidir con los planos de la connotación lingüística. “No solamente se percibe, se recibe, sino que se *lee*” (Barthes, 1986: 15), afirma, a partir de un reservorio de signos que conducen a un código y obligan a un desciframiento. En *Nana Watzin*, dos estructuras diferentes, lingüística y visual, soportan de modo concurrente la carga informativa y simbólica, es decir, en este caso, de modo explícito, imagen y palabra carecen de autonomía estructural y requieren una de la otra para completarse. Aunque el conjunto informativo se funde sobre el sistema visual, de mayor peso, el verbal amplifica la imagen al punto que la connotación parece su resonancia, dándose un proceso de naturalización de un imaginario cultural gracias a que la palabra facilita y orienta el acceso a la imagen⁸. Lo mismo ocurre a la inversa, el texto verbal aislado no resulta suficiente para desencadenar en el lector “actos de representación” (Iser, 1987:66) mediante los cuales se haga presente el sentido.

En el tratamiento de signos visuales y verbales en *Nana Watzin* se observan procedimientos compositivos comunes que identificamos como: simplificación, yuxtaposición, aglutinación y superposición.

8 Véanse los conocidos análisis de Barthes respecto de la fotografía publicitaria (1986). Pese a las distancias entre ésta y la acuarela, en ambos casos se trata de textos compuestos por estructuras lingüística y visual correlacionadas.

Una breve presentación de cada uno permite detectar y poner en relación operaciones de montaje subyacentes. La simplificación puede entenderse como una “desviación”⁹ respecto de códigos de representación y comunicación establecidos, en beneficio de tornarlos más simples y accesibles. Como tal, es un procedimiento de selección dentro de un repertorio de códigos culturales, tendiente a facilitar “actos de comprensión” (Iser)¹⁰. Por ejemplo y en relación con los signos lingüísticos de *Nana Watzjin*, se manifiesta mediante el sometimiento de la lengua escrita al habla: al pronunciar la expresión “se exalta” suele omitirse una *e* por engarce fonético y acumulativo; en consecuencia, en la acuarela se lee la contracción S’EXALTA tal como suele pronunciarse y se escucha, de ahí el apóstrofo que reemplaza una letra y el espacio faltante entre las palabras¹¹. Con similar criterio, la escritura del nombre *Nanabuatzin* no responde al original en *nahuatl*, sino al sonido más familiar del morfema wa: NANA-WATZIN; del mismo modo se utiliza *i* en lugar de *y*, eliminando variaciones visuales no perceptibles en la pronunciación. El procedimiento de simplificación manifiesta una concepción lingüística (y social) de Xul, según la cual el lenguaje es un repositorio de palabras y reglas que pueden ser usadas, intercambiadas o modificadas según necesidades específicas, de modo que se poten-

9 Resulta operativo considerar la “desviación” en términos de Iser, en relación con las “normas de expectativas del lector” (148), más que como rebeldía ante la normatividad lingüística.

10 En *Nana Watzjin* se observa con relativa facilidad en el dibujo, que sólo presenta elementos constitutivos de las formas, sin sus detalles (alas sin plumas, leños sin corteza, etc.) ni acabados que oculten las figuras geométricas simples que las componen. Lo mismo se aprecia respecto del color, empleado en su mayoría de forma plana (sin pasajes), en una gama reducida y sin emulaciones de volúmenes, texturas o claroscuros correspondientes a objetos externos.

11 Este uso de los apóstrofes es característico del inglés, idioma sobre el que Xul afirmó que si no fuera por su fonética y ortografía “caprichosas” podría ser vehículo de comunicación mundial “por lo simple de su gramática” (“Conferencia pronunciada en el Archivo General de la Nación en 1962”, Solar, 2006: 199).

cie tanto la lengua como el sujeto que la utiliza, es decir, el uso¹². La convicción de que todo sistema o estructura puede modificarse, especialmente, en beneficio de volverlo más simple y útil, motiva proyectos estéticos diversos de Xul, como la modificación del teclado de piano o el programa de mejoras para el español que presenta en el Archivo General de la Nación en 1962.

Otro procedimiento destacado es la yuxtaposición, observable en el tratamiento de las imágenes y su relación con las palabras. En términos plásticos, la yuxtaposición supone la máxima tensión de proximidad entre elementos, orientando la percepción hacia su unión en una nueva imagen o estímulo visual¹³. En *Nana Watzin*, la ubicación lado a lado de signos visuales y verbales orienta hacia un efecto de puesta en relación, propiciando la formación de nuevas unidades de sentido, no adjudicables a imagen o palabra por separado, sino a su conexión. Una modalidad de la yuxtaposición aquí es la ubicación lado a lado de signo visual y verbal (leña mostrada junto a leña escrita, sol mostrado y sol escrito), proximidad que propicia una relación solidaria entre ambas y un desplazamiento de significados de la palabra a la imagen que la acompaña. También es el caso de la inscripción ORA Y ADO-RADA-SE junto al personaje de rodillas: así, el texto verbal actúa como guía de interpretación del visual, facilitando que se asocie la posición corporal con la acción de rezar. Los ejemplos descritos se corresponderían con lo que Barthes denomina función de “anclaje” del mensaje lingüístico, en tanto actúa como ancla que controla la polisemia de la imagen¹⁴.

12 Puede apreciarse cierta sintonía entre las concepciones de Xul y las del joven Borges, quien en su ensayo “El idioma infinito” se propone “despertarle a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas si está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo.” Sobre el final del texto, Borges, afirma: “estos apuntes se los dedico al gran Xul-Solar, ya que en la ideación de ellos no está libre de culpa” (2012: T.2, 40).

13 Ejemplos clásicos de este procedimiento son los retratos de Arcimboldo (estudiados por Barthes, 1986), en los que los rostros surgen como efecto de la yuxtaposición de unidades significativas como frutas o plantas.

14 Sobre la relación entre signos lingüísticos y visuales, véase Barthes. “La retórica de

La yuxtaposición se complementa con otros dos procedimientos: la aglutinación y la superposición. Nos parece que promueven efectos equivalentes: la configuración de núcleos significantes a través del desplazamiento de significados y sentidos posibles entre signos verbales y pictóricos. Si bien la unión de dos o más palabras para formar una nueva (aglutinación), observable en la inscripción ALAMAMATERRA, no cobra fuerte presencia en *Nana Watzin*, es dominante en la morfología del *neocriollo* (con palabras como “macrocorazón” o “péjoides”). La superposición consiste en ubicar un objeto encima de otro y en este caso se observa por transparencias de color y continuidad de la línea de dibujo en elementos que se encuentran en planos solapados¹⁵. Este procedimiento ofrece un ejemplo de la función de “relevo” del signo lingüístico respecto del visual, marcada por la transferencia a la imagen de referencialidades y sentidos que difícilmente podrían producirse: la frase ALTAR A LA MAMATERRA TLAZOLTEOTL superpuesta a un rectángulo negro e inclinado le confiere propiedades semánticas de un altar. Es, quizás, una asociación difícil de realizar en la percepción, si no se contara con la mediación del texto verbal.

Un ejemplo nodal hacia pretendidos efectos interpretativos de la acuarela se observa en la yuxtaposición de cada uno de los leños (mostrados y escritos) y la inscripción PASIÓN. En nuestros códigos culturales la palabra *pasión* puede evocar, por ejemplo, fuego, fogosidad, ardor... por lo que resulta una relación congruente con los leños y el fogón. También puede sugerir sexualidad, sensualidad, deseo, de modo que junto a esta palabra, los leños de madera se cargan de otros posibles sentidos, pudiendo evocar el miembro viril, el falo, aun la erección. Ello transfiere, entonces, connotaciones fálicas a las llamas, flechas ascendentes y de tonos rojizos y cálidos, tendientes a vincular con la

la imagen” (1986) y Joly, “imagen y significación” (2012).

15 Por ejemplo el humo, la luna y la columna marrón izquierda se superponen entre sí, volviendo confusa la identificación de qué se encuentra atrás y qué adelante. Lo mismo ocurre respecto de las llamas y el personaje central o los leños, el altar y el caldero, entre otros.

sangre. Sumado a las asociaciones culturales, por definición la palabra *pasión* es el acto de padecer, lo contrario a la acción, es decir, un estado pasivo del sujeto. En el horizonte cristiano, los tormentos de Jesús son conocidos, precisamente, como la Pasión de Cristo. Ello introduciría otro diálogo semántico entre la palabra y las imágenes, que pondera el sacrificio de la divinidad (el hijo de Dios o *Nanahuatzin*, personaje sentado dentro del fuego), así como su entrega y sufrimiento pasivo (en la cruz o en la hoguera sacrificial, analogizados por la interpretación derivada).

Para que la referencialidad de las palabras insufla las imágenes y viceversa, la proximidad y solapamiento entre ambas implica, además, propiedades visuales equivalentes¹⁶. Pensamos que los procedimientos descriptos brevemente establecen un diálogo entre imágenes y palabras mediante el cual posibles significados depositados en la conciencia colectiva, circulan y se transfieren de unas a otras. Como afirma Barthes, cuanto más proximidad hay entre signos lingüísticos y visuales, menos parecen connotarse (1986). Por este tipo de montaje y por la cercanía, el texto visual orienta la materialización en los actos de recepción de efectos narrativos y simbólicos: la yuxtaposición y superposición de signos visuales y verbales permiten inferir, por ejemplo, que el fuego es alimentado por la pasión y el deseo, que el personaje central (*Nanahuatzin*) se entrega al fuego y se exalta o que las llamas sagradas se yerguen hacia el sol, entre otros. Del mismo modo se entiende que el personaje de rodillas no se exalta ni asciende, sino que ora y adora.

Éxtasis y operaciones de montaje

Los modos de imbricar palabra e imagen en *Nana Watzin* orientarían a una estrategia subyacente, el *montaje* (inherente al lenguaje audiovisual),

16 Por ejemplo *s'exalta* sigue la diagonal que traza el tocado y pasión aparece repetida en direcciones diversas, según la orientación de los leños. Asimismo, *sacra flama pal sol* acompaña la curvatura del círculo solar, mientras que *ora i ado-rada-se* se fragmenta en líneas descendentes en contigüidad con la forma del personaje y sus accesorios.

un tipo de unión entre estímulos visuales que no tiende a la fusión, sino a la multiplicación. Es decir, una unión entre elementos diversos cuyo enfrentamiento genera nuevos sentidos, ausentes en cada fragmento por separado (Didí-Huberman, 2014). Como se sabe, el *montaje* pone de manifiesto el conflicto que emerge de la confrontación entre elementos diversos u opuestos que se interpenetran sin perder su independencia. Tomado del ámbito cinematográfico remite, de modo ineludible, a Sergei Eisenstein. Afincado en el materialismo dialéctico, el cineasta propone el montaje como una idea que nace del conflicto entre fragmentos independientes: una imagen abstracta que emerge de imágenes concretas. Didí-Huberman afirma que se trata de una *dialéctica heterodoxa* en tanto los contrarios no sintetizan contenidos de significación, sino que en su conflictiva coexistencia exhiben una potencia que desborda los límites de la representación, haciéndola salir fuera de sí. Nos parece que el montaje opera en todos los niveles de organización de *Nana Watzin*. Como se dijo, los modos como se traman imágenes y palabras promueven la persistencia de los dos lenguajes y la emergencia de imágenes mentales, ausentes en la forma sensible, resultantes de la unión conflictiva de estímulos visuales y verbales. Ello complejiza posibles efectos de lectura, al dirigir alternadamente la mirada y la interpretación hacia signos visuales y pictóricos que actúan como fragmentos de significados generales emergentes de su puesta en relación.

Las maneras como se entran en *Nana Watzin* palabra/imagen, figuración/abstracción, visualidad/oralidad, español/portugués podrían organizarse en función de los principios del montaje analizados por Didí-Huberman, en tanto privilegian el corte que separa antes que el pegado que reúne, y proyectan en la espacialidad el conflicto entre fragmentos diversos o abiertamente inconmensurables. Sería una proyección que “pone en *ritmo* más que en *síntesis*” (31) y desborda los sentidos independientes de la representación para promover la emergencia de imágenes nuevas, nacidas del conflicto. Desde esta perspectiva, la propia materialidad de *Nana Watzin* se afina en el *montaje*, ya que de todas las técnicas pictóricas, la acuarela es la única en la que dibujo

y pintura se interpenetran y disputan protagonismo en la composición de la imagen. Esto se debe a que el color es aplicado en capas delgadas semi-transparentes, por lo que no adquiere el espesor suficiente para ocultar las líneas de contorno del lápiz (ni siquiera las desestimadas por el artista, pues el surco de una línea borrada queda marcada en el papel). Por tanto, la configuración visual de imágenes pintadas en acuarela se produce por una competencia entre superficies de color (pintura) y formas delimitadas de un fondo (líneas). En *Nana Watzjin* se observan dos tipos de líneas de contorno rivalizando con el color: unas dibujadas por arriba de la pintura, es decir luego de la aplicación del color (por ejemplo, la superposición de llamas-flechas, las figuras antropomorfas, la luna, los árboles) y los trazos iniciales de dibujo que una materia pictórica más densa hubiera ocultado bajo la pincelada (véase los bordes del sol o del humo), pero que la acuarela, por su alto porcentaje de agua, no puede disimular¹⁷.

En este sentido, cuando por ejemplo Walter Benjamin reflexiona sobre qué determina una composición visual, si la línea o la pintura, debe aclarar que la acuarela es el único caso en que ambas se reúnen y son visibles en simultáneo. Benjamin concluye que un cuadro no se constituye sobre el dibujo sino sobre la pintura en la medida en que ésta remite “*a algo que no es sí misma*” (2015: 141): la palabra. Afirma que el lenguaje verbal es invisible en el medio pictórico hasta que se revela nombrándolo¹⁸. La notoria visibilidad de las líneas de contorno en *Nana Watzjin* entorpece la relación descrita por Benjamin entre

17 En el marco de las vanguardias históricas la visibilidad de líneas de contorno en imágenes figurativas suele involucrar un distanciamiento de códigos de producción visual propios del realismo, pues quiebra la ilusión óptica y actúa como un señalamiento de que se trata de un dibujo, por tanto de una creación no una reproducción de la realidad. Entre los pintores que la crítica identifica como influencias de Xul (véase Gradowski, 1994; López Anaya 2002) puede verse con claridad en Paul Klee y el Expresionismo. A su vez en el medio nacional en los años '20 lo utilizan, por ejemplo, Ramón Gómez Cornet, Norah Borges, Horacio Butler, Alfredo Gramajo Gutiérrez.

18 Se han señalado reflexiones de Barthes sobre las mediaciones del lenguaje verbal en la constitución de la pintura. Véase “¿Es un lenguaje la pintura?” (1986).

pintura (como visualidad) y sistema lingüístico (como medio de los significados a los que reenviaría), *montando* un tercer campo que se interpone entre ambas: el dibujo. A ello se suma una cuarta intermediación constituida por la palabra, en este caso como visualidad (la *imagen/palabra*) dentro de la cual se *montan* fragmentos independientes pero relacionados, de portugués, español y *nahuatl* (en nombres propios). A su vez, en el dibujo se *montan* figuración y abstracción, geometría pura y representación¹⁹. Pensamos que para esta intrincada lista de operaciones de montaje, que se descubren como veladuras en *Nana Watzin*, valen las palabras de Didi-Huberman sobre la *dialéctica heterodoxa* del montaje en Eisenstein: “la imagen estalla para formarse, *se forma para salir de sí*, extasiarse y extasiarnos al mismo tiempo” (31).

Si se asume con Didi-Huberman que el montaje persigue la salida de la unidad hacia lo múltiple y que por ello constituye una dialéctica heterodoxa del *éxtasis*, sería posible atender a una conexión entre dos dominios centrales en la vida de Xul: la producción plástica y la práctica mística, puesto que ambos tenderían al *éxtasis* en el sentido que le diera Plotino, esto es, *salir fuera de sí*. Vale señalar en beneficio de esta conexión que en 1924, luego de su experiencia iniciática con Aleister Crowley, Solar alcanza comprensión y dominio del método para *visionar*²⁰, que practicará a lo largo de su vida (Cfr. Nelson). A pedido de

19 Nótese como ejemplo el signo visual ave compuesto por figuras geométricas cuya yuxtaposición (procedimiento destacado en la producción de Xul) produce como efecto la imagen de un pájaro. No obstante, si las formas no estuvieran yuxtapuestas, sino dispersas en el espacio no se vería un pico, un ojo, dos alas, etc., sino unidades no figurativas (una línea, un círculo, dos rectángulos). Desde lo expuesto diríamos que la referencialidad del signo visual surge sobre una base de figuras geométricas no representativas. De este modo, Xul articula dos tendencias de la pintura convencionalmente divergentes: figuración y abstracción. Su unión en un mismo espacio pictórico se produce como operación de montaje, en tanto supone que el receptor las vea y reconozca por separado (vemos tanto rombos, triángulos o rectángulos como árboles, llamas o altar) y que en simultáneo las articule en nuevas unidades: un templo en un bosque o selva, una hoguera ceremonial, etc.

20 El acercamiento de Xul al misticismo comienza en sus años en Europa, mediante lecturas de Elena Blavatski y Rudolf Steiner, a cuyas conferencias asiste en 1923,

su maestro registra por escrito el proceso de aprendizaje, destacándose sus propósitos:

To rewrite the Yi King describing each hexagram by means of pure vision. To make 64 *symbolic drawings of short prose or poetical descriptions* but with the most careful attention to a *uniform method of presentation* (16/05/24, en: Nelson, 22. Destacado nuestro)²¹.

Dibujos simbólicos como prosa, descripción como poesía, *los lenguajes* como un único gran lenguaje, la imagen y la palabra imbricadas en un método uniforme. La cita permite vincular montajes de lenguajes artísticos observados en *Nana Watzin*, atravesados por una concepción mística respecto de correspondencias universales entre todo y todos, en cuyo marco la *salida de sí* de la imagen podría funcionar como metáfora del *éxtasis*. De esta manera, la convicción de una analogía universal, descifrable en el arte y en la práctica visionaria, resultaría más que un dato biográfico de Xul porque signaría sus modos de producción, que particularizamos en las operaciones de montaje: éstas suponen disipamiento de límites entre ámbitos y lenguajes artísticos y su reemplazo por correspondencias simbólicas que contienen la poesía, el lenguaje musical, oral, escrito y pictórico, así como por analogías entre lo artístico y lo no artístico.

en Stuttgart. Unos meses después se instruye en la práctica visionaria con Aleister Crowley y desde 1929 él mismo es instructor de la rosacruzana Logia Kepler. Las “visiones” de Xul forman parte de una práctica de meditación orientada por hexagramas del I Ching, tendiente a propiciar el ascenso espiritual hacia un plano divino donde es posible alcanzar revelaciones extáticas. Desde 1924 hasta su muerte, Xul registra sus visiones por escrito, en su gran mayoría en *neocriollo* y mediante imágenes.

21 “Para reescribir el Yi King describiendo cada hexagrama por medio de la visión pura. Para hacer 64 *dibujos simbólicos de prosa breve o descripciones poéticas* pero con la más cuidadosa atención a un *método uniforme de presentación*” (Traducción y destacados nuestros):

“Pettoruti” o la visualidad de la escritura

El análisis de “Pettoruti”²², texto de Xul sobre su colega y amigo, escrito en 1923, ofrece elementos para interpretar en densidad la concepción que indicamos, visible en desplazamientos y equivalencias entre lenguajes, hacia un enriquecimiento de nuestra lectura de la acuarela. El texto escrito bascula sobre dos ejes interdependientes: una valorización de Pettoruti y la necesidad de un arte nuevo americano. Ambos se anuncian desde el primer párrafo: “Digamos del pintor argentino PETTORUTI, uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro. ¡Y también algo pro arte en nuestra América!” (98). En dicho marco, las referencias a cuadros del platense se traman en intertextualidades con artistas e intelectuales de la región. En el segundo párrafo resuenan la metáfora antropofágica de Oswald de Andrade (“asimilemos sí, lo digerible”, 99), la transformación de las razas de Vasconcelos (“tampoco somos más de sola raza roja”, “misión de raza que se alza”, 99), así como el tipo de unidad idiomática con España que plantea Henríquez Ureña (“las cadenas invisibles (las más fuertes son) que en tantos campos nos tienen aún como COLONIA, a la gran AMÉRICA IBÉRICA con 90 millones de habitantes”, 99).

Aún antes de leer el texto, desde una *mirada* general se percibe una ponderación de la visualidad de la escritura, tal como se describió en *Nana Watçin*. Por ejemplo: “se amontonan cubos-cilindros planos, resulta = un retrato muy hondo – R e v e l a c i ó n -” (101). Es decir, se produce una articulación entre escritura y visualidad que rompe la ortopedia de la gramática y la puntuación mediante guiones para destacar palabras en el espacio (más que para generar pausas sintácticas), subrayados, mayúsculas, puntos suspensivos antes de las sangrías, espaciados entre caracteres e interlineados distintos entre párrafos irregulares. La organización general del texto, en cierta forma

22 “Pettoruti” (1923-24). Si bien es un texto inédito en vida de Xul, es una versión previa del artículo sobre Pettoruti que publica en *Martín Fierro* en 1924 con algunas diferencias. Todas las referencias corresponden a Xul Solar, 2006.

recuerda la de *Nana Watzín*, pues los temas centrales parecen emerger de entornos sobrecargados y no jerarquizados, donde los elementos seuxtaponen sin un arreglo evidente en la primera lectura. Esta modalidad constructiva desautomatizaría la recepción, generando efectos de atracción y retracción del lector equivalentes a los que la acuarela propicia:

Como la poesía, como la música, la pintura es lenguaje que hay que aprender para bien comprenderlo, no en escuelas o libros, sino en nosotros mismos, sea creando, sea reviviendo es -recreación- belleza. Las varias artes son lenguajes corrientes y siempre simultáneos en mundo superior.

Lo pintoresco aquí pierde importancia. El artista se traduce en elementos plásticos, paralelos en el espacio y en las formas, que en tiempo reviste su alma, sintiendo.

Como música escrita, las relaciones entre masas, líneas, representan al tiempo.

Algunos diagramas é isocurvas son puras melodías, como un bello dibujo es polifónico.

Un creador saca, elige de su ilimitada riqueza interior nuevos objetos, concretos o abstractos, y luego los coloca en la realidad formándolos, -nombrándolos- para identificarlos, según su propias analogías con lo ya clasificado.

... Como los chinos al hacerles prole la nombran con lo más cercano en cada caso... (103).

Los párrafos citados muestran un modo *zigzagueante* de discurrir entre temas, que parece fugar y volver a anclar, una y otra vez, a medida que se avanza en la lectura²³. Dicho movimiento de la escritura se puede observar en desplazamientos temáticos: del aprendizaje que inicia en el exterior del artista al que inicia en su interior, de la relación entre las ar-

²³ Eisenstein toma precisamente la imagen del *zigzag* para expresar la proyección en la espacialidad de la imagen *montada* que nace de entrar en conflicto con otras (Didí-Huberman, 2014).

tes a su indiferenciación en el plano espiritual, de la expresión espacial a la temporal, de la creación de algo nuevo a su analogía con lo existente. De este modo, cada idea es seguida por su negación, y en lugar de avanzar un paso más hacia la síntesis de ambas, cada nuevo párrafo introduce otra idea, produciendo una fuga respecto de los anteriores. Como anclajes y hacia la cohesión y coherencia del todo, permanecen referencias a la música y al sonido (fugas, tiempo, melodía, polifonía), que se corresponden con la base rítmica de una escritura *zigzagueante*. Los principios de una *dialéctica heterodoxa* del montaje identificados en Nana Watzin operan también en la organización de “Pettoruti”, con una tendencia a la multiplicidad que “pone en ritmo más que en síntesis” (Didí-Huberman, 2006: 31).

El uso reiterado del nexo comparativo “como” (*como* en fugas, *como* música escrita, *como* la poesía, *como* un bello dibujo, etc.) refuerza la posible existencia de unidades equivalentes con propiedades comunes y transitivas de un lenguaje a otro. A su vez, parece indicar un carácter intrasferible del conocimiento, sólo transmisible mediante ejemplos, equivalencias, símbolos, metáforas. La transitividad y la equivalencia que Xul subraya desde lenguajes diversos, manifiestan una concepción abarcadora del vínculo entre espiritualidad y naturaleza. Un pasaje del texto dice: “el arabesco, es decir la melodía, el discurso del alma, pugnaba por libertad, saltaba a menudo del natural a lo metafísico, se libraba a menudo de esta jaula realidad, a retozar por otro mundo, como en fugas la música se explaya” (100). La práctica artística aparece como vehículo de captación de las correspondencias que unen mundo espiritual y material, lo uno y lo múltiple. En la cita precedente se repite, además, el encadenamiento de oposiciones en *zigzag* (de lo natural a lo metafísico, de la jaula realidad a otro mundo) que, como ya vimos, no deriva en síntesis, sino en apertura, nuevamente expresada en términos musicales a través de la referencia a la fuga que cierra la frase.

Vale anotar brevemente que la naturaleza intrasferible de la experiencia, los pasajes del mundo material al espiritual y la existencia de correspondencias y analogías universales remiten a una concepción anterior a la científica moderna, en la que el problema del conocimiento

no es el de la relación entre un sujeto y un objeto, sino entre lo uno y lo múltiple, es decir entre el saber divino, único e inteligible y las singularidades humanas, sensibles (Agamben, 2007). La actualización de dicha concepción en el siglo XIX y comienzos del XX se produce de la mano del misticismo (al cual Xul adhiere) cuyo carácter específico es la conjunción de saber humano y divino. En el terreno del arte, a su vez, es infundido por el Simbolismo (recordemos que el símbolo es un medio de comunicación con el misterio de las cosas) y por el Expresionismo alemán (que concibe el arte como medio hacia la espiritualidad). De modo que la vertiente religiosa-esotérica engarza, en la producción de Xul, con otras provenientes de la poesía y de una zona espiritualista de la pintura vanguardista europea. De dicha conjunción, el artista y el visionario resultan uno mismo, pues ambos buscarían la realidad secreta de las cosas “entre bosques de símbolos” (Baudelaire), siendo mediadores entre lo uno y lo múltiple²⁴.

La articulación de lenguajes artísticos observada en *Nana Watzin*, puede entenderse como expresión de una concepción espiritual, dada por el sentido de decisiones estéticas. En varios pasajes de “Pettoruti” (uno de ellos ya citado), así como en otros textos de Xul sobre su

24 Diversos componentes de *Nana Watzin* sugieren ascensión espiritual (necesaria para una revelación de lo divino). Si observamos detenidamente la acuarela se ve un ritmo de composición ascendente: tanto las bandas marrones del fondo, como las escenas figurativas del frente se estructuran sobre líneas verticales. Las referencias al cielo y la tierra -ya descritas- indican el ascenso desde el plano terrenal al celeste. Las flechas que salen del fuego proyectadas hacia el sol refuerzan dicha imagen, así como la dirección del rostro de la figura central, los apoyos inestables que dan sensación de suspensión en el aire y la asociación del personaje de rodillas con el pájaro que se encuentra sobre él, unidos por el color y por una misma banca ocre. Las palabras por su parte remiten a distintos tipos de ascenso: altar, ora y adora suponen comunicación con lo divino; germina, crecimiento desde la tierra en forma vertical; fuego santo, sacra flama, leña, pasión evocan lo sagrado e indican el fuego que sube en forma de humo, y Nana Watzin y Xolotl son dioses mesoamericanos involucrados en la ceremonia del fuego nuevo mediante la cual se elevarían a los cielos para dar nacimiento al sol y la luna. El halo que rodea las figuras y las posiciones que recuerdan rezo, penitencia e incluso entrega a la divinidad acaban por configurar una atmósfera sagrada de ascenso -a la vez vuelo- espiritual.

amigo, se repite una interconexión entre necesidad musical, plástica y poética, como determinantes del proceso artístico y en diálogo con la búsqueda de correspondencias universales:

La necesidad musical le pedía libre juego en movimientos y masas, regir según su rítmico despotismo. La necesidad plástica lo llevaba a un mayor resultado de los volúmenes y de los valores, a una violentación del color; a un equilibrio arquitectónico tan cerrado como no se encuentra nunca en la natura confusa por tan rica, toda una, mas ilimitada. La necesidad poética basaba el cuadro entero en el sujeto, que dicta y justifica todos los elementos y medios a emplear (100).

Asimismo, la idea de ciertas necesidades que compelen al artista a producir tiene fuerte presencia en *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky, cuyos cuadros y escritos deslumbran a Xul al llegar a Europa. Para el artista ruso, el arte facilita una liberación del sujeto de las ataduras de la materialidad, en tanto es exteriorización de su pura necesidad interior. La cual nacería de tres causas místicas: la expresión de lo que es particular del artista, de lo que es inherente a su época y de lo que es propio del arte en general, es decir, “lo pura y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas” (1992, 72).

En “Pettoruti” la *necesidad* interior del artista es tensionada por tres *necesidades* de naturaleza diversa (musical, plástica y poética). De acuerdo con el fragmento citado, cada una de ellas a su vez envía a ámbitos externos a los que pertenecerían en primera instancia: la música lo hace al espacio visual, pues el ritmo rige las masas que organizan la composición pictórica. Las motivaciones plásticas conducen tanto a búsquedas intrínsecas (volumen, valor, color), como a la arquitectura, y más aún hacia fuera de los lenguajes artísticos, a la ordenación de la naturaleza diversa. Por tanto, la imagen visual se correspondería con el *éxtasis* del misticismo, ya que opera en la identificación de la realidad única, oculta en la multiplicidad de formas sensibles. La necesidad poética envía de la palabra sujeto a un todo abarcador. Música, plástica poesía: ritmo, naturaleza, sujeto; la concepción del proceso artístico-creativo mani-

festado en la interconexión de las tres *necesidades* se organiza en este fragmento -otra vez- sobre la figura del *zigzag*. Pues no hay separación, especialización o jerarquía que facilite la imposición de un ámbito sobre otro, al contrario, prevalece la circulación. Se lee el conflicto, como se ve en *Nana Watin*.

El componente que parece ocupar una posición jerárquica superior al resto es *sujeto* (única palabra subrayada en el párrafo), quien “dicta y justifica todos los elementos y medios a emplear”. Sujeto que tampoco se resolvería en una unidad sintética, pues a la vez es poeta, plástico, músico y visionario. En este sentido, recuerda la concepción que se configura en *Las flores del mal* de Baudelaire: poeta y demiurgo. El que sólo con la muerte (el último viaje) puede alcanzar el límite externo de lo inexperimentable y sobrepasar las barreras entre lo humano y lo divino, entre el eco confuso y disperso y la unidad donde todo se corresponde²⁵. De modo puntual, en el fragmento citado resuenan palabras de *Correspondencias*: la asociación natura y confusa, la referencia arquitectónica, la “tenebrosa y profunda unidad” (cerrada en Xul), las “cosas infinitas” (ilimitadas) y los ecos de allí donde “los perfumes, los colores y los sonidos se responden”. La concepción de un sustrato común donde, en palabras de Solar, “las varias artes son lenguajes corrientes y siempre simultáneos” (103) es fundamento primordial de la tendencia a la interacción artística. Ello se condice con el interés de Xul (y de Baudelaire) por Richard Wagner, para quien el artista responsable del arte del futuro, que reunirá las artes disgregadas, es el poeta, entendido como combinación de todos los artistas²⁶.

25 En entradas del diario privado de Xul se observa una visión de la muerte como viaje y como inicio. En 1911, escribe: “en luz deslumbrante, en colores nunca vistos, en acordes de *éxtasis* y de infierno, timbres inauditos, en belleza nueva y mía, en mis innumerables hijos, he de olvidar todo lo ñoño que me ahoga. Sí, mis penas deletéreas son de parto, estoy preñado de un inmenso y nuevo mundo” (en Cristiá, 31). En la misma página cita en idioma original versos de *El viaje*, poema de cierre de *Las flores del mal* de Baudelaire: “una mañana partimos, el cerebro ardiente, el corazón henchido de rencor y de deseos amargos” (en Cristiá, 32).

26 La concepción wagneriana de una utopía estética complementaria de la utopía social

Cintia Cristiá, en su estudio sobre la articulación de la música en la producción de Xul, señala que el ritmo es el primer y más importante parámetro musical visible en sus acuarelas y que entre 1912 y 1925 éstas son representaciones visuales del ritmo. Afirma que la música para Xul es medio de trascendencia que moviliza sus visiones y fuente de inspiración para la creación artística. Como señalamos, “Pettoruti” se organiza desde un ritmo *zigzagante* y *Nana Watzin* alcanza la atmósfera de ascensión espiritual mediante un ritmo visual de ascensos y descensos que estructura la composición e introduce la temporalidad narrativa en la simultaneidad de la imagen²⁷. La referencia a Kandinsky nuevamente resulta enriquecedora, no sólo porque sus escritos también abordan la visualidad desde la música, sino porque ofrece fundamentos espirituales y estéticos para dicha articulación. Como indicamos, considera que el artista exterioriza una necesidad interior, a través de los medios que su lenguaje específico le permite. Para ello, cuenta con el ejemplo de la música, “la más inmaterial de las artes” (50), ya que se ha emancipado de la representación de la naturaleza exterior y puede ofrecer elementos para crear una vida propia.

de confraternización humana tiene fuerte presencia teórica y operativa en la producción de Xul. Aunque Solar se distancia de la propuesta de Wagner, porque en su caso la asociación de las artes no tiende al drama musical sino a la composición plástica, sí, sostiene una idea nodal: el ritmo como base de la creación artística. Si bien Solar no teoriza de modo específico sobre ello, las reflexiones generales y los procedimientos de sus textos diluyen dicha división y posicionan la música y en particular “su rítmico despotismo” (100) como base de la creación artística.

27 “Pettoruti” también deja ver la centralidad de la música para Solar a través de las descripciones de cuadros del platense donde destacan imágenes auditivas que otorgan propiedades sonoras a la visualidad: “el arabesco, es decir la melodía” (100), “harmónicas obras” (100), “como en fugas la música se exhibe” (100), “el genio está en la ley HARMONÍA, distintiva en cada caso, como la voz de cada humano” (101), “como un bello dibujo es polifónico”, entre otras. Así como el dibujo y la pintura parecieran una traducción visual de la música (el arabesco equivale a la melodía, las masas y líneas al ritmo, etc.), esta adquiere dimensiones espaciales (por ejemplo, se exhibe).

Experimentación vanguardista y unidad latinoamericana

La vinculación de Xul con Kandinsky no sólo se produce por vía del espiritualismo, sino también de la experimentación estética vanguardista. En ambos artistas las dos exploraciones -espiritual y estética- se interconectan en una mediante variados vasos comunicantes. La persecución de la necesidad espiritual interior, que distancia la pintura de ambos del realismo, se condice con la crisis de la representación que moviliza las vanguardias, motiva la exploración de la imagen abstracta así como el acercamiento de la pintura a la música, en búsqueda de un lenguaje no imitativo de la naturaleza. El montaje de elementos figurativos y abstractos en *Nana Watzin*, el distanciamiento de códigos realistas de producción visual, la geometrización de las formas, el uso rítmico y expresivo del color y la incorporación de palabras la ubican fuera de los modelos tradicionales y en diálogo estético con las vanguardias europeas y latinoamericanas que le son contemporáneas. Asimismo, se aparta de las acuarelas de Xul de la década anterior, de paletas uniformes, entornos despejados y líneas oscuras, y de otras más cercanas en el tiempo, pequeñas y saturadas hasta los bordes de dibujos y palabras. Dichas transformaciones en su pintura dan cuenta de búsquedas expresivas, si bien de tipo vanguardista no regidas por el marco específico de uno u otro *ismo*.

La proyección a un futuro de unidad y realización del ser humano anhelado por la Teosofía y el espiritualismo tiene fuerte presencia en “Pettoruti”, pero en clave vanguardista y atravesado por la atmósfera intelectual y artística de los años ‘20. La concreción del porvenir deseado se configura en el texto como resultado de una combinación de ruptura, asimilación y mezcla, mediante la renovación artística y la superación de nociones inmovilizadas como superioridad europea o *patria*, entendida como sinónimo de nación. Las referencias a Pettoruti suelen ir acompañadas de las palabras futuro o porvenir y evocaciones de la identidad local: “uno de la vanguardia criolla hacia lo futuro” (98), “neocriollo, un tipo de los futuros, que ultrapasarán a Europa” (99), “mira lo porvenir, entusiasta de toda nuestra América colosal” (101),

“uno de los padres del futuro arte criollo que ahora nace” (102). Como en Kandinsky, el artista impulsa el movimiento espiritual, pero el planteo de Xul en “Pettoruti” no es abstracto, sino mediante una configuración de identidad americana -criolla o neocriolla-, una reformulación de vínculos con Europa y una valorización de lo nuevo.

El texto modula un *nosotros* y un *otro* proyectados en el tiempo, hacia un futuro idealizado donde “con el arte -su madre LA POESÍA- empezaremos a decir lo nuevo nuestro” (99). La frase precedente resume una fórmula propia del vanguardismo rioplatense, en especial martinfierrista: la poesía como puente en la búsqueda de un lenguaje que exprese lo *nuevo* y lo *nuestro*. La voluntad de promover una renovación artística que Xul manifiesta aun estando en Europa²⁸ se dinamiza con su incorporación al colectivo artístico y literario nucleado en torno a *Martín Fierro*, iniciado a pocos días de su regreso en 1924. La revista es el medio social y cultural en que (y para el que) Solar elabora las primeras formulaciones del *neocriollo*; allí también publica una versión “Pettoruti” con algunos cambios respecto del original. Vale agregar que la relación de Xul con el programa martinfierrista no es lineal (ni explicativa de sus textos), pues tanto como se corresponde con él, se distancia. En “Pettoruti” la disputa por un arte nuevo aparece vinculada con una necesidad de unidad e independencia americana²⁹. La renovación artística no parece un fin en sí mismo, sino un medio necesario para configurar una utopía de mayor envergadura: unidad latinoamericana, no político-administrativa sino identitaria y espiritual (su reflexión lingüística, cristalizada en la invención del *neocriollo*, apunta a formular un idioma garante de dicha unión). En “Pettoruti”, expresiones como exuberancia del sur, independencia americana, guerras de independencia, unión espiritual, vanguardia neocriolla conectan reno-

28 Antes de volver a Argentina Xul escribe a su padre: “Hemos visto fotos de allá, están muy *pompier*, haremos gran golpe aunque nos apaleen” Correspondencia privada. Archivo de la Fundación Pan Klub /Museo Xul Solar.

29 Patricia Artundo afirma que los textos de Xul sobre Pettoruti son la formulación discursiva de su “proyecto americanista” (en Solar, 2006: 16)

vación artística y proyección utópica, emplazando el deseo de unidad americana como perspectiva de la experimentación lingüística y estética³⁰. Si bien el *neocriollo* ubica a Xul en el seno de las preocupaciones lingüísticas del vanguardismo rioplatense pues el problema de la lengua es también una de sus preocupaciones centrales, se revela en diálogo con la reflexión americanista de intelectuales de la región, como Pedro Henríquez Ureña³¹. Por ello, más que posicionar a Xul en un movimiento dialéctico entre nacionalismo y cosmopolitismo, caracterizado como rasgo de las vanguardias latinoamericanas, sus posiciones podrían dialogar con coordenadas del latinoamericanismo³².

El estudio de *Nana Watzjin* muestra que en su modulación utópica, además de crear una nueva oralidad para la futura América, cristalizada en el *neocriollo*, proyecta una nueva visualidad que recupera (y constituye) un imaginario latinoamericano o fundamento de su utopía. Dicha visualidad asume la espacialidad del texto pictórico como totalidad donde se *montan* lenguajes y saberes diversos, en especial, escritura y pintura, pero también música, poesía, misticismo, etc. Como dijimos, las operaciones de montaje apuestan al conflicto y no a la unión re-

30 Uno de los cambios destacados entre la versión original del texto y la publicada en *Martín Fierro* es el reemplazo del final por un llamado que parece reproducir las palabras de Martí de 1890: “Porque no terminaron aún para nuestra América las guerras de Independencia. / En arte, uno de sus fuertes campeones es el pintor Emilio Pettoruti” (111)

31 Borges recuerda los encuentros entre Xul y Henríquez Ureña y frente a la “magna patria” que éste propone unida por el español, Xul imagina una “magna patria” (usa la misma expresión) unida por el *neocriollo*.

32 Una de las dimensiones utópicas de la vanguardia, especialmente en Brasil, en Argentina y en Perú reside en la posibilidad de pensar un lenguaje nuevo o en los esfuerzos por renovar los existentes. Esta voluntad está asociada con la idea de un país nuevo, por eso no extraña, como señala Schwartz, que la polémica del lenguaje se desarrolle en contextos nacionalistas (2002). En la perspectiva utópica de Xul Solar de una América unida no parece suficiente renovar los lenguajes existentes, pues responden a la vigencia de naciones. A ello corresponde la invención y difusión entre los martinfierristas del *neocriollo*.

solutiva, de modo que la superficie pictórica resultaría una metáfora del futuro que anhela para América: unión no sintética de lo diverso, donde las particularidades permanezcan (superpuestas, aglutinadas o yuxtapuestas a otras), sin anularse. Ello demanda, a su vez, la formación de espectadores capaces de desmontar los textos e interpretar el conflicto, tarea que completa el proyecto de transformación del campo artístico porteño al propiciar la integración no sólo en la producción y circulación de un arte *nuevo*, sino también de modos de *ver*.

El pasado imaginado hacia el futuro deseado

Así como la pintura, actividad principal de Xul, no puede separarse de los demás componentes de la trama de intereses y lenguajes que configura su producción (como la música o la escritura), tampoco el pensamiento mítico puede escindirse de los proyectos de renovación del campo artístico porteño y de la utopía de identidad común americana, en cuyo marco pinta *Nana Watzjin*. La recuperación y resignificación del mundo *nahuatl* forma parte de un intento de crear una tradición (Williams), deseada y necesaria para el futuro proyectado en los textos de Solar. La remisión a una tradición cultural preexistente, característica del vanguardismo rioplatense (Gelado, Sarlo y otros), se remonta en Xul al pasado precolombino de Centroamérica, de esta manera ensancha el pasado que recoge y enlaza el Río de la Plata con el resto del continente en una misma identidad (con un pasado y una memoria en común), que él mismo configura en imagen y palabra. *Nana Watzjin* recrea una creación del mundo y como tal puede funcionar como gesto fundacional de un futuro deseado. La utopía de integración americana de Solar encuentra en ella el equivalente a su mito primordial: una creación que es montaje, no es invención sino recuperación y no es síntesis sino posibilidades en potencia. En el registro escrito, Xul confiere las mismas propiedades a Pettoruti, “padre del futuro arte criollo que ahora nace” (102). La equivalencia entre el rol fundacional que adjudica al pintor platense y el que construye en *Nana Watzjin* refuerza un carácter indisoluble de su producción y los ámbitos que la atraviesan, así como

la centralidad que tiene en ella la proyección a un futuro utópico, espina dorsal de sus textos escritos y visuales de los años '20. A la luz de los planteos formulados en "Pettoruti", *Nana Watzjin* se integra en la proyección americanista desde la cual Xul interviene en el campo artístico porteño. Como tal, constituye una vuelta al pasado para avanzar hacia el futuro, operación propia del vanguardismo latinoamericano, o bien una actualización del pasado en el presente, característica del mito. Vanguardia y mito (modernidad citando a la prehistoria, dice Benjamin) tensionan la acuarela hacia ámbitos divergentes y otorgan sentido a la recuperación del pensamiento mítico mesoamericano.

Además de los relatos orales transmitidos durante la colonia y escritos en español, la creación del quinto sol y la ceremonia del fuego nuevo que se desprende de ella se encuentran en Códices *nabuas*, anteriores y posteriores a la conquista. León Portilla afirma que dichos códices son indispensables para la comprensión del mundo *nabuatl* y su pensamiento mítico (1961). Es importante señalar, además, que las soluciones compositivas de *Nana Watzjin* presentan una serie de relaciones con la esquematización pictográfica característica de los códices (en especial con el llamado Borbónico³³). Más que un interés o una atracción personal de Xul por los libros de imágenes mexicas, observamos a un productor cultural que realiza un trabajo minucioso de estudio formal y semántico de estos textos y los actualiza de cara a la formación social en la que se desenvuelve, imbricándolos en lenguajes y preocupaciones propios de su medio cultural³⁴. Desde dicha pers-

33 Armando y Fantoni vinculan *Nana Watzjin* con dos láminas de la sección del calendario de fiestas: una dedicada a la diosa *Tlazoltéotl* (folio 30) y otra a la ceremonia del fuego nuevo que cada 52 años recrea el ascenso del sol de movimiento (folio 34), tema central de la acuarela.

34 El interés de Xul por los códices y el mundo prehispánico en general puede mostrarse al revisar el contenido y la génesis de su biblioteca personal. En los años finales de su estancia en Europa, asiste a muestras de arte precolombino, en las que, entre otras piezas, se exhiben ejemplares de códices mexicas. En su visita al museo de Londres adquiere *A short guide to the american antiquities on the British museum* (1912) y *Handbook to the ethnographical collections* (1910). Allí también compra *Vision and design* (1920) de

pectiva consideramos que el misticismo de Xul recalca en particular en los códices *nabuas* al rescate de una *concepción semantizada* del universo físico. Tanto el pensamiento mítico mesoamericano como el misticismo desde el cual Xul traduce a símbolos correspondencias universales, coinciden en dotar la realidad material de propiedades semánticas. En términos de Lévi-Strauss (1974), le adjudican atributos de significación que permiten comprender en relación unitaria todo lo existente. Para la interpretación de *Nana Watz'in* nos parece nodal dicho orden de ideas, donde los mitos son elementos significantes que irrumpen en el presente en acuerdo con una ficción circular del tiempo.

El códice Borbónico³⁵, de origen azteca, pertenece al género de los *tonalámat*: “libro de los días y los destinos, así como de las fiestas religiosas en las respectivas veintenenas de días” (León Portilla, 1992: 140). Más allá del cotejo y la enumeración de equivalencias visuales entre *Nana Watz'in* y el códice³⁶, resulta productivo a nuestros intere-

Robert Fry, que incluye el famoso ensayo “Arte antiguo americano”. El trabajo inédito de Viviana Fischler sobre los libros que adquirió en Alemania y llevó consigo en su regreso a Buenos Aires revela una importante presencia de material sobre América Precolombina. Entre ellos destacan *Mexikanische Kunst* (1922) de la serie *Orbis Pictus*, escrito por Walter Lehmann (traductor de textos *nabuas* al alemán), señalado como el primer volumen centrado exclusivamente en arte mexicano antiguo y los tres tomos de Th. W. Danzel sobre México (1922), el primero de los cuales se dedica al estudio de los códices.

Armando y Fantoni (1997) afirman que el particular interés de Xul por dichos textos del México antiguo, puede deberse a sus intereses religiosos, astrológicos y esotéricos, puesto que los códices develan la constante interacción del mundo humano con el divino y permiten formular predicciones en base a relaciones calendárico-astronómicas. A su vez, destacan la posible atracción que pueden haber generado en un artista que hace un tipo de pintura narrativa, dado que son concebidos para ser narrados.

35 Se puede consultar una reproducción digital en: <http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Borbonicus/thumbs0.html>

36 Por ejemplo el color de la piel de las figuras antropomórficas y sus tocados, los tonos de fondo de la acuarela, característicos del papel de amate del códice o la similitud entre el estandarte del personaje de rodillas y los que aparecen en las láminas 26, 30 y 31, además de las que señalan Armando y Fantoni.

ses la revisión en *Nana Watz'in* del ingreso del folio 34 a través de la reproducción de su planteo compositivo. La estructuración de la planta compositiva de una imagen es central en la producción de efectos interpretativos y construcciones de sentidos, por ello diversas culturas han seguido plantas consideradas sagradas, cuya ejecución garantizaría, por ejemplo, la belleza (incluyendo el canon clásico o la sección áurea desarrollados en Europa occidental). César Sonderegger afirma que las culturas prehispánicas producían sus imágenes acorde con lo que denomina “geometría sagrada”, un sistema de valores elaborado “sobre fundamentos místicos, desarrollos matemáticos, numerológicos (*cábala*) y geométricos para una estructuración fáctica de las obras de culto” (2005, 15). Así, no sorprende que Xul, artista plástico, esotérico y con formación en arquitectura, reproduzca en *Nana Watz'in* el planteo compositivo del folio 34 del códice Borbónico en lugar de limitarse a evocar su atmósfera o aspectos secundarios de la imagen.

Un elemento de importancia visual en este folio es el templo que rodea la hoguera sacrificial, estructura arquitectónica con escalinata y columnas superpuestas, decoradas con rombos y cruces diagonales (glifos de movimiento). Importancia similar asume en la acuarela, pero en ella las partes del templo se encuentran separadas y simplificadas en bandas geométricas marrones que estructuran la composición, dispuestas y ornamentadas de modo equivalente. En el sector inferior derecho del folio, en edificaciones secundarias se ubican personajes sedentes de menor tamaño, dirigidos al sector central, algunos de ellos con pocos o ningún apoyo. Son características compartidas con la figura de rodillas de la acuarela, ubicada en el mismo sector de *Nana Watz'in*³⁷. Más arriba describimos a dicho personaje *de carácter polivalente*, aquí se observa cómo resume las diversas funciones ceremoniales que representan los sujetos de esta zona del folio, quienes hacen penitencia,

37 El personaje de rodillas y la pequeña figurilla dentro de los glifos de olla y piedras están en la misma zona de la imagen y en la misma posición física, rozando apenas con un pie la superficie.

ofrendan y aguardan ser sacrificados³⁸. Tanto en el folio como en la acuarela el centro visual de la composición es el fogón, de donde parten dos diagonales hacia los cuatro extremos, trazadas con los leños en el códice y reforzadas con las llamas-flechas en *Nana Watz'in*. En ambos casos, dichas líneas son interrumpidas en los laterales de la imagen con dos líneas verticales (en la izquierda ascendente, en la derecha descendente). Los códices se leen de abajo hacia arriba (primero la tierra, luego el cielo), excepto cuando se indica lo contrario, por ejemplo y como en este caso, mediante huellas de pies, elementos gráficos que orientan la progresión temporal o espacial de la historia (Johansson, 2001). En consecuencia, el recorrido de lectura de la lámina 34 es equivalente al que propusimos para la acuarela: comienza en el fogón, asciende por la izquierda, luego desciende por la derecha, siguiendo las huellas hacia los personajes sedentes y vuelve a pasar por el centro. Por tanto, el ritmo de lectura de *Nana Watz'in*, que -dijimos- repone la secuencialidad temporal en la imagen simultánea, recupera el efecto de lectura del folio 34 del códice Borbónico.

Las formas en cruz sobre las columnas del templo y sobre los tocados de los personajes que cargan los leños, incluidas por Xul en los planos estructurales marrones, son variantes del signo de movimiento, *ollin*, que consiste en dos diagonales que atraviesan un punto central³⁹. Por tanto, el planteo compositivo y la escena principal del folio 34 del códice Borbónico construyen el signo de movimiento mediante la disposición del fuego y los cuatro leños que organizan la composición. La acuarela reelabora este rasgo clave y lo resignifica ubicando en el centro del movimiento a *Nanahuatz'in*. El que *es y aun no es* el sol rige

38 Véase por ejemplo personajes en idénticas posiciones, tamaño y color en las láminas 26, 27 y 30, realizando las acciones enumeradas. En el folio 26 la inscripción colonial en español indica “jente para el sacrificio”.

39 Si bien la forma de *Ollin* más conocida es la que aparece en la llamada *Piedra del sol* (donde el centro es el rostro de *Nabui Ollin*, quinto sol) es representado de diversas maneras, siendo las más características: una flor de cuatro pétalos iguales unidos en un pistilo central, puntos o semicírculos que marcan el centro y los cuatro vértices o dos bandas cruzadas.

la acuarela y es punto medio de las fuerzas divergentes y ambivalentes expresadas en los distintos niveles de la imagen: atracción y retracción, ascenso y descenso, fin y comienzo. Son dualidades que se materializan a través de las operaciones de montaje y enfrentan al receptor con la lectura simultánea (y conflictiva) de imágenes y palabras, figuración y abstracción, español y portugués. La dualidad es una categoría clave en el imaginario prehispánico que, entendemos, Xul recupera. En la filosofía *nahuatl*, el principio ambivalente (*Ometéotl*) es origen y sostén de las fuerzas cósmicas, y como tal, de todas las cosas. Su acción prevalece en todo cuanto ocurre (desde el origen cosmogónico a la vida diaria) y fundamenta la repetición de ciclos temporales evolutivos (León Portilla, 2006). Planteamos diversos modos de configuración de la dualidad en *Nana Watzjin*, a través del montaje, pero es preciso contemplar también la introducción de *Tlazoltéotl*, deidad dual⁴⁰. Es quien propicia y perdona las faltas carnales⁴¹, una patrona de la adivinación y del tiempo sagrado, de la periodicidad, la regulación de ciclos y la fertilidad, quien reúne el tiempo cósmico y su correlato en el terrestre. Su figura conecta con intereses astrológicos de Xul, con la concepción prehispánica del tiempo cíclico, recuperada en los efectos de lectura circular de la acuarela, y por el epíteto que acompaña su nombre (*MAMATERRA*) evoca la creación y el nacimiento. Como diosa lunar (por ser mujer) introduce en la imagen la ambivalencia entre los astros del día y la noche, opuestos pero inseparables en una totalidad. La coexistencia de *Tlazoltéotl* y *Nanabuatzin* otorga centralidad a la dualidad del dios que muere para que el sol exista y la diosa que permite toda existencia. Se formalizan en la centralidad pictórica de la *imagen* de *Nanabuatzin* y la aglutinación

40 La centralidad de *Tlazoltéotl* en la actualización del imaginario prehispánico que realiza Xul se puede corroborar también en las acuarelas *Jefa* y *Jefa honra* donde la figura femenina alude a Elena Blavatski, “jefa” de la renovación del esoterismo y es representada con atributos visuales de *Tlazoltéotl*.

41 De allí las evocaciones a la sexualidad que describimos antes en torno al fogón y el altar y las equivalencias visuales que Armando y Fantoni identifican con el folio 30 del códice Borbónico dedicado a *Tlazoltéotl*.

verbal ALTAR ÁLAMAMATERRA TLAZOLTEOTL, lo cual a su vez expresa dualidad de imagen y palabra.

En los códices es frecuente encontrar frases en español producidas durante la colonia, que intentan completar el sentido para un sujeto cultural que lo desconoce. León Portilla destaca que las inscripciones verbales dan cuenta de la memorización del contenido de los códices por parte de sujetos encargados de ello, quienes durante el siglo XVI facilitaron la transcripción de los comentarios. Los textos *nahuas* eran concebidos para ser memorizados y relatados de modo oral, acorde a ritmos y cadencias codificados. Aunque a ojos del siglo XXI bien pueden parecer libros de pinturas, León Portilla los describe como “textos rítmicos aprendidos de memoria” (1961: 64), donde imagen y palabra son inseparables y reenvían de modo circular de la escritura a la oralidad, de la materialidad al sonido y viceversa.

En el estudio de *Nana Watz'in* que propusimos a lo largo del ensayo resuena esta caracterización de los códices, por ello pensamos la acuarela como *cantos visualizados*, quizá un intento de contener en la imagen visual cierto ritualismo del narrar propio de la cultura oral. *Nana Watz'in* propone desplegar un efecto equivalente al de los códices, el reenvío circular entre visualidad y sonido, escritura y oralidad. Es un circuito interferido a la par por la experimentación estética vanguardista, el esoterismo y la proyección utópica latinoamericana. La simultaneidad propia del registro pictórico se extiende en la secuencialidad temporal del verbal (y viceversa), ponderando un carácter narrativo y recuperando una transmisión oral ritualizada en ritmos y sonidos que, a su vez, fundamentan formas y colores. La composición de la acuarela se organiza, entonces, sobre el doble principio del ritmo musical y el signo *nahuatl* de movimiento. Asimismo, se *montan* signos verbales y pictóricos mediante procedimientos comunes (aglutinación, superposición, simplificación, yuxtaposición) que los acercan sin fusionarlos. La escritura, polivalente, polisignificante, funciona como signo visual (*imagen/palabra*), como remisión a la oralidad pasada (mesoamericana) y a la futura, deseada (*neocriollo*).

En la perspectiva utópica de una Latinoamérica unida que Solar despliega en los años '20, además de crear una nueva oralidad, cristalizada en el *neocriollo*, proyecta una *nueva visualidad*, que asume el espacio pictórico como superficie donde se traman imagen y palabra, así como pasado y futuro. *Nana Watzin*, como gesto fundacional de esa nueva visualidad, densifica la reflexión sobre identidad latinoamericana con un pasado profundo que incluye las culturas más antiguas del continente y enlaza el cono sur con mesoamérica. Las manipulaciones de tiempos y lenguajes que constituyen en la acuarela un pasado común sobre el montaje de imagen, palabra y sonido, construyen una memoria cultural que proyecta la utopía de unidad futura.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007), *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Armando, Adriana y Guillermo Fantoni (1994). “Sobre el primitivismo en la obra de Xul Solar.” *El Dorado*. Año I, n° 1. Rosario. 50-57.
- (1997). “Dioses y códices prehispánicos en la obra de Xul Solar”. *Ciencia hoy*. Volumen 07, n° 37. Buenos Aires. <http://www.cienciahoy.org.ar/ch/hoy37/xulsolar1.htm> (25/01/16).
- Artundo, Patricia (2005), “Papeles de trabajo. Introducción a una exposición retrospectiva de Xul Solar”. *Xul Solar. Visiones y revelaciones*. Catálogo, Buenos Aires: MALBA / Sao Paulo: Pinacoteca do estado de Sao Paulo. 21-34.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (2015), “Pintura e imagen gráfica”, *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura*, Buenos Aires: La Marca.
- Borges, Jorge Luis (2012), “El idioma infinito”, *Obras completas*, Buenos Aires: Sudamericana, tomo 2.
- Cristiá, Cintia (2011), *Xul Solar. Un músico visual: La música en su vida y obra*. 2da. ed. Buenos Aires: Gourmet musical ediciones.
- Didí-Huberman, Georges (2015), “Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes”, en Wechsler, Diana (ed.), *Pensar con imágenes*, número especial, Buenos Aires: UNTREF, 09-32.
- Fischler, Graciela Viviana (2009). *Xul Solar. 2 años y 229 libros*. Tesina de Licenciatura en Historia del arte. Universidad de Palermo. Inédita.
- Funes, Patricia (2006), *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*, Buenos Aires: Prometeo.
- Gradowczyk, Mario (1994), *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones Alba- Fundación Bunge y Born.
- Iser, Wolfgang (1987), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Kandinsky, Wassily (1992), *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Labor.
- Johansson, Patrick (2001), “La imagen en los códices nahuas: consideraciones semiológicas”, en *Estudios de cultura nahuatl*, vol 32, 69-124.
- Joly, Martine (2012), *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca.
- León Portilla, Miguel (1961), *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, DF: FCE.
- (1992), *Literaturas indígenas de México*, DF: Mapfre-FCE.
- (2006), *La filosofía nahuatl estudiada en sus fuentes*, DF: UNAM.

- Lévi-Strauss (1974), *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós.
- López Anaya, Jorge (2002). *Xul Solar. Una utopía espiritualista*. Buenos Aires: Fundación Pan Klub- Museo Xul Solar.
- Mukarovsky, Jan (2000), *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte*. Bogotá: Plaza y Janés, UNC, UNA.
- Nelson, Daniel (2012), “Un texto proteico: los San Signos de Xul Solar.” Xul Solar, *Los San Signos: Xul Solar y el I Ching*, Buenos Aires: El hilo de Ariadna. 21-102.
- Solar, Xul (2006), *Alejandro Xul Solar. Entrevistas, artículos y textos inéditos*. Artundo, Patricia (comp.), Buenos Aires: Corregidor.
- Sondereguer, César (2005), *Diseño precolombino. Catálogo de iconografía: Mesoamérica – Centroamérica – Sudamérica*, Buenos Aires: Corregidor.

II

ARTES (ARTILUGIOS) DE VILLORO

Miriam V. Gárate

Universidad de Campinas - Brasil

La “combinación singular de exploración, vivencia y registro” (Kohan, 2011:130) es un rasgo recurrente en la escritura de Juan Villoro. También lo es la incursión en otros lenguajes y otras lenguas tanto a título de experiencia directa como de dispositivo clave de ese ejercicio exploratorio. En lo que concierne la incursión directa de Villoro en experiencias intermediales cabe mencionar, entre otros ejemplos, su colaboración como guionista del programa radiofónico de rock *El lado oscuro de la luna* (1878-1981), la realización del guión cinematográfico basado en *La casa pierde* (1999), de su autoría, que dio lugar a la película *Vivir mata* (2002; dirección de Nicolás Echevarría), la redacción de las piezas teatrales *Muerte parcial* (2008), *Filosofía de vida* (2009) y *Conferencia sobre la lluvia* (2013) o su participación en la novela gráfica *La calavera de crista* (2011), junto al escritor e ilustrador Bef. Como traductor, especialmente del alemán, ha trasladado al español los cuentos de Arthur Schnitzler reunidos en *Engaños* (1985) y la novela *El teniente Gustl* (2006), las *Memorias de un antisemita* (1988) de Gregor Rezzori, los *Aforismos* (1989) de Lichtenberg y la pieza *Egmont* (2009) de Goethe.

En lo que atañe a la representación de dispositivos intermediales o interlingüísticos, la evocación de imágenes fotográficas, de prácticas plásticas o pictóricas, de filmes y cineastas, de cruces idiomáticos, le han servido frecuentemente a Villoro para conducir una indagación desplazada de la cultura y la sociedad mexicanas. Exploración que puede caracterizarse como la de un intelectual “*fuera de lugar* pero en gran medida de *ese sitio*” (Said, 2004: 29, *itálicos míos*). La lectura propuesta a continuación, de textos pertenecientes a distintos géneros pese a la estrecha imbricación de los mismos en su poligrafía, permitirá examinar la puesta en escena de algunos de esos dispositivos considerados en

una acepción amplia, que subraya su carácter constructivo de “máquinas para hacer ver y para hacer hablar”, como señalara Deleuze (1990) a propósito del estatuto asignado al término por Foucault¹. ¿Qué se hace ver, qué se hace decir y qué se rectifica en la escritura, a través del recurso a otros lenguajes y otras lenguas?

* * *

El primero de los textos pertenece a un género que Villoro ha practicado desde el principio (recuérdese en este sentido uno de sus primeros títulos: *Tiempo transcurrido*, de 1985), que frecuenta con asiduidad tanto en sus formatos más breves, de carácter periodístico (es el caso de ¿Hay vida en la tierra?, compilación del 2011), como en sus expresiones más demoradas y complejas: la crónica². Y enfoca una figura a la que el cronista ha vuelto insistentemente en varias de ellas (“El libro negro”, de 2005, 8.8 *El miedo en el espejo*, de 2010): su padre, el filósofo, historiador e indigenista Luis Villoro Toranzo (España, 1922/México

1 “¿Qué es un dispositivo? En primer lugar es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal [...] Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Lo cierto es que los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel, según las analiza Foucault; son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz general que iluminara objetos preexistentes; está hecho de líneas de luz que forman figuras variables e inseparables de este o aquel dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer al objeto que no existe sin ella [...] En tercer lugar, un dispositivo implica líneas de fuerza. Parecería que éstas fueran de un punto singular a otro situado en las líneas precedentes; de alguna manera “rectifican” las curvas anteriores, operan idas y venidas desde el ver al decir e inversamente” (Deleuze, 1990: 155-6).

2 Sobre el particular véase, del propio Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa” (2005), donde se propone, entre otras definiciones aproximativas (y siempre acentuadamente híbridas del género), la de la crónica como “literatura bajo presión”.

DF, 2014)³. A semejanza de otros escritos de su autoría se trata de un testimonio construido por medio de la acumulación de elementos organizados en bloques parcialmente autónomos, en los que se narran anécdotas y se seleccionan detalles a los cuales se juxtaponen digresiones, breves formulaciones dialécticas, aforismos⁴. La posición del sujeto enunciativo con respecto a los primeros componentes de esa fórmula y la expansión de los últimos suelen conferirle a las crónicas más extensas matices autobiográficos y ensayísticos. Es el caso de “Mi padre, el cartaginés” (2013), texto ejemplar en lo que concierne a la alternancia de registro, vivencia y exploración⁵.

“Mi padre, el cartaginés”, se subdivide en cinco bloques: La guerrilla quiere una moto, Cartago no ha caído, Lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc, Abandonar la biblioteca, Identidades líquidas, Una tumba frente al mar. El primero, parte de un episodio vinculado al pasado reciente: el repentino interés del octogenario Luis Villoro a comienzos del 2006 por el precio de las motos, hecho que el cronista/hijo relaciona a la “otra campaña” lanzada por Marcos ese año y a la participación del padre en el movimiento zapatista, a la vez que a un deseo de juventud incumplido⁶. El último bloque propone el examen de una foto como

3 Acerca de las figuraciones paternas en la escritura de Villoro véase mi texto (2016).

4 En “El testigo y las monedas en la obra narrativa de Juan Villoro” (2006) Stefano Tedeschi distingue dos modos de construir el testimonio de la crónica por medio de la acumulación: “se podría distinguir entre una selección ya destinada de antemano a la demostración de una tesis, y otra que escoge elementos dispersos para restituir la variedad y la complejidad de lo real, y que muchas veces se acompaña de una apreciación más bien irónica, desenfadada, llena de dudas más que de respuestas”. Evidentemente, el modo constructivo de Villoro corresponde al segundo tipo.

5 Inicialmente publicado con el título *De Cartago a Chiapas* por el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, en 2011, el texto fue republicado en la sección “crónicas”, del volumen *Espejo retrovisor* (2013), como “Mi padre, el cartaginés”. Varios pasajes fueron reaprovechados y transcritos por Juan Villoro en el artículo “Última lección” (*La Reforma*, México D.F., 7 de marzo de 2014), escrito en homenaje al padre, fallecido el 5 de marzo a los 91 años.

6 La guerrilla quiere una moto: “A principios del 2006 mi padre asombró a todo mun-

cifra de la historia familiar. O, más precisamente, del propio modo de configurarla, hacerla ver, hacerla hablar. Entre ambos extremos, la evocación/invención del itinerario que condujo a Luis Villoro Toranzo de los pupitres de un internado jesuita en Bélgica a miembro del grupo Hiperión en suelo mexicano y de éste a asesor del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en los años 2000. Transcribo el pasaje referente al último bloque:

El pasado tiene muchas formas de volver [...] El *Verfremdungseffekt* (efecto de distanciamiento) de Brecht propone la crítica de la ilusión teatral [...] Elijo un efecto de distanciamiento para la historia familiar, una foto de grupo presidida, nada más y nada menos, que por el propio Bertolt Brecht. El poeta y dramaturgo está en el centro de varios parientes que posan con apropiada rigidez (hubo épocas en que fue elegante estar tieso).

do preguntando por precios de motocicletas. A los dieciocho años yo le había pedido un préstamo para comprar la más modesta de las motos. Aunque mi fantasía aconsejaba una Harley Davison –digna de la película *Easy Rider* y sus melenas al viento–, me conformé con codiciar una ISLO, de fabricación local. Jamás hubiera convencido a mi padre de adquirir un poderoso talismán norteamericano. En cambio, confiaba en su apoyo a la industria vernácula. La moto ISLO debía su nombre al empresario mexicano Isidro López [...] Miembro del grupo Hiperión, mi padre pertenecía a una corriente que combinó los suéteres de cuello de tortuga del existencialismo con las artesanías de barro de la antropología nacionalista. Siguiendo a Samuel Ramos, precursor de la filosofía del mexicano, los hiperiones hablaron de las esencias nacionales [...] Cuando tu padre se compromete tan en serio con las esencias nacionales, no puedes pedirle una Harley Davison. Mi moto sería mexicana o no sería. Pero él no apoyó la iniciativa. En los años setenta del siglo pasado, las motocicletas le parecían aparatos para *hippies* con demasiada prisa para llegar a la sobredosis. Treinta años después mostraba una rara curiosidad por ese tema. La causa solo podía ser política, y de preferencia, indígena. En efecto: en el verano del 2006, el subcomandante Marcos decidió salir de la selva chiapaneca para recorrer el país en un itinerario que llamaba “la otra campaña” y pretendía demostrar que ninguno de los candidatos a la presidencia valía la pena. Su repudio a los políticos conservadores se daba por sentado. Más compleja era su oposición a Andrés Manuel López Obrador, candidato de la izquierda con francas posibilidades de ganar. Antes de subir a una moto de aspecto sub Isidro López, es decir, de repartidor de pizzas, declaró al periódico *La jornada*: “López Obrador nos va a partir la madre”. (Villoro, 2013: 191-92).

En la foto en cuestión, mi padre aparece, como siempre, al margen del grupo. Un cartaginés entre romanos. Mira hacia la cámara, quiere irse. Está demasiado flaco, demasiado nervioso. Un asocial en traje de etiqueta. Al centro, Brecht preside el grupo. Su cara redonda, sus ojos negros, perspicaces, su nariz levemente femenina, sus mofletes redondeados sin llegar a la gordura, su palidez insana, sus manos entrelazadas con rigor, expresan, como todo en él, un temperamento superior. El semblante transmite la seguridad de quien sabe que los demás son sus personajes. La ropa remata esa actitud. Brecht es el único que no está de etiqueta. Lleva un bastón gastado, los hombros protegidos con una manta raída, unas babuchas toscas, proletarias. Pero no hay duda de que está al mando. [...] ¿Qué hace Bert Brecht en mi familia? Sobre sus labios finos se alza el leve bigote del descuido; la boca se tuerce apenas en una sonrisa. Ese Bertolt Brecht es mi abuela. María Luisa Toranzo viuda de Villoro se le parecía mucho. No era atractiva, pero lo fue para dos hombres armados. Hija natural... (2013: 208-209)

Interesa recuperar los valores convencionalmente vinculados al dispositivo fotográfico – considerando ahora esta noción en su acepción más restringida de “medios y técnicas de producción de imágenes” (Aumont, 1992: 143)-, así como el subtipo socialmente reconocible en el que se inscribe: el retrato de familia. Fidelidad de la reproducción fotográfica, cohesión y jerarquía en la distribución del conjunto retratado, orientan a priori las expectativas del espectador/lector. Pero la *mirada*, aquello que define “la intencionalidad y la finalidad de la visión” (Aumont, 1992: 62), al (d)escribir la foto, socava las convenciones, las desplaza, las extraña.

Por un lado, el eje en torno al cual se organiza el conjunto es *desfamiliarizado* por la analogía con Brecht y por la serie de asociaciones que la analogía activa. La matriarca fundadora de la estirpe, la personificación de los avatares del México pre y pos revolucionario, es (re) presentada como un exponente de la vanguardia alemana (un ámbito cultural con el que Juan Villoro instaura una relación especial), desestabilizando orígenes y pertenencias (si aquí la abuela es Brecht, en

“Te doy mi palabra: un itinerario de la traducción” (2013), el pequeño Juan Villoro se autofiguraré como “Hänschken Klein”/ “El pequeño Juanito” errante de la canción germánica). Asimismo, la nariz femenina del Brecht/abuela encuentra un correspondiente invertido en el bigote descuidado de la abuela/Brecht y, en otra vuelta de tuerca, alude a sus eventuales proyecciones en la iconografía pop de ese ícono pop/mex en el que se transformó Frida Kahlo, trastornando codificaciones de género. La autoridad y el mando cobran visibilidad a través de su contrario, de la manta raída y las babuchas toscas, contracara, a su vez, del asocial en traje de etiqueta que es el padre, personaje situado al margen del grupo —una posición que remite al alejamiento de Luis Villoro Toranzo con respecto al núcleo familiar de origen rememorado por medio una anécdota: la “atroz visita” a la hacienda materna de San Luis de Potosí, que lo aparta de su progenitora y simultáneamente lo acerca a la “España peregrina” constituida por los exilados republicanos en México⁷. Esa excentricidad se ve reforzada por la mención a otro episodio trabajado en el segundo bloque (Cartago no ha caído), en el que se pasa abruptamente del anciano comprometido con la causa zapatista al niño huérfano conducido a los nueve años de edad al internado de Saint Paul, en Godinne sur Meusse, donde permanece hasta la juventud. Allí, en las competencias escolares, “el aula se dividía en romanos y cartagineses”; allí “Cartago no había caído” y Luis Villoro Toranzo “se inventó un país”, el primero, al que sucederían el México imaginario/imaginado por los hiperiones y ese otro, contemporáneo, en el que la guerrilla quiere una moto. “Escoger una patria es una forma de buscar

7 “Mi padre fue recibido por peones formados en una respetuosa hilera. Personas con el rostro acuchillado por el sol y suficiente edad para ser sus abuelos, besaron la mano del recién llegado. Ahí entendió por qué Humboldt se había referido a México como “el país de la desigualdad”. Se avergonzó de pertenecer a la parte agravante del ultraje, los dueños de las tierras. Pensó en huir, pero España se había sumido en la Guerra Civil y en el resto de Europa comenzaba otra contienda. Curiosamente, su vida mexicana se volvió llevadera gracias a los republicanos españoles. El camino a México dependió del trasvase cultural que ofrecía la España peregrina. Se apartó de su familia y de la comunidad fiel al caudillo y conoció a los radicales de la Casa de España” (2013: 197).

un padre” –lugar vacante en la fotografía, puesto que en ella quien “preside el grupo” es la madre/abuela/Brecht, mientras que el padre cartaginés asume el lugar del hijo en fuga, “quiere irse”. O mejor aún, quien “preside” la representación es la *mirada brechtiana* que da forma a esa enrarecida foto de familia. “El mío optó por Aníbal y las huestes de Cartago hasta que, en 1994, encontró en el zapatismo su tribu demorada” (2013: 211).

Si la fotografía se ofrece a la mirada del lector por medio de un permanente vaivén entre lo *familiar/infamiliar* (otra forma posible de referirse a la poética brechtiana del distanciamiento), las curvas de enunciación puestas en escena a lo largo de la crónica, sus procedimientos constructivos dominantes, por así decir, no proceden de otro modo. La dicción de Villoro cruza espacios y tiempos⁸, define lo “propio” a partir de lo “ajeno”, opera por medio de uniones imprevistas ofreciéndole al lector la imagen del anciano intempestivo que “encuentra en Chiapassu Cartago”. Se trata de un modo de leer (hacer ver) que subraya los desfases, los desplazamientos, lo “peregrino”, en detrimento de lo estable, de las esencias, de lo auténtico. Si en las novelas y crónicas de Villoro prevalece por un largo período el gesto de *desafiliación* (Said, 2004: 34) con respecto a la figura paterna considerada como epítome de la ideología nacionalista, lo que se postula en esta crónica reciente

8 Cito dos ejemplos. Refiriéndose al alzamiento zapatista sostiene: “[Marcos] Se levantó en armas el 1 de enero de 1994, cuando el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá entraba en vigor. El país se acostó con un sueño de primer mundo, pero los zapatistas pusieron un despertador que mezcló los tiempos: nuestro auténtico presente quedaba en el pasado. Diez millones de indígenas vivían en condiciones cercanas al neolítico” (2013: 193). Asimismo, al criticar el “prestigio de lo azteca” como expresión del nacionalismo oficial y contrastarlo con el indigenismo actual de su padre, señala: “La paradoja de alguien que pertenece a la tradición de mi padre es que, en forma inadvertida, se preparó para entender a los indígenas de Chiapas leyendo a los misioneros erasmistas y a los republicanos españoles [...] De haber sufrido este adoctrinamiento [el del guión oficial de la historia de México], mi padre difícilmente habría llegado al mundo prehispánico. Gracias a sus incursiones filosóficas, lo indígena se presentó como un desfase estimulante, una oportunidad para comprender en forma crítica el entorno. Si pudo ser cartaginés en el internado de Bélgica, a través de sus lecturas se dispuso a ser algo más raro: mexicano” (2013: 199-200).

es una imagen del padre extrañada (aunque entrañable) y descentrada por la biblioteca del hijo. Giorgio Agamben, Friedrich Nietzsche, Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, Jacques Bonnet, Robert Musil, Virginia Woolf, Denis Diderot, Georges Dumézil, Roger Batra, Sigmund Freud, Primo Levi, Remo Bodei, Karl Marx de la mano de Alejandro Jodorowsky desde luego Bertold Brecht, entre otros, sirven para trazar la imagen de ese cartaginés entre romanos, así como sus lazos con esa “nación en movimiento”, a la que, “mientras se interesaba en ‘la otra campaña’ del subcomandante Marcos”, decide entregar sus libros (núcleo central del apartado Abandonar la biblioteca). La mirada rectifica el retrato de familia e ilumina a la vez el propio dispositivo.

* * *

El segundo escrito realiza una operación homóloga en relación a uno de los padres de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo pasado: Carlos Fuentes (Panamá, 1928; México D.F., 2012). En este caso, se trata de uno de los ensayos de Villoro que integra *Efectos personales* (2001), volumen que, como consta en el prólogo, emplaza en su centro un “interludio dedicado a la mirada ajena”: “Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso” y “El traductor”, suerte de puestas en evidencia del modo de hacer ver y hacer hablar –tanto a los textos examinados en la primera parte del libro, dedicada a “la novela ‘mexicana’ de Valle-Inclán y algunos autores latinoamericanos del siglo XX” (Rulfo, Monterroso, Rossi, Arlt, Pitol), como en la tercera parte, que indaga “otras literaturas” (Schnitzler, Nabokov, Stevenson, Calvino, Burroghs, Bernhard). En ambos conjuntos, la lectura busca desestabilizar identidades y sentidos preasignados, promoviendo el “cruce inusitado de culturas” (o revisitando alguna de sus dimensiones *denegadas*, como se propone en el ensayo a ser examinado aquí) y la “violación de fronteras”, dos expresiones recursivas en la discursividad de Villoro, que reaparecen una vez más a propósito de Fuentes⁹.

9 En relación a las estrategias discursivas recurrentes en *Efectos personales* véase el

En el caso específico de “Goya y Fuentes: Los trabajos del sueño”, el dispositivo privilegiado para esa finalidad son las artes plásticas y en menor medida el cine, prácticas que arrojan luz sobre cierta dimensión hispánica del escritor, obliterada por las interpretaciones obstinadamente mexicanistas:

Con insaciable monotonía Carlos Fuentes ha sido visto como el afanoso indagador de la identidad mexicana; sin embargo, me parece que su obra es recorrida por una relación mucho más compleja, interesante y torturada con la cultura española. *Tiempo mexicano* contiene un espejo convexo que amplía y modifica algunas de sus ideas centrales, el capítulo “Tiempo is pánico”. Ahí Fuentes habla de su “pánico mexicano del tiempo hispánico” y le atribuye al pintor Alberto Gironella lo mismo que podemos ver en él. Otra vez el teatro de miradas: el narrador usa de modelo al pintor que nos retrata (2001: 96).

Ese teatro de las miradas en el que el narrador usa de modelo al pintor que *lo* retrata (gesto escritural del que no debe excluirse al propio Villoro), hace del escrutinio de “los misterios de Gironella” emprendido por Fuentes una prefiguración de lo que se revela en su narrativa

artículo de Silvina Celeste Fazio (2010). Con respecto al diseño de una cartografía que diluye fronteras y estimula el flujo de los intercambios en la ensayística de Villoro, pero simultáneamente permanece atenta en relación a los multiculturalismos contemporáneos y a los eventuales riesgos de neutralizar la dimensión política de la diferencia, véase el sexto capítulo de la Tesis de Libre docencia de Ana Cecilia Olmos (“Literatura latino-americana e novas cartografias. A perspectiva dos escritores”, 2015). Una versión anterior del texto se encuentra disponible en línea (2012). El insistente retorno en la escritura de Villoro a núcleos densos de la tradición literaria y socio cultural mexicana, privilegiado en el recorte que propongo aquí, me lleva a preferir la fórmula de Said del intelectual crítico como alguien *fuera de lugar* pero en gran medida *de ese sitio*, a la noción de *extraterritorialidad*, aún cuando ésta sea utilizada con acuidad tanto en estudios académicos (es el caso del excelente trabajo de Olmos), como reiteradamente empleada por el propio Villoro (piénsese, por ejemplo, en el ensayo elocuentemente intitulado “Itinerarios extraterritoriales” (2008), incluido en *De eso se trata*, o en sus consideraciones sobre la traducción a partir del libro homónimo de Steinter).

posterior: “Al retratar a Gironella, Fuentes, como el fraile Julián, deja un bosquejo detrás de la pintura, un pentimento que irá surgiendo con los años” (2001, 97)¹⁰. Y ese pentimento, ese vestigio o palimpsesto pictórico cuya existencia Villoro postula a la manera borgeana, tiene que ver con la común pertenencia a una estirpe goyesca:

En “Kafka y sus precursores” Borges señala que todo autor inventa su tradición. Como Buñuel o Gironella, Fuentes pertenece a una estirpe goyesca: sólo gracias a Goya podemos vincular la película *El ángel exterminador*, la exposición *Esto es gallo* y la novela *Terra Nostra* (92).

Retrospectivamente, el “racionalismo escindido” de los grabados goyescos de madurez, que se torna ostensivo en la producción tardía de Carlos Fuentes -en especial en “Viva mi fama” (1990), relato en el que el propio Goya asume el papel de narrador, y en el capítulo dedicado al pintor aragonés de *El espejo enterrado* (1992)-, imprime su marca en *Terra Nostra* (1975). Por eso el ensayo de Villoro comienza proponiendo una mirada extremadamente selectiva de esa novela monumental (o imposible), que conduce al lector de la descripción de la tela pintada por fray Julián, uno de los personajes, al “punzón baconiano”, de éste a *Las meninas* de Velázquez y, sin transiciones, a la afinidad electiva más íntima: Francisco de Goya¹¹.

10 Alberto Gironella (México, D.F., 1929/1999). Artista plástico vinculado a los principios del surrealismo. Miembro del movimiento internacional *Phases* en la década del 60.

11Transcribo el principio del ensayo: “En la página 151 de *Terra nostra*, el miniaturista Julián, narcotizado por la belladona, intenta reproducir una visión de Elizabeth Tudor [...] Las imágenes se alteran a medida que el artista conversa con Isabel de Inglaterra. Unas seiscientas páginas después, que de acuerdo con la refutación temporal de *Terra Nostra* duran un solo instante o unas cuantas eternidades, se restaura un cuadro de Julián. Fuentes escribe con visible delectación: “Radiografiaron la tela [...] La lastra radiográfica apenas permitía distinguir las imágenes ocultas: como una sucesión de fantasmas superpuestos unos a otros, las figuras reflejaban varias veces sus propios espectros [...] Limpiaron, con creciente excitación, el cuadro. Aplicaron a su superficie solventes [...] y poco a poco fue apareciendo ante los ojos asombrados del pequeño

A semejanza de la crónica precedente, también aquí las curvas enunciativas del discurso de Villoro son pródigas en asociaciones repentinas (incitadas por otras tantas lecturas acerca de la vida, la época y la pintura de Goya: René Dubos, Klaus Herding, Robert Hughes, Edward Lucie-Smith, Jorge Semprún). La demorada exploración que acompaña el pasaje del primer Goya —cortesano a la manera de Watteau, que “no discute lo que mira”—, a su frecuentación del pensamiento ilustrado, y luego al “eclipse de la razón” como consecuencia del Terror y la invasión de las tropas napoleónicas, transforma el célebre cuadro *Tres de Mayo* en un preanuncio de la idea de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal, una glosa de Pavese, un *analogon* del *Guernica*¹². Los *Caprichos* y *Disparates* se muestran como realizaciones de la “estética del espanto” exigida por Diderot, estética donde las pulsiones emergen a la superficie: “La crítica de la razón iniciada por Kant encuentra en Goya su primer dibujante [...] El hombre goyesco combina la desaforada imaginación del *Sturm und Drang* y los *Pensamientos nocturnos* de Edward Young con la apuesta racional de los enciclopedistas. Los demonios y el ajedrez” (2001: 95). Esa combinatoria (los demonios y el ajedrez) señala la zona compartida por Buñuel, Gironella, Fuentes, el Almodóvar de *Matador*. Y faculta a revisitar (rectificar) el “afán expli-

grupo de artistas la forma original del cuadro”. Con paciencia, el lector extrae sombras, bultos confundidos que empiezan a adquirir facciones, a merecer una mirada. Como en el relato “Viva mi fama”, en este pasaje de *Terra Nostra* hay una apropiación carniceira del lienzo; un punzón baconiano abre la sanguínea superficie y descubre, entre caras que miran con una perplejidad de seis siglos, el rostro del narrador [...] No es difícil pensar en Velázquez ante este juego de espejos [...], pero aunque la forma velazquiana es evidente, el temperamento de *Terra Nostra*, su crispado nervio, proviene de otro pintor, Francisco de Goya” (2001: 91-2).

12 “Goya anticipa la idea central de Hannah Arendt; los verdugos anónimos encarnan la “trivialidad del mal”; en cambio, las víctimas tienen facciones precisas, abren las bocas y los ojos, nos interrogan, nos incomodan, saben, como Pavese, que cada hombre que cae “exige una razón”. Éste es, para Robert Hughes, el momento en que la pintura deja de celebrar batallas y transforma a los muertos en protagonistas. De los *Desastres de la guerra* al *Guernica* arde la misma lámpara: el artista que retrata lo que no quiere ver” (2001: 95).

cativo y totalizador” del Fuentes canónico, como imaginación habitada por el fantasma de su antagonista:

¿Qué sesgo específico adquiere la imaginación de Fuentes? [...] Fuentes, como Huxley o Mann, cree en la novela de ideas, pero hace que sus razonamientos convivan con el sinsentido; sus discusiones, muchas veces programáticas, pedagógicas (en *Terra Nostra*, *Gringo viejo* o *La muerte de Artemio Cruz* cada personaje es portador, no sólo de una vida literaria, sino de un destino histórico), son entregadas a lo fantástico [...] la estructura, la metódica alternancia de puntos de vista y voces narrativas, obedecen a una lógica rígida y sin embargo desembocan en la niebla, la irracionalidad, la danza de los espectros. [...] Una y otra vez el afán explicativo y totalizador, el gran trazo a lo Víctor Hugo, lleva al espectáculo de la razón hechizada. El grabado de Goya que mejor ilustra esa duplicidad es *El sueño de la razón produce monstruos*” (2001: 99-100).

¿Defensa de la razón, que no debe dormir? ¿Denuncia de sus excesos, de los desastres causados en su nombre? A cuál de las dos hipótesis interpretativas acerca de ese *Capricho* adhiere Carlos Fuentes, se pregunta Villoro. A ambas. “Al preservar la duplicidad de la palabra “sueño” [en *El espejo enterrado*], Fuentes contribuye no sólo a mantener el grabado de Goya en su elocuente claroscuro, sino a explicar su propia obra” (2001, 101). Una obra hecha de “máquinas de discutir el mundo” y de “discutirse a sí mismas”, que exhiben simultáneamente el “triumfo de la irrealidad”; una obra compuesta por “novelas de tesis rozadas por la sinrazón”. Como la ambivalencia de los *sueños* goyescos, la ambivalencia de lo (his)pánico deviene con el transcurso de los años el territorio *unheimlich* (infamiliar/familiar, extraño/íntimo en la acepción freudiana), de la poética de Fuentes. El dispositivo pictórico torna visible y hace hablar ese doble sesgo:

La España que levantó la geométrica fortaleza de El Escorial perdió, entre otros rituales, el luto judío. Después de la muerte de un ser querido, la familia se encierra a orar durante siete días

y cubre los espejos de la casa. El número siete alude a la creación; los espejos velados, a la necesidad de ver hacia adentro. Ésta fue la introspección que le faltó a una España asustada de sí misma; al repudiar a los “extraños”, amputó un trozo de su historia. ¿Es posible alterar este destino, adivinar hacia atrás; pintar, como el fraile Julián, un sueño inducido en cabeza ajena? Goyesco y barroco, Fuentes alza una galería de espejos que restituye en parte la rota historia de dos mundos. Al igual que “sueño”, la palabra “pánico” tiene un doble sentido. Carlos Fuentes se curó del miedo que confesaba en su lejano ensayo sobre Gironella sólo a costa de entrar a su propia época negra, la ronda pánica donde desfilan los fantasmones, los baldados, los heridos de arma o de intención, los cojos, los exiliados, nuestras futuras muertes” (2001: 102).

* * *

El último ejemplo proviene de la reflexión en torno a la traducción concebida tanto en un sentido amplio, puesto que el recuerdo, el conocimiento o los más variados contactos interculturales serán asimilados por Villoro a operaciones traductorias, como en un sentido restricto, ya que sus dos ensayos sobre el tema exploran incursiones teórico críticas y traducciones literarias –de terceros, en el caso de “El traductor” (2001), ensayo de dicción más neutra pese a no estar destituido de “efectos personales”; propias y ajenas en el caso de “Te doy mi palabra. Un itinerario en la traducción” (2013), texto de tonalidad marcadamente subjetiva¹³. La lectura propuesta aquí se atiene a un aspecto acotado de esa vasta red de relaciones, al que podría denominarse el dispositivo alemán (o mejor aún, austríaco) concebido como máquina de hacer hablar las geografías culturales puestas en juego en el proceso traductorio, así como sus posibilidades de elucidación cruzada.

13 Sarah Pollok (2011: 366) ha señalado la imposibilidad de separar la dimensión lingüística de la literaria en las consideraciones de Villoro acerca de la traducción, bien como los vínculos estrechos con sus experiencias de vida y su escritura de ficción.

“Te doy mi palabra”¹⁴ vuelve a narrar la experiencia infantil con la cual se abre “Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso” (2001): el temprano y accidentado contacto de Juan Villoro con el idioma alemán.

A los cuatro años comenzó para mí una travesía que se asemeja al recorrido por los bosques hechizados de los cuentos de hadas. Entré al Colegio Alemán de la ciudad de México y, luego de un examen de aptitudes del que no tengo memoria, fui asignado al Grupo A de Primero de Kinder donde los alumnos eran mayoritariamente alemanes o hijos de alemanes.

A los seis, si alguien me preguntaba entonces si ya sabía leer, mi respuesta era: “Sólo en alemán.” El conocimiento me llegó en una lengua extranjera (2013: 8)¹⁵.

En “Iguanas”, el episodio rememorado nuevamente en el trecho arriba citado abre paso a la teatralización intencional de una “patria exagera-

14 Como ocurre con numerosos escritos de Villoro existen versiones sucesivas del mismo título. Dos de ellas son de 2013 y la (tal vez) última de 2014. Las citas de este trabajo corresponden a la primera: “Te doy mi palabra. Un itinerario en la traducción”. *Verbum et Lingua* N°1, 2013.

15 Cito la variante previa del mismo episodio, que consta en la abertura de “Iguanas”: “A los cuatro años me encontré ante una disyuntiva que decidió mi vida. En el Colegio Alemán de la ciudad de México fui sometido a una prueba que no recuerdo pero que provocó que me quedara en el grupo A, es decir, en el de los alemanes. [...] Como mi primer idioma leído y escrito fue el alemán, saber algo significa saberlo en extranjero. Esta educación extravagante tuvo dos resultados: nada me gusta tanto como el español y detesto cualquier idea reductora de la identidad nacional” (2001: 107). Livia Grotto (2016), en un estudio aún inédito, confronta esta autfiguración deliberadamente descentrada con la continuidad genealógica e idiomática propuesta por la hermana de Villoro en *La algarabía de la palabra escrita* (2012). Aunque también educada en el Colegio Alemán, Carmen Villoro propone una escena primaria de la lectura que privilegia “la colección materna de la revista argentina *Billiken* y *El libro de oro de los niños*, publicación española comandada por Benjamín Jarnés”, cuyo primer tomo era “precedido por sendos prólogos de Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral” (Villoro, Carmen, 2012: 41, apud. Grotto). El gesto refuerza los lazos de familiaridad con la lengua y la cultura maternas, al mismo tiempo que parece apuntar en dirección a una estirpe femenina.

da” ante maestros ávidos de otredad. Los primos del niño Juan desayunan tequila con pólvora, las tías se clavan espinas de agave para castigar sus malos pensamientos como si posaran para un cuadro de Frida Khalo, los velorios familiares transcurren entre carcajadas (“lo estrafalario siempre convencía”)¹⁶. El deliberado (y falso) mexicano entre alemanes deviene un “autor del realismo mágico” en la escuela, para proceder de inmediato a su desmonte y a la reivindicación de una poética que en lugar de satisfacer las “prenociones” europeas de América Latina como vivero exótico privilegie el “inusitado cruce de culturas” y la “violación de fronteras”. En “Te doy mi palabra” ese cruce se consuma de varias formas. La que interesa aquí, rehace el itinerario que condujo Villoro al ejercicio de la traducción instado por Sergio Pitol (también él traductor de una centena de títulos), quien en un encuentro ocurrido en 1978 insiste en “la importancia de la traducción como aprendizaje literario” y promueve en 1986 la primera cita de Villoro con Jorge Herralde: “Debes sorprenderlo con un título que no conozca, algo exquisito que esté en sintonía con su catálogo”, me recomendó [Pitol]” (2013: 17). En el intervalo que separa esos dos episodios Villoro ha trasladado al español *Engaños*, coletánea de narrativas de Schnitzler y la ópera de Strauss *Ariadna en Naxos*, estrenada en México en 1984, ambas pertenecientes a la “órbita” (quizá sería más mejor llamarla la *pista*) “austriaca”. Una órbita en la que intenta permanecer: “Decidí proponerle [a Herralde] *Martes en Ariés*, de Alexander Lernet-Holenia” (2013: 17)¹⁷. Otro título del escritor vienés, *Baron Bagge*, constituiría años después de ese primer encuentro con el director de Anagrama una de las llaves interpretativas de Rulfo, en el ensayo intitulado “Lección de arena: *Pedro Páramo*”, de *Efectos personales* (2001).

16 Una zona importante de la narrativa de Villoro puede adscribirse a este gesto (auto) paródico o carnaval de clichés. Piénsese, por ejemplo, en los relatos “El Mariachi” y “Amigos mexicanos”, de *Los culpables* (2011).

17 Alexander Lernet-Holenia. Viena, Austria, 1897/1976.

En ocasiones, ofrecer un libro sirve para conseguir otro. Herálde escuchó con atención mi arenga sobre la enrarecida estética de Lernet-Holenia. Esto no lo convenció de contratar el libro, pero sí de que yo tradujera una obra ubicada en la punta rumana del imperio austro-húngaro, *Memorias de un antisemita*, de Gregor von Rezzori [...] Una vez más mi contacto con el alemán se orientaba hacia Austria (2013: 18).

El cruce intempestivo (la operación traductoria disparada por la otra lengua pero que la excede y abarca las tradiciones y culturas puestas en contacto) no demora en surgir. El pasaje es extenso pero merece ser citado en su totalidad:

Por razones complejas y acaso esotéricas, la monarquía real de Francisco José ha cautivado a una franja de la cultura mexicana.

Maximiliano de Habsburgo dejó una reputación ambivalente en México. Llegó como un monarca que no tenía derecho a gobernar el país y usurpó el gobierno legítimo de Benito Juárez. Al mismo tiempo, lo hizo con peculiar ingenuidad, convencido de que había llegado a un sitio donde era querido. Fue una figura impositiva y trágica a la vez, un monarca títere, manipulado por conspiradores. No es casual que la novela más celebrada por la crítica en los últimos treinta años, *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, trate del emperador que se deslizó por el país como por un sueño ininteligible y murió como un hombre cordial y educado, dando propina a sus verdugos.

México pudo haber sido un imperio más o menos austríaco. Por otra parte, la larga dominación de Francisco José, dilatado ejercicio del poder en el que nada parecía cambiar, donde convivían comunidades muy diversas y en pugna y que se apoyaba en una inexpugnable burocracia, parecía una metáfora de otro país presidido por el águila, el México del PRI. Cuando José María Pérez Gay publicó *El imperio perdido*, reunión de ensayos sobre escritores austríacos, la crítica celebró la estupenda reconstrucción de esa cultura. Lo extraño fue que un libro de tema bastante especializado se convirtiera en *best-seller* instantá-

neo. [...] ¿En qué medida teníamos que ver con Robert Musil y Hermann Broch? Más allá de la importancia de esos autores, admirados pero poco leídos en México, el libro interesó porque ponía en juego las tensiones de un campo cultural que nos resultaba vagamente familiar (2013: 18).

Otra vez, la puesta en escena de lo *heimlich* a partir de un efecto de distanciamiento. “México pudo haber sido un imperio más o menos austríaco”; “la larga dominación de Francisco José” y su “inexpugnable burocracia” se torna una figuración del México priista; el DF contemporáneo se ve (se nos lo hace ver) en el espejo convexo de la Viena de principios del siglo XX:

En 1986, la gran exposición sobre la cultura austriaca en el Centro Georges Pompidou de París llevó un título que podría aplicarse a la cultura mexicana: “El apocalipsis gozoso”. Las rondas de aniquilación y creatividad que marcaron la Viena de principios del siglo XX ofrecen paralelismos con la cultura mexicana. ¿Hay mejor descripción del D.F. que la de Karl Kraus para Viena: “El laboratorio del fin de los tiempos”? (2013: 18).

En “El traductor” (2001), Villoro reflexiona acerca de los “misterios prácticos” de esa actividad y de sus aspectos específicamente idiomáticos. Sugiere que el traductor es un “intercesor entre dos lenguas”, alguien que “requiere de una voz ajena para ofrecer la suya”, y formula la idea de una “soledad compartida” como expresión de ese proceso. Destaca entonces las ventajas de ese “encierro con un espectro extranjero” en el que consiste toda traducción: “alerta los reflejos, obliga a una saludable paranoia: el idioma se mantiene en forma, perseguido por otro. La frecuentación y aun el acoso de una lengua extranjera agudiza la propia” (2001: 118). Lo mismo podría afirmarse con respecto a las traducciones culturales practicadas por Villoro, suerte de exploraciones que, a semejanza de “las originales aventuras del psicoanálisis, la dodecafonía y la filosofía del lenguaje... ocurrían [ocurren] *contra la tradición sin romper del todo con ella*” (2013: 19, *itálicos míos*).

Un tema obsesivo de la cultura mexicana ha sido la búsqueda de la identidad. De *La querrela de México* (1915) de Martín Luis Guzmán a *El difícil oficio de ser mexicano* (2010) de Heriberto Yépez, pasando por *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz y *La jaula de la melancolía* (1987) de Roger Batra, la inteligencia mexicana ha explorado la indecisa forma que tenemos de aceptarnos a nosotros mismos. Musil solía decir que un austríaco era alguien a quien se le había restado un húngaro (19).

Juan Villoro: ¿un austríaco en México DF? Quizá sea esa la foto infamiliar/familiar que más le convenga a su máquina de hacer ver y hacer hablar.

Bibliografía

- Aumont, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1990), “¿Qué es un dispositivo?”, en *Michel Foucault, filósofo*, en A.A.V.V., Barcelona: Gedisa.
- Fazio, Silvina Celeste (2010), “La escritura ensayística como autoconfiguración: crítica y autobiografía en *Efectos personales* de Juan Villoro”, en *Taller de Letras*: Santiago de Chile, N 46.
- Freud, Sigmund (1989), “Lo ominoso”, en *Obras Completas Vol. XVII*, Amorrortu: Buenos Aires.
- Gárate, Miriam, V (2016), “Revisitar al padre; visitar la patria. Disidencia y herencia en la escritura de Juan Villoro”. *Actas del I Congreso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latinoamericanas-Antonio Cornejo Polar*. Fundación Cornejo Polar/Universidad de San Marcos, Lima. CD-room.
- Grotto, Livia (2016), “Juan Villoro: un itinerario en la traducción” (inédito)
- Goethe, Johann Wolfgang von, (2009), *Egmont. Villoro, Juan (trad.)*, México: Jus Libreros.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1989), *Aforismos, Villoro, Juan (trad.)*, México: FCE.
- Kohan, Martín (2011), “Crónicas de lectura”, en Ruisánchez José Ramón y Zavala Osvaldo (comps.), *Materias dispuestas. Juan Villoro ante la crítica*, Barcelona: Candaya.
- Lichtenberg, Georg Christoph (1989), *Aforismos, Villoro, Juan (trad.)*, México, FCE.
- Olmos, Ana Cecilia, “Literatura latino-ericana e novas cartografias (a perspectiva dos escritores) <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64567>. ----- (2015), *Ensaio de narradores na literatura latino-americana, 1970-2010*, Tesis de Libre Docencia, Departamento de Letras Modernas, FFLCH, USP
- Pollock, Sara (2011), “Las traducciones literarias y culturales de Juan Villoro”, en Ruisánchez José Ramón y Zavala Osvaldo (comps.), *Materias dispuestas. Juan Villoro ante la crítica*, Barcelona: Candaya.
- Rezzori, Gregor von (1988), *Memorias de un antisemita, Villoro, Juan (trad.)*. Barcelona: Anagrama.
- Said, Edward (2004), *El mundo, el texto y el crítico*, García Pérez, Ricardo (trad.), Buenos Aires: Debate.
- Schnitzler, Arthur (2006), *El teniente Gustl, Villoro, Juan (trad.)*, Barcelona, Acantilado.

- *Engaños* (1985), Villoro, Juan (trad.), México, DF: FCE.
- Tedeschi, Stefano (2006), “El testigo y las monedas en la obra narrativa de Juan Villoro”, en <http://www.artifara.com/rivista6/testi/villoro.asp>.
- Villoro, Juan (1985), *Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias*. México, DF: FC.E.
- (2001) “Lección de arena: *Pedro Páramo*”, en *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama.
- (1999), *La casa pierde*, México, DF: Alfaguara.
- (2001), “Goya y Fuentes: Los trabajos del sueño”, en *Efectos personales*, Barcelona: Anagrama.
- (2001), “Iguanas y dinosaurios: América Latina como utopía del atraso”, en *Efectos personales*, Barcelona: Anagrama.
- (2001), “El traductor”, en *Efectos personales*, Barcelona: Anagrama.
- (2005), “El libro negro,” en *Zafari accidental*, México: JoaquínMortiz.
- (2005), “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, en *Zafari accidental*, México: JoaquínMortiz.
- (2008), “Itinerarios extraterritoriales”, *De eso se trata*, Barcelona: Anagrama.
- (2008) *Muerte parcial*, México, DF: Ediciones El Milagro.
- (2011), *Los culpables*, Buenos Aires: Interzona.
- (2010), *8.8 El miedo en el espejo*, Buenos Aires: Interzona.
- (2011), *Filosofía de vida* (2011), Buenos Aires: Interzona.
- (2011), *La calavera de crista*, México, DF: Sexto Piso.
- (2012), ¿Hay vida en la tierra?, Barcelona: Anagrama.
- (2013), “Mi padre el cartaginés”, en *Espejo retrovisor*, México:Seix Barral.
- (2013), *Conferencia sobre la lluvia*, Oaxaca, México: Almadía.
- (2013), “Te doy mi palabra: un itinerario en la traducción”, en http://verbumetlingua.cucsh.udg.mx/articulo/te_doy_mi_palabra_un_itinerario_en_la_traduccion.

LOS PINTORES DE MONTOYA

Mónica Marinone

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

“Qué significa ser contemporáneo” se pregunta Giorgio Agamben en un ensayo filosófico que tensa, nada ingenuamente, entre fuentes poéticas y científicas¹. Es una pregunta que me ronda cuando leo a Pablo Montoya y que reformulo ante *Tríptico de la infamia*, su cuarta novela (2014)². Si con *Los derrotados*, de 2012, Montoya abre una fuga en la tendencia que impusieran *La sed del ojo* (2004) y *Lejos de Roma* (2008), con el *Tríptico...* se alinea en la modalidad que tanto le atrae, una narrativa excéntrica, disruptiva en el contexto colombiano actual, que se regodea en lo diferente, absorbe cuestiones e imaginarios distintos y distantes. En la dirección de Agamben y como respuesta inicial a la pregunta, pienso que Montoya es un contemporáneo al asumir una singular relación con el propio tiempo, porque adhiere a él y a la vez toma distancia a través de relatos del desvío y anacrónicos, siempre en los sentidos del ensayo citado, marcas que, paradójicamente, le (nos) permiten “tener fija la mirada en la propia época”.

Cuando se reflexiona sobre Latinoamérica como “espacio cultural en construcción continua” (en palabras de García Canclini), es insoslayable centrar los siglos XV y XVI como zonas de anclaje: se sabe, entonces surgen las primeras visiones / versiones de este continente en escritos que se alzan como “momentos físicos iniciales” (la frase es de Jitrik cuando estudia los escritos colombinos). Son *momentos* donde se representa un nuevo comienzo de Occidente, por ello operadores

1 Agamben parte de Nietzsche citado por Barthes.

2 Manejo la edición de Random House. Las citas y paginación corresponden a dicha edición. Abrevio TI.

respecto de un imaginario conflictivo, revisitado y alimentado después, aun desde una puesta en crisis –o separación mediante la reflexión– que a la par que retroactúa, lo vuelve presente. Se trata de gestos inaugurales en la historia de la escritura latinoamericana que involucran, entre otras cosas, la construcción por la letra del *lugar* de emplazamiento de la imaginación utópica europea, gestos donde lo saliente es el desajuste de orden epistemológico y por ende lingüístico³. En su última novela Montoya se decide por este período convocante, pero elige una perspectiva “exótica”: *Tríptico de la infamia* se arma sobre dos ejes, las guerras de religión entre cristianos y protestantes, y lo visto/vivido/imaginado/dibujado/pintado/copiado por tres europeos (protestantes), cuyas historias de vida, signadas por la trashumancia y el exilio, involucran América (especialmente del Norte) con grados de mayor y menor contacto. Se trata de Jacques Le Moyne (cartógrafo y pintor de Diepa), Francois Dubois (pintor de Amiens) y Theodore de Bry (grabador de Lieja). Me apresuro a agregar que el uso exótica es pertinente por lo señalado (el privilegio del protestantismo y la ponderación de la imagen en lugar de la escritura) y porque mis primeras observaciones sobre este *Tríptico*... dialogan con ideas de César Aira en su “Exotismo”, donde cruza e interfiere conceptos relevantes en general y para este ensayo en especial: extranjero, viajero, escritor, lector. También porque se detiene en el pasaje del *ver* al *mirar*, diferencia que fija al describir el trabajo de Montesquieu⁴, la creación del dispositivo del extranjero en sus *Cartas Persas* en beneficio del “extrañamiento” y el “descubrimiento” de Europa (dos palabras que utiliza así, encadenadas).

3 He estudiado estas cuestiones desde el peso de la escritura colombiana en Marinone, 1998. Esta referencia corresponde porque Montoya toma como epígrafe del primer capítulo de su *Tríptico*..., una frase de la novela de Roa Bastos, publicada en el año de Conmemoración del V Centenario de la llegada de los europeos a este continente. La frase es: “Encendida en mí la candela lejana”.

4 La mención de Montesquieu, pese a introducir una época posterior a la que Montoya noveliza, es central para mi lectura, en especial por el despliegue geográfico que Aira rescata “con el centro en Europa, más exactamente en París, y la línea de su espiral corriendo sobre mares y tierras...”. Son los intereses del colombiano.

Desde una torsión de algunas de sus reflexiones me detengo en pocas de sus líneas para pensar a Montoya, quien más allá de lo anecdótico, esto es, ficcionalizar a extranjeros que se hacen viajeros –materiales o simbólicos– como sucede con los tres europeos biografiados, subraya su apuesta a volvernos lectores-extranjeros. Me refiero a cuando, en su juego de escribir el *ver-mirar* (de otros, propio), interfiere la significación –el dominio de la lengua y de los signos– y la significancia –el dominio de la pintura y el dibujo– hurgando en lo turbio de que habla Barthes, en el desborde que compone la mirada (de los otros), a través de su trabajo con la imaginación. Es decir, Montoya apela “al presupuesto ineludible de las ciencias y las artes”, la *mirada*, que Aira instaaura en los extranjeros de las *Cartas...*, pero insiste en acentuar nuestra condición de “extranjeros definitivos” en tanto lectores al provocar, desde sus elecciones y operaciones, “extrañamiento y descubrimiento” (a la manera de lo experimentado y producido por los extranjeros que llegaron a América), al romper con la lectura mecánica y obligar a reacomodos (diría Aira, todo ello cuando hace su trabajo de escritor), o bien a ejercicios de recuperación de lo ya visto y de búsqueda e indagación de lo desconocido que describe, nombra o renombra. Entonces, cuando nos induce a una lectura sosegada, ésa que la poesía reclama o el acto del mirar contemplativo propicia.

Deseo e imaginación... Imaginación y deseo

Tríptico de la infamia, a la manera de otras grandes novelas latinoamericanas, obedece a controlados impulsos proliferantes, a una sutil voluntad expansiva por la cual, desde los ejes anticipados en tanto andamiaje, Montoya comprime gran variedad de temas y problemas entre los márgenes de un objeto impreso y demuele pretensiones de clausura o de alguna interpretación reductiva. Se organiza en tres partes que llevan por título, cada una, el apellido de un biografiado en el orden siguiente: Le Moyne, Dubois, De Bry. En el final, en una Nota de agradecimiento, antes de las personas e instituciones están los lugares. Dicha Nota dialoga con el cierre de la novela donde se transcriben lugares y fechas

de escritura⁵, y ambos ratifican la voz del biógrafo, quien ingresa con cierto énfasis en la última parte. De este modo se reconstruye el vasto periplo que permitiera el acceso a los materiales o genotextos de la novela: Giessen, Lieja, París, Fráncfort, Medellín, Milán, Londres, Lausana, Bogotá... Montoya sienta la trashumancia entre América y Europa, los sitios que constituyeron estaciones donde buscó dichos materiales y *vio-miró* para escribir. Los denomina “huellas”⁶: son las imágenes o rastros visuales “...del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios-fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos...”, según palabras apropiadas de D. Huberman cuando explica la índole de las imágenes⁷.

El novelista parece reproducir el “destino” de los novelados –quienes “tenía(n) la marca del exilio en sus ojos” (II, 251) por necesidad y menos por elección, aunque exento del dramatismo de unas vidas que, pese a los padecimientos, en general no configura de manera dramática. A la par, reproduce el impulso recolector de todos y el de De Bry en particular, ese incansable buscador, el que viajó, *vio-miró*, obtuvo de otros (de Le Moyne por ejemplo) para intervenir y reproducir (para recrear) a través de su oficio; de ahí que Montoya le dedique (a De Bry) una parte armada como puesta de recolección en un juego especular por el cual la forma de producir y lo producido vuelven a resonar. Es una parte diversa de las otras (que también difieren entre sí). En un apartado que denomina “Encuentro” y se desarrolla en Fráncfort, “la pequeña urbe... hermosa”, la ciudad donde De Bry pasó el último período de su vida, literalmente se acopla al “tiempo que quiso tocar”: ve

5 *París, El Retiro, Fráncfort, Envigado. Marzo de 2011 –julio de 2014* (Cursivas en el original).

6 En la apertura de la parte dedicada a De Bry y referido a él: “En estas ciudades he buscado su *huella* y he encontrado *imágenes* en torno suyo. *Imágenes* espléndidas, tocadas por el *exotismo*, la indignación y la perplejidad. *Imágenes* grabadas en libros dedicados a las relaciones de viaje que hicieron a América en el siglo XVI, y que solo es posible ver a través de engorrosos permisos burocráticos, pues se hallan en las secciones más ocultas de algunas bibliotecas de Europa” (II, 195). Subrayado mío.

7 Cfr. “Cuando las imágenes tocan lo real”.

a De Bry, lo reconoce, lo sigue en su trajinar inestable, casi lo roza, lo escucha susurrar “*Moenus Fluvius*” (TI, 268)⁸. Se trata de una interferencia obscena que plasma lo que he definido en otro ensayo sobre Montoya como una *sensibilidad temporal acumulativa* u operatoria de montaje frecuente en sus textos⁹.

Se me ocurren, a estas alturas, cuatro ideas que esta novela metacomunica: su escritura del regodeo en fuentes visuales es resultado de un contacto directo con lo *visto-mirado* donde el cuerpo cobra protagonismo: el apoyo en la lupa, un signo operador en este sentido, se registra en tramos de la tercera parte (De Bry), precisamente y como señalé en líneas anteriores, cuando se abren las compuertas de la productividad y la voz autoral *confiesa*, entre mucho, acciones y deseos:

Lleva un sombrero de ala ancha y una lechuguilla magnífica. Observándolo con cuidado, *y para ello es aconsejable ayudarse con una lupa*, su anatomía podría vincularse a la de un perro galgo (...). Pero *con la lupa me concentro en su perfil. Cómo quisiera tener un aparato del futuro*, semejante al que usa *Blade Runner* de Ridley Scott, para buscar pistas identitarias en las fotografías. Un aparato que permita ir hasta el fondo de este baladrón ibérico. (II, 288). (Subrayado mío).

Asimismo, metacomunica de qué se trata esta escritura del *ver-mirar*, y tras sus frases, opciones y gestos a veces mencionados como en la cita, es difícil no recordar (de nuevo) a Barthes, la tensión que describe en sus reflexiones sobre el carácter llano de la imagen que, constituyéndose en objeto para ser barrido en tanto superficie quieta, sin embargo apela a la imaginación. Su cita de Blanchot parece el fundamento epistémico de Montoya:

Lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y no obstante más accesible y misteriosa que el

8 Montoya escribió la mayor parte de esta novela gracias a la obtención de una beca.

9 Es una expresión que tomo de Tarkovski. Estudio dicha operatoria en Marinone, 2016.

fuero interior; sin significación pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irrequieta y no obstante manifiesta; teniendo esa *presencia-absencia que constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas*. (Barthes, 1995: 160). (Subrayado mío).

La imaginación asociada al deseo es un eje que transversaliza esta novela del *ver-mirar*, irriga su inclinación proliferante, en ocasiones se explicita o bien reverbera tras lo narrado, y permite esbozar líneas hacia otras zonas, también poderosas, del universo narrativo de Montoya¹⁰. Y pienso sobre todo en su primera novela, *La sed del ojo*, que él mismo define de manera simple como un “policial erótico” y, en cambio, leo como un texto de alta complejidad a partir del que es posible, igual que en este caso, abrir un amplio espectro de reflexiones¹¹. El bello título es una frase que me ha acechado en la lectura del *Tríptico*... donde los tres biografiados, además del exilio y la trashumancia, la vivencia de las guerras de religión, los padecimientos y las pérdidas, están marcados por la curiosidad –visual e intelectual, por la búsqueda de una belleza ajena a convenciones y por el don de mirar, motores y anclajes del deseo y de una imaginación cristalizada a través del arte o el oficio. La tercera idea, encadenada a la anterior, es la apuesta al “poder” de la imaginación, la *reina* según repetía Baudelaire, la más científica de las facultades puesto que es la única que comprende la analogía universal. La imaginación, disparada por la tensión *presencia-absencia* que Blanchot describe y concebida desde una perspectiva en que destaco las teorizaciones de

10 Los novelados en el *Tríptico*... aparecen en volúmenes anteriores de Montoya, en sus breves estampas biográficas, una modalidad que suele cultivar: De Bry en *Viajeros*, Dubois en *Trazos*. A principios de 2014 Montoya publica un ensayo de corte antropológico, “La representación pictórica de los indios timucas en Jacques le Moyne y Theodore de Bry”, que muestra la investigación llevada adelante para escribir su *Tríptico de la infamia*. Las líneas que menciono en el cuerpo no pretenden referir mecanismos de autointertextualidad desde personajes, frecuentes en los narradores, sino anotar una tensión recurrente en la narrativa de Montoya, la imaginación asociada al don de mirar y al deseo.

11 He considerado detenidamente esta novela en Marinone, 2015.

Starobinski, se vislumbra en este novela —y en otros textos de Montoya— como ese poder de separación insinuado en la percepción (e insisto en el don de mirar, aquí protagónico, tanto para los biografiados como para el biógrafo), que se mezcla con operaciones de la memoria, permite acercar el pasado y distanciar el presente para abrir el horizonte de lo posible¹². Finalmente Montoya parece ratificar en esta novela, desde una escritura que es su reconstrucción de cierta historicidad, una posibilidad que Warburg (citado por D. Huberman) enuncia, la de “reconstituir el lazo de connaturalidad (o de coalescencia natural) entre palabra e imagen” (die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild)¹³. Así se afilia a una familia tutelar de mirada interferida¹⁴, desapegada de concepciones rígidas respecto de fronteras —temporales, espaciales, de registros (si bien la narrativa es su gesto preferido, su motor es la poesía) y aun de lenguajes: absorbe el arte en todas sus manifestaciones y con este *Tríptico de la infamia*, desde el título, provoca una salida de lugares habituales, nuestra des-re-locación¹⁵.

12 La cita completa de Starobinski es: “Insinuada en la percepción misma, mezclada con las operaciones de la memoria, abriendo alrededor de nosotros el horizonte de lo posible, escoltando el proyecto, el temor, las conjeturas, la imaginación es mucho más que una facultad para evocar imágenes que multiplicarían el mundo de nuestras percepciones directas; es un poder de separación gracias al cual nos representamos las cosas alejadas y nos distanciamos de las realidades presentes”. Citado por Baczkó.

13 Cfr. “Cuando las imágenes tocan lo real” *cit.*

14 Pablo Montoya se mueve cómodamente entre lenguas y lenguajes: además de escritor, es traductor, músico sinfónico y gran lector de pintura, así como conocedor de historia del arte. Sus volúmenes *Trazos* y *Música de pájaros* revelan literalmente estos saberes, aunque sus textos, en general, siempre se tiñen de dichos dominios, de ahí que la estética modernista le convenga particularmente. *La sed del ojo* quizás sea la novela ejemplar respecto de lo que indico, especialmente porque su anécdota y atmósfera dialogan de modo notable con dicha elección.

15 En el ensayo sobre *Los derrotados* (Marinone, 2016), incluí una referencia que reitero en este caso por su adecuación: es aplicable a Montoya esa frase de Lautréamont en uno de los sentidos que Aira (1998) le atribuye: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno (es la frase), significa también que ese uno, cuando se ponga en acción, hará todas las artes, no una”.

De imágenes y palabras

El dibujo de Jan Van der Straet –incluido en *Americae decima pars*, de Jean Théodore de Bry (hijo de uno de los biografiados por Montoya)– con el que se abre *La escritura de la historia* de Michel de Certeau, ha reaparecido como recuerdo, desde el principio de mi lectura del *Tríptico*... Los editores de M. de Certeau, a continuación del retiro de tapa incluyen esta imagen “erótica y guerrera” en la que un explorador (Américo Vespucci) se alza de pie ante una india recostada, América. Es una imagen que de Certeau interpreta magistralmente en el primer párrafo del Prólogo a la segunda edición del volumen, definiéndola una “escena inaugural” (11). Su frase arrastra la fuerza del dibujo hasta desvanecerlo y se carga de la connotación de *principio*, al menos en dos sentidos: el de dicho volumen y el de su objeto de estudio (el principio “de un nuevo funcionamiento occidental de la escritura”, *ibid.*). Siempre la he considerado una operación provocadora: si bien de Certeau focaliza la escritura y la historia desde el título del volumen, ofrece una imagen como *principio* disparador de sus reflexiones y de nuestra imaginación. La primera elección de Montoya, el título de una novela que bien podrían ser tres *nouvelles* –por la extensión y el modo unitario como escribe cada parte¹⁶, enlaza en un sintagma los dominios de la significancia y la significación (barthesianos) desde dos palabras que dirigen a la pintura y la literatura respectivamente (*Tríptico de la infamia*). A pocas páginas del cierre de la primera parte (Le Moyne), Montoya describe la reunión de Felipe II con Pedro Menéndez de Avilés, el enviado a exterminar a los hugonotes de La Florida; incluye, como al pasar, una referencia que, desde mi punto de vista, opera y reenvía a la primera palabra de su título:

16 Mi observación no es arbitraria: *La sed del ojo* y *Lejos de Roma* son novelas cortas. *Los derrotados*, entre otras opciones, por su disposición extensa se fuga de la tendencia inicial y se acerca a *Tríptico de la infamia*.

El rey, flaco y mustio como él y ataviado de negro, lo recibió en su palacio de El Escorial. Entre tapices verdes y carmesíes, que colgaban de las paredes, y frente a *un cuadro de un tal Hieronymus Bosch, que a Pedro le parecía la consumación de todas las aberraciones humanas, planearon la represalia* (TI, 101). (Subrayados míos).

Superada la ironía que el “parecer” de un despiadado Avilés –en los hechos– produce ante esta manifestación del arte, la mención del famoso “cuadro” (se trata, es claro, del *Jardín de las delicias*) ilumina tanto el título como el montaje de la novela de Montoya. Vale recordar que dicho “parecer” se contrapone con la percepción de Felipe II, a quien el Bosco fascinaba, cuya obra ansió coleccionar y atesoró, algo que se entiende poco dadas la impronta *excesiva* de su obra y la desmedida afección católica de Felipe –su descripción, que subrayo en el principio de la cita, contrasta con el colorido del fondo y exime de mayores comentarios. Y vale recordar, asimismo, que el *Jardín...* es una de las composiciones más saturadas, complejas y herméticas (es decir, más vitales) de la historia del arte. Montoya insinúa dicha vitalidad precisamente en el uso “aberraciones”, que implica tangencialmente la noción de *exceso* como transgresión de prohibiciones, es decir, aquello que está fuera de variables de orden impuestas ya por el dogma (la fe), ya por la razón (la ley), esto es, el dominio del deber ser. Entonces, el uso de la palabra *tríptico* por parte de Montoya instala en un contexto de producción y recepción, pero además ante un formato artístico común en los siglos XV y XVI, en general de temática religiosa y pintura de altar, plasmado en tres escenas –dos laterales y un panel central.

El pretendido efecto irónico vuelve a ser notable dado que la novela centra la *religión*, aunque desde sus *guerras*: precisamente su segunda parte (el panel central que suele destacarse en cualquier tríptico) sobresale en la fotografía de tapa en la edición de Random House –un fragmento de *La Masacre de San Bartolomé*, de F. Dubois– que orienta esta interpretación y acerca a las excesivas inversiones (en tanto procedimiento) del Bosco: su imponente panel central, de enorme detallismo, es el *Jardín de las delicias* donde la saturación erótica se impone. Como es sabido, el Bosco trabaja una diferencia compositiva en los

paneles, gesto que, *mutatis mutandis*, Montoya reitera; así como una secuenciación cronológica que, consideradas las tres biografías, respeta también: son núcleos enlazados por tenues líneas argumentales, figuras o zonas de contacto y *pasaje* (mi uso pretende ubicar en la modalidad de Benjamin) que complementan un todo (tal como sucede en el dominio de la pintura y pese a la condición unitaria de cada parte). Se trata de un todo acabado cuando finalizamos la novela y la disposición en tres se vuelve una. Semeja el círculo que constituye el *Jardín...* cerrado y la completitud simbólica que sus tres partes proponen (harto descrita por teóricos y críticos de arte), las cuales siendo unitarias, en sucesión reiteran desde un principio a un fin. Recalco respecto del *Tríptico de la infamia* y en beneficio de insistir en una complejidad poco visible en superficie, que su disposición secuenciada se tensa con la percepción temporal acumulativa a que me refiriera respecto de ciertas borraduras de fronteras temporales (de su reconstrucción de cierta historicidad dije) y de los desfases que los materiales (las imágenes) *per se* propician (pienso de nuevo en Didi Huberman). Esto redundante en una concepción del texto como tejido resonante, y en un descrédito del avance progresivo e inherente a la escritura, pretendido para la Historia:

Creo que todo intento de reproducir lo pasado está de antemano condenado al fracaso porque solo nos encargamos de plasmar vestigios, de iluminar sombras, de armar pedazos de vidas y muertes que ya fueron y cuya esencia es inasible. La belleza, y siempre he ido tras ella, así sea terrible y asquerosa, así sea nefasta y condenable, así sea desmoralizadora y desvergonzada, no es más que un conjunto de fragmentos dispersos en telas, en letras, en piedras, en sonidos que tratamos de configurar en vano. (II, 278). (Subrayados míos).

Son frases de De Bry en un apartado que lleva por título “América”, pero la cita, como otras que pudiera elegir, conlleva relieve: en superficie la anécdota, en susurro, planos que asedian, aun la enunciación, porque Montoya parece hablar de sí mismo y de su *creencia* cuando escribe el *Tríptico...*, menciona el tiempo que “quiso tocar” o la his-

toricidad que intenta construir y sienta el *fracaso*, que cobra densidad precisamente por la tensión de planos y temporalidades imbricados. Me refiero entre mucho: a los extranjeros que se volvieron viajeros –materiales o simbólicos– e intentaron recrear lo visto/mirado/imaginado; al escritor viajero/extranjero que ensaya hurgar en las miradas de los anteriores y transponerlas, configurarlas en la escritura a través del poder de su imaginación; al lector –“extranjero definitivo”– quien accede a lo visto/mirado/imaginado, es decir a imágenes desde palabras en aras de decodificar (otra vez) miradas ajenas, menos y más cercanas.... Es la puesta en letra de la *traslación/traducción* en tanto *continuum*, sostenido y reiterado por el fracaso, inherente al gesto que se propicia; es la puesta en escena de una semiosis que, pese a este fracaso –la imposibilidad de apresar, producir o clausurar significación, sin embargo es deseo *infinito*.

“Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura” dice Blanchot en “El infinito literario” (101), y su frase reconduce desde mis últimas líneas al título de Montoya pues favorece el pasaje desde el dominio de la significancia al de la significación: si *tríptico* es la palabra jerarquizada por abrir la frase que da comienzo a esta novela, *infamia* también se destaca por incluirse como cierre, arrastrando un peso inquietante. La “sombra de aquel maestro” (Montoya se refiere así a Borges en algún Prólogo¹⁷) “planea” sobre su elección, condiciona y activa la perspectiva de escritura, pero también de lectura. Si bien el tema/problema de la infamia ha sido estudiado desde temprano en la narrativa de Borges en general y en *Historia universal de la infamia* por obvias razones, me interesa alguna consideración de Paul de Man (144-145) en diálogo con la frase de Blanchot y con su concepción de Borges como “hombre esencialmente literario” (110). Cuando piensa la infamia en Borges, de Man desactiva la impronta ética y pondera la estética. Me parece que Montoya, como otros escritores latinoamericanos que han cultivado la biografía transgrediendo límites y apelando a la imagina-

17 Se trata del Prólogo de *Adiós a los próceres*.

ción tal como la concebimos en páginas anteriores (y no dejo de pensar en Roa Bastos, también un maestro que admiraba a Borges), se alinea en esta estela y en una concepción borrosa de la infamia. Más allá del sesgo crítico que el efecto irónico postula o de explicitaciones de la voz autoral —*per ser* o a través de los biografiados— en este *Tríptico...*, tal como de Man expresa respecto de Borges (lo parafraseo y cito), la infamia parece actuar “como un principio estético”, y agrego, hacia una concepción de la belleza que dispara la imaginación y las “invenciones”, las cuales quizás no hubieran “podido tomar (esta) forma sin la presencia de la villanía” (145). En nuestra novela, la imagen que oficia de tapa, esto es, el fragmento de *La masacre de San Bartolomé*, ratifica la idea desde el dominio pictórico y proyecta a ciertas líneas de la última cita, en boca de De Bry, que redundando en lo previo: su intensa carga epistemológica impide circunscribirla, más bien se regodea en ese reenvío a la enunciación que he mencionado para otros casos (“La belleza, y siempre he ido tras ella, así sea terrible y asquerosa, así sea nefasta y condenable, así sea desmoralizadora y desvergonzada...”).

La mención de Roa resulta, otra vez, pertinente. Respecto de sus narrativas también se trata de una estrategia compositiva basada en saberes, discursos, textos preexistentes o asida a “reales” verificables y localizados que necesariamente actualizan la relación sociedad-historia-textualidad; sus *excesivas* máquinas de narrar favorecen el discurrir sobre finalidades y proyecciones: *Yo el Supremo* y *Vigilia del Almirante* son ejemplares, y esta última ingresa de modo oblicuo en el *Tríptico...* pues Montoya toma una frase de la novela de Roa como epígrafe de la parte dedicada a Le Moyne¹⁸. Pero subrayo el aspecto que tensiona esta marca volviendo algunas de las novelas de Roa tan perdurables y reinstalando en los argumentos propuestos: los pre-textos, en cierto modo afirmados (en general a través del ejercicio paródico o del grotesco), aun pareciendo emerger a cada momento, a la par resultan sofocados por lo que se impone con potencia inusitada, la escritura como tal, finalmente lo que accede a una condición de “real” por el acto mismo

18 Reitero la frase de Roa Bastos: “Encendida en mí la candela lejana”.

de instauración. Pienso que, con las diferencias de los casos, Montoya, como Borges y Roa, también apuesta a “la verdad de la literatura”, que según Blanchot “estaría en el error del infinito”¹⁹, y parece “dispuesto a *comprender* según el modo de *comprensión*” que el arte (y no solo la literatura) “autoriza”²⁰. De ahí que en filigrana u obscuramente (como sucede con los maestros citados y con otros de este continente) la escritura de Montoya reivindique la ficción literaria (la imaginación) como medio muy conveniente para tratar las cuestiones más complejas²¹, ese *locus* donde es posible desprogramar e interferir convenciones, atentar contra *un* orden legítimo y enaltecer un distanciamiento crítico que, en muchos casos, suele comprometer la reconstrucción infinita del sentido. Así, en dicho repliegue, se muestra como prueba de la fragilidad que lo constituye (la misma que conlleva lo sujeto a cualquier mediación), y que le es propia porque deviene de su carácter constructivo (imposible no recordar a César Vallejo). La escritura como producto, en los casos de Borges y Roa, pero también de Montoya, es el lugar donde todo queda subordinado a la ley de la palabra (Mallarmé *dixit*), cuya belleza siempre amenazadora, muchas veces intrigante, oscurece lo ajeno a ella misma, aun al convocarlo para designarlo y conocerlo, alzándose en juegos de fuerte atracción y desplazamiento de dicho ajeno para restituir al lenguaje un vigor que lo impone como algo profundo y abarcador.

19 Cfr. “El infinito literario”.

20 Es difícil no mencionar especialmente *El Fiscal*, la novela donde Roa en otro de sus ejercicios de acumulación temporal desde metáforas ópticas, recupera el arte pictórico para enlazar la historia paraguaya con la historia del arte occidental a partir de “El escarnio de Cristo”, de Matthias Grünewald (s. XVI). He trabajado esta cuestión en Marinone, 1998.

21 Las reflexiones de J. J. Saer son aquí oportunas: “Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad sino en tanto que ficción. Ese deseo no es capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata”. Cfr. “El concepto de ficción”.

El infinito y los espejos

El mundo y el libro se devuelven eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas. Este poder indefinido de reflexión, esta multiplicación centelleante e ilimitada —o sea el laberinto de la luz, lo cual, por lo demás, no es nada—, será entonces lo que encontraremos, vertiginosamente, en el fondo de nuestro deseo de comprender.

M. Blanchot

La complejidad de las narrativas de Montoya, a la que me he referido y en la que insisto, se percibe cuando se ingresa en cada trama después de sortear la fascinación inicial y se reflexiona por ejemplo, sobre temporalidad o historicidad, motivos como infinito y laberinto, el deseo como motor, entre otros. La cita de Blanchot, que dispongo como epígrafe por su impronta productiva, rodea el imaginario interferido que pretendo asediar: la mayor parte de sus palabras traza líneas hacia la sugerente escritura de Montoya, la cual, como también señalé, favorece el detenimiento, la lectura sosegada, por un trabajo delicado que enaltece la descripción de percepciones y sensaciones, entonces, la *descripción* como posibilidad ligada al cuerpo y a los afectos. Se trata de una estética reivindicatoria de la intimidad a través de una contaminación de planos, un modo ficcional esforzado en desactivar la obvia intermediación en beneficio de diluir la distancia y reponer el *como si* de una contemplación (la nuestra).

Me detengo en tres escenas diversas, una de cada parte del *Tríptico de la infamia*, para sostener estos juicios y no permanecer en generalidades que, por ello, resultan simplificadoras. Frecuentemente, y lo repito porque su tratamiento del tiempo como problema es relevante, Montoya construye una historicidad que, en palabras de Didi Huberman (5), “hace visibles las supervivencias, los anacronismos... que afectan a... cada acontecimiento, cada persona, cada gesto”. La tracción del pasado desde un presente en sí mismo interferido, el peso de una reflexividad que se presume imperecedera, la instauración de la especularidad con

lo que ello significa, se producen aquí de modo natural, por un montaje donde las imágenes y las escenas como operatorias, en su configuración misma, contribuyen a aniquilar cualquier teleología. Es una naturalidad que, me parece, se *efectúa* porque implica una convicción profunda de Montoya que antes denominé su *sensibilidad temporal acumulativa*. Aunque a la par, sus operaciones de montaje por momentos cinematográfico²², en realidad reponen la índole de las imágenes, esas *huellas* (concepto elucidado en páginas anteriores de este desarrollo²³) que aquí son sostén de la escritura.

Abro la serie con una referencia antes examinada, el “Encuentro” sujeto autoral –De Bry en Fráncfort (TI, 264-269), correspondiente a la parte tercera del *Triptico*...: la interferencia de tiempos allí expresa es buen punto de partida para acceder a escenas e imágenes menos “obvias”, que insisten en abonar de modo sesgado esa marca de esta escritura, la tracción referida. Cito el cierre de este Encuentro “fatalmente anacrónico”, una frase de D. Huberman de nuevo apropiada por el peso nostálgico y cierto sentido de pérdida que la voz autoral estampa en nuestro caso: “En algún momento sé que estoy en mitad de *puente*. Solo y tiritando de frío. Más allá, entre la neblina del otoño, los altos rascacielos de los bancos de Fráncfort se levantaban como emblemas arrogantes de la usura. (TI, 269). (Subrayado mío).

La alusión al *puente* es mucho más que un detalle localizador, considerados los mecanismos que sostienen este relato en general. Pese a la simplicidad con que se la desliza, si se reflexiona sobre la descripción como tipo de estructura protagónica por la índole de los genotextos (imágenes) y por el motor que lo impulsa (poesía), la palabra *puente* emplazaría un carácter enigmático que habilita, por ejemplo, una interpretación densa de la noción de pasaje (posibilidad inscripta de ma-

22 He trazado un vínculo de Montoya con ciertas consideraciones de *Esculpir en el tiempo* de Tarkovski en Marinone, 2016.

23 Reitero a D. Huberman sobre las imágenes como rastros visuales “...del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios-fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos...”.

nera sutil). Por ello resuena, reenviando como anticipé, a otros nudos acumulativos (imágenes y escenas) del *Triptico...*, así como a concepciones filosóficas en que me baso²⁴ para iluminar las elecciones de un Montoya siempre abocado a despedazar la sucesividad de la escritura y entonces, una ficción de trama temporal como *cursus* (Bourdieu: 75) que constituye la biografía convencional²⁵. El *puente* de Fráncfort canaliza una interferencia (más que espacial, temporal): es el sitio donde se produce, asimismo, un desprendimiento por el cual se regresa al presente del sujeto que enuncia. Fomenta por ello una ficción de tiempo como “situación” donde cobran interés cualidades que adquieren visibilidad, es decir, eso de lo que se “alimenta” y constituye “éticamente” al hombre (Tarkovski: 78). Y respecto del relato como artefacto, asume además el rango de *palabra-pasaje* hacia una profundidad inherente a los textos en tanto *tejidos*. Montoya, a su manera, a través de montajes diversos (que rompen la teleología dije), como Tarkovski (a quien admira) suele “esculpir en el tiempo”. En qué sentido: atraviesa la historia como *continuum*, la arrastra y presentiza sin abandonar su tiempo, por ejemplo desde la escena del Encuentro, todo en aras de una literatura que apuesta a la belleza pero se inscribe, como la mejor, en la moral del fracaso (individual y colectivo)²⁶; un fracaso que he mencionado y en el

24 Pienso en Nietzsche y en Benjamin, dos filósofos convenientes para iluminar nuestro caso.

25 En las narrativas de Montoya, *puentes, trenes y subtes* suelen devenir, como intento plantear ahora, en *no-lugares* que, *per se*, funcionan como zonas de pasaje entre espacios, pero también entre tiempos. Lo mismo ocurre con ciertas palabras y frases que se cargan de historia, se tornan densas volviéndose archivos desde los que es posible recuperar una tradición a veces repuesta a la par, por el contenido del relato, por su argumento: como los grandes narradores y poetas latinoamericanos que constituirían una tradición deseada por Montoya, muchas palabras en sus textos (en sus tejidos narrativos) dejan de ser, así, “monedas semánticas adelgazadas”. (La expresión es de C. Fuentes (103) basado en imágenes de Nietzsche, quien como A. Roa Bastos o C. Vallejo ya mencionados en este desarrollo, fue un maestro en estas lides).

26 Dijo Juan J. Saer que “esta moral... salvo algunas rarísimas excepciones, es la moral de toda la literatura occidental genuinamente representativa... es la línea principal que

que muchas de sus frases se regodean con impulso abrazante. Reitero la imagen visual de cierre de la escena, donde la alta cuota nominal de la comparación acentúa el peso valorativo que indico: “Más allá, entre la neblina del otoño, los altos rascacielos de los bancos de Fráncfort se levantaban *como emblemas arrogantes de la usura*”. (II, 269) Subrayado mío.

La segunda referencia de mi serie corresponde a la segunda parte; son reflexiones y palabras puestas en boca de Dubois. Aclaro que esta parte, por centrarse estrictamente en un pintor cuya obra se destaca en la tapa del *Tríptico*... (en edición de Random House)²⁷, *repone* (porque relata el mirar, el análisis y la interpretación) cuadros como *huellas* (Dubois dice “tablas”), exaltando dicho mirar como lo inherente al “alimento esencial del espíritu”, en este caso del pintor; un alimento que Montoya, después de haber procesado, (nos) entrega generosamente haciendo gala de su competencia lectora –interpretativa. Así como surge la interferencia de lenguajes en esta novela, también un saber respecto de dichos lenguajes en su instauración histórica fluye con naturalidad y sin opulencias:

Los nuevos tiempos, y yo creía a la sazón en este impulso cognitivo, como si fuera un buen discípulo de Rabelais, se presentaban en la tabla de Jan Van Eyck (*El matrimonio Arnolfini*). Su encanto brotaba casi de la escena íntima que mostraba. Lo nuevo no sucedía en el afuera de esos cortejos de las familias nobles que había pintado Benozzo Gozzoli, o en las batallas profundas de Paolo Uccello, o en los preparativos del viaje de San Nicolás de fray Angélico, sino en una alcoba en la que un par de amantes se prometen ternura y fidelidad. Arnolfini y su mujer están de frente.

(...) el secreto de (su)... genial profundidad (...) respira (...) en el *espejo* cóncavo, situado detrás de la pareja.

Siempre he pensado que *ese espejo es como un pasadizo hacia el ma-*

Cervantes tiende hacia la imaginación moderna, y encontramos sus prolongamientos y sus variaciones en los más grandes escritores de Occidente”.

27 La *Matanza de San Bartolomé* es la única obra conservada de F. Dubois.

ñana. El universo en él se vuelve hondo e insinuante. (II, 136 y 138). (Subrayados y paréntesis míos).

La cita, que me permito transcribir fragmentada aunque en cierta extensión, revela mucho. Pero su mayor operatividad aquí reside en que enlaza algunas de las reflexiones planteadas. Si el *punte* canaliza una interferencia temporal que atrae el pasado, el *espejo*, en principio devuelve ese gesto: es otra *palabra-pasaje*, que esta vez proyecta desde el presente de la voz enunciativa (Dubois) hacia el futuro. Sin embargo, potentes nudos de la escritura (y la pintura) occidental resuenan en este término y se acumulan, absorbiendo asimismo desde dicho presente, tanto un pasado que llegaría por ejemplo al mito de Narciso, al mirar absorto de una imagen (la propia), como a un futuro en continuidad diversa e infinita, futuro que involucra el presente del sujeto autoral, es decir, el nuestro. La “genial profundidad” del cuadro dada por el espejo, *punctum* que embelesa y fascina a quien contempla el cuadro (Dubois –sujeto autoral) porque abre a lo “hondo e insinuante”, se ve reforzada, entiendo, por una nueva devolución que sugiere la la-cónica referencia a la posición de los Arnolfini (“Arnolfini y su mujer están de frente”). Ellos, como sucede en otros cuadros que trabajan la perspectiva de modo renovado, por esta postura *destacada* en el relato, convocan a los destinatarios que contemplan-leen (antes, el pintor o los personajes reflejados en el espejo, que están fuera del primer plano; después, Montoya-Dubois); así, rompen fronteras entre planos en beneficio de la acumulación. Dicha fractura refuerza imágenes y palabras ya vertidas aquí: la hondura dada por el espejo, la proyección dada por la impresión del observador que enuncia (“*es como un pasadizo hacia el mañana*”). Entonces se ficcionaliza una escena pictórica acumulativa *per se* y por cómo se describe, escena suspendida en un presente eterno que la descripción de una contemplación propicia (del sujeto autoral vertida por boca de Dubois, de su mirada atravesada por la imaginación²⁸),

28 La frase desconcierta. Cuando Montoya reconduce nuestra curiosidad a nuevas contemplaciones de cuadros o fotografías después de leer sus textos, reparamos que

la cual nos incluye y se *efectúa* —se repite— cada vez, por cada lectura.

La tercera referencia de la serie corresponde a la primera parte del *Tríptico*... Es una escena extensa por el detenimiento en la descripción que, entre mucho, compone una especularidad o en palabras de Blanchot, un “poder indefinido de reflexión” entre Le Moyne, el viajero que pinta, y Kututuka, el “indio” hacedor de pinturas corporales. Constituye, desde mi punto de vista, un momento paroxístico de intercambio efectivo, de virtual identificación con el otro a partir del acto que viabiliza una práctica compartida y central en esta novela: pintar. El *deseo*, instaurado en el extranjero como motor de su mirar, también conduce a esta escena que lo incluye en tanto sujeto y objeto entregado a la práctica, asentada ahora en los cuerpos, “sede (s) de identidad primera” y “lugar (es) del rito”, según T. Escobar (129), esas “*escenas* mismas donde comienza y termina *el tiempo sin tiempo*”²⁹. “Cada día el deseo brotaba con más fuerza en Le Moyne” (*TI*, 75) dice el enunciador, acercándonos lentamente a ese acto que la práctica compartida propicia, habiendo sido primero leve idea y después, pensamiento obsesivo: “Dejarse pintar el cuerpo por los indios...” (*TI*, 76). Dejarse pintar y pintar, agregaría, pues los cuerpos de Le Moyne y Kututuka devienen ambos *escenas* dentro de la escena al transformarse en espacios equivalentes a la tela y en su defecto al papel, donde cada uno, cada vez, pinta al otro en una posición de enfrentamiento y contemplación recíproca (“Fue *extraño* verse frente al cuerpo desnudo del indígena”. *TI*, 79³⁰). De nuevo la página escrita restaura el acto (el rito) que produce imágenes y se presentiza en el leer, vuelto así, tal como el rito reclama, *tiempo sin tiempo*. La identificación implica renunciamientos y tomas de posición excéntricas para el extranjero a partir de quien se expresa dicha extrañeza, de ahí

en este caso la posición del matrimonio es de frente, aunque la mujer está levemente de costado, dado que él toma su mano. La mirada *ambigua* de Arnolfini potencia la convocatoria de lo externo que invoca la frase tajante de la novela (“de frente”).

29 Subrayado mío.

30 Subrayado mío.

que lo planteara como un momento paroxístico de intercambio: en principio, su propuesta explícita de pintarse mutuamente y entonces la revaloración del cuerpo como lugar de escritura hacia la satisfacción de su mayor deseo, *comprender* esta práctica desde *otro* lugar al volverse objeto de la misma (y el epígrafe de Blanchot nuevamente opera), lo que implica la pérdida de control. Después, la concepción del pintar como rito y la aceptación de las preparaciones necesarias para llevarlo a cabo (la admisión de la amarga bebida sagrada y de ser rasurado de modo casi completo –la cabellera es la excepción; la desnudez– prescindiendo de la “zona pudenda” (TI, 80), así como el embadurnamiento “con una manteca cuyo olor producía una impresión de borrachera” (*ibid.*). Por último, la exhibición del cuerpo pintado y rediseñado a la manera de los indios, portador de una identidad que el sujeto-*otro* le ha proporcionado como nuevo nombre, esto es, el beneplácito respecto de la reciprocidad en un renombrar frecuente (ineludible) de los europeos respecto de los indios, aunque en este caso, en imágenes.

El rediseño recíproco merece observaciones detenidas: me refiero a la índole del pintar, a cómo cada uno renombra al otro, a la muestra de la *diferencia* de imaginarios que, sin embargo, se asume en dibujos antagónicos puestos en letra. La apuesta a la lentitud que la descripción imprime, induce a la curiosidad lectora, al deseo de acceder a los saberes trasladados a los cuerpos y por ello a dicho recuerdo, una vez cerrado el volumen. Aclaro que las operaciones magistrales de Montoya propician de modo frecuente el recuerdo de algunas escenas, como sucede con los grandes narradores de este continente; en relación, que mi examen de los ejemplos encadenados a contrapelo del devenir progresivo de la escritura no es inocente: la primera parte del *Tríptico* no se pierde entre las restantes, y si cada una es particular, ésta lo es entre mucho porque oficia de Encuentro efectivo y de comunicación (usé estos términos) al biografar a ese viajero material, quien, como señalé, decide desplazarse en busca de lo otro.

Le Moyne inicia el acto de pintura corporal que, desde el indio, se emplaza como rito (“Inmóvil y mirando hacia el cielo, Kututuka dejó que los pinceles le fueran acariciando el cuerpo”. TI, 79). Es cuando

el extranjero, a través de imágenes, instituye el *punte* visual entre dos mundos, plasmados de modo oblicuo como dos tiempos, “la reluciente vigilia americana con los viejos sueños europeos” (II, 79); es cuando pinta-escrbe en el cuerpo del otro un *principio*, análogo al que indiqué al incluir en este desarrollo la operación de M. de Certeau. Me refiero a su descripción de un nuevo funcionamiento occidental, en este caso de la pintura sobre una página en blanco, el cuerpo del indígena, receptor de signos antiguos (rosas de los vientos, cruces, anclas, blasones, diamante, pica y corazón, banderas, flores de lis...) sumados a signos de un mundo natural de flores y frutas, ya visible ya recordado, aunque imponente por la modalidad como se *entraman* en redes, se descuelgan en cascadas, se desprenden en ramajes haciendo surgir rosas, tulipanes, girasoles, uvas, manzanas, granadillas, hiedras... (y parafraseo los verbos de la meticulosa descripción). Pero me interesa la perspectiva de Le Moyne cuando es objeto pintado (y deja de ser sujeto que pinta), porque a través suyo (tal como es de esperar) se deja sentado, desde el comienzo, el *fracaso* que he señalado antes, esto es, la incapacidad de decodificación fehaciente de lo ajeno y de lo plasmado en signos-imágenes, el perpetuo “extrañamiento” pese al posible “descubrimiento”, esa *presencia-ausencia* que implica y determina la condición de “extranjero definitivo” (nuestra condición ante un texto, siempre):

Y le hicieron un cuadrante en el rostro. En cada uno de sus extremos ubicaron unos círculos concéntricos que eran el caracol, el cuerno de caza, el escudo de los combates. Y si el observador se retiraba para poder apreciar mejor los recovecos de esas sucesiones geométricas, se encontraba con cuatro ojos estrábicos *que miraban a todas partes y a ninguna. Esta faz de lo ambiguo tenía que ver, quizás, con códigos a los que Le Moyne jamás accedería. Pero saberse pintado de ese modo le hacía pensar que era como si él mismo fuese una representación vital de lo incógnito.* (II, 81). (Subrayado mío).

El ritmo de la descripción, su cadencia, son promovidos por el engarce de oraciones de distinta extensión y por la prosodia; además, por la elección de las palabras, por ejemplo las conjunciones en cier-

tos inicios (*y, pero*). Si nos sustraemos de la fascinación que su devenir produce, vemos que es una descripción que dice y no dice, porque en las definiciones la acumulación redundante más en la ambigüedad que en la clarificación; es decir, la polisemia como lo inherente a cualquier texto prevalece y aun se explicita, abre a lo diverso que sin embargo el sintagma encadena y permite coexistir. Dicha ambigüedad se ratifica por la inclusión de la palabra misma (“ambiguo”) y de frases (“que miraban a todas partes y a ninguna”, “una representación vital de lo incógnito”) que si irradian a la pintura corporal, a la par también a su interpretación a través del lenguaje (de la escritura vuelta un texto) así como a sus efectos. La cita se cierra con el término clave, de peso respecto de cualquier interpretación: lo “incógnito”. En realidad, de eso se trata (y la voz enunciadora lo revela como clave) cuando se juega en el dominio de los signos, la significación y la significancia, un juego que nos involucra en la cadena iniciada por el primer viajero material (Le Moyne), vuelto él un texto primero o “representación vital”. Y recupero a Blanchot: *la nada* será lo que encontraremos, vertiginosamente, *en el fondo de nuestro deseo de comprender*, y agregaría, un motor de la lectura.

Un raro en la contemporaneidad

...contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien lleva a cabo la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, precisamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente... Percibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no puede hacerlo, ello significa ser contemporáneos. Por ello los contemporáneos son raros.

G. Agamben

Juego con las palabras de apertura y cierre de la cita de Agamben para titular este apartado hacia alguna recuperación que, no obstante, regresa al principio, a conceptos centrales del ensayo filosófico que abrieron

mi desarrollo. Cuando se piensa en la escritura latinoamericana y en su instauración histórica como un proceso nada lineal o estable, sino saturado por entramados y vaivenes, avances y retrocesos productivos, la palabra *raro* irradia a un nudo operador, Rubén Darío, y a través suyo, al Modernismo. Revisitar esta palabra desde un escritor que si produce de manera sistemática desde los '90, lanza sus grandes novelas en el s. XXI, resulta un *anacronismo* que me permito porque acuerda tanto con una *herencia* que Montoya toma, declara y sin dudas, honra, como con sus *exóticos*³¹ juegos narrativos (aclaro que utilizo “herencia” en sentido derridiano, para la que no hay comodidad garantizada porque *hacerse cargo* de ella implica la posesión de saberes)³². Susana Zanetti, quien conocía muy bien la estética dariana, escribió frases que de algún modo rodean la herencia que atribuyo aquí a Montoya: “Darío... *basa sus discursos, de firmes convicciones cosmopolitas, en definirse como artista... conflictivamente instalado en las tensiones entre vocación y mercado*”. Y después, “...el refinamiento de la sensibilidad a través de la sensación y la percepción, tamizadas por el trabajo con la sugerencia, alimentaba el sueño y el ensueño, creaba nuevos espacios a la imaginación, a la intimidad, al reino interior...” (Zanetti, 2008: 526 y 532. Subrayados míos). Son ejes de una ética y una estética que Montoya, a su manera, cultiva, por eso destaco respecto de sus relatos el peso del Modernismo, ese piso estético

31 Insisto que este uso remite a un exotismo como rareza y se encuadra en las reflexiones de Aira recuperadas en inicios de este ensayo.

32 Cfr. *Espectros de Marx* (5). Vale la pena incluir declaraciones de Montoya porque enlazan, de modo oblicuo, las palabras raro y contemporaneidad: “Uno de los mayores logros del modernismo es su apuesta por la autonomía del arte y, en este sentido, su defensa del valor estético. Los modernistas poseen un rasgo fundamental que yo sigo sin hesitaciones: su preocupación por una escritura poética que es, a la vez, consciente de una particular búsqueda de la belleza. Esta empresa, cuyo objetivo fue la necesaria secularización del arte, se hizo en un contexto excesivamente nacionalista, y se vio como una posición escapista. Se creía que los modernistas desdeñaban los contornos de la identidad americana. Pero, en realidad, no la menospreciaron sino que la estaban ampliando de modo inquietante. Luego esa actitud reaccionaria ante las aventuras del cosmopolitismo modernista cambió un poco, y las tendencias nativistas abrieron sus puertas a esas propuestas de un lenguaje poético”. Cfr. “Descubriendo América”.

que se atrevió a la afluencia cultural cosmopolita, en especial francesa, y bregó por la autonomía y el saber del arte³³. Benjamin comentaba que “Baudelaire quería ser leído como un antiguo” (108). “Muy antiguo y muy moderno” decía Rama (24) de Rubén Darío y *mutatis mutandis* quizás sea la insignia que, con sus particularidades o como he señalado en otros ensayos, sin ostentaciones, también Montoya desea portar: una de sus frases sobre el cine de Tarkovski es adecuada para cerrar mi idea sobre su estética: “Como fluye un río, sereno en apariencia, pero turbulento en su interior” (Montoya, 2003: 8).

En agosto de 2016 Pablo Montoya obtuvo el Premio José Donoso (Chile) por su obra completa, pero hacia fines de mismo mes, en 2015 había recibido el Rómulo Gallegos (Venezuela) por el *Tríptico de la infamia*. Recientemente, en 2017, le otorgaron el Premio José María Arguedas (Cuba) por esta misma novela. Importa desde mi lectura y en relación con el Premio R. Gallegos, la “arriesgada” decisión de un editor de Random, subrayada por el envío (diría por la obcecación en el riesgo) de la cantidad de ejemplares que este concurso requiere y sin conocimiento del autor: fue una plataforma inicial, después reforzada por el Donoso y el Arguedas. A partir de esto, como es de suponer, su vida cambió en muchos sentidos, en especial por el reconocimiento y la aceptación de un mercado editorial resistente a ciertas excepciones (los raros son eso, el arte lo es). Algunas frases de su “Discurso de recepción del R. Gallegos” revelan aristas de su trayectoria: “Mi obra... ha sido escrita desde hace más de veinte años y desde una cierta periferia. La periferia que representan todas las ciudades colombianas que no son Bogotá. La periferia de mi condición de inmigrante latinoamericano en Europa”. Más allá de las referencias espaciales, sin dudas se autopercebe / autoconstruye un *raro* que introduce en dominios poco o nada transitados. Y me parece que esta autoconstrucción como escritor de “una cierta periferia” entendida de modo ampliado, que se

33 La mención de Zanetti es una forma de homenaje a su memoria: conocí la narrativa de Montoya a través de dos novelas que ella me regalara. Susana escribió una notable conferencia sobre Pablo Montoya, que integra el volumen internacional *Noticias del diluvio...*, publicado poco antes de su muerte, acaecida en agosto de 2013.

hace cargo de esta locación realimentándose de ella (antes, del destrato de la crítica colombiana por ejemplo), permite reflexionar sobre su condición de *raro* en nuestra contemporaneidad apelando a la noción de *extranjería como conciencia de desajuste* explorada por García Canclini en su ensayo “El mundo entero como lugar extraño” (aclaro que este título es una frase de Hugo de Saint Victor citada por E. Said). Canclini se detiene en la *incomodidad* de quien *en su lugar* (y agregó, *en su tiempo*) se siente un *extranjero*, categorizado un *extraño* por los otros (en el caso de Montoya, aun por la crítica colombiana). Considerados sus relatos, se ve que activa esta categoría: quizás ha descubierto el poder creativo del *desajuste*, esta experiencia que, dice Canclini (50), es de la expulsión, pero también del *deseo*, precisamente el eje que, hermanado a la imaginación, atraviesa el *Tríptico de la infamia*.

Dicha *extranjería situacional* se distingue en sus narrativas desde sus modos compositivos a sus anacronismos temáticos: la alta poesía francesa atrae a Montoya, como a otros narradores que la han asediado para recuperar un *ethos*, los impulsos de ciertos padres³⁴. Asimismo, trabaja en el incógnito de la voz autoral que comienza con la producción de una lengua desligada de localismos³⁵; su registro es equilibrado (y la sombra de Borges ronda); su tono desprecia saltos, exabruptos, ampulósidades, etc.). “El acontecimiento estético irrumpe cuando... deja que emerjan la incertidumbre y la extrañeza” dice Canclini; su frase, que permite recuperar referencias previas, también dialoga con el segundo epígrafe del *Tríptico*... redundante en consecuencias de dicha irrupción: “*Nuestra condición es el desamparo*”. Montoya lo toma de R. Arenas, y en el “Discurso...” citado lo expande haciendo gala, en dos *líneas*, de su circulación tanto por nombres antiguos –Homero, Marco

34 Bolaño decía que prefigura los grandes problemas de la cultura occidental: la revolución, la muerte, el aburrimiento....

35 En *La sed del ojo* y *Los derrotados*, la voz autoral emerge en los Epílogos y Notas (de cierre), donde se citan fuentes primarias, acontecimientos genotextuales, datos, etc., abrevando así el carácter *ficcional* de los relatos aunque reenvían a “reales” localizables.

Aurelio— como cercanos-Kafka³⁶. Incertidumbre, extrañeza, desamparo... son palabras que los grandes escritores nos han inculcado a veces de soslayo, otras de modo obscuro, y que los anacrónicos relatos de Montoya permiten recuperar en cruce con reflexiones contemporáneas sobre Latinoamérica, como dije antes un espacio cultural en construcción continua, siempre en diálogo y negociación (quizás un modo de su *realización* reclamada desde hace décadas). Parece que Montoya, como muchos otros antes, está convencido de que aun siendo colombiano es posible escribir desapegado de lo documental e inmediato, o revisitar el pasado lejano de Occidente y regodearse en un procesamiento de la latinidad, sin complejos, desde *cierta periferia*, por sentirse parte de ese centro³⁷.

Desordenadamente y más allá de la anécdota, qué permite pensar el *Tríptico de la infamia*: el exilio y la trashumancia por las guerras; la exacerbación de los fundamentalismos religiosos —sus padecimientos y pérdidas; la *extranjería situacional* y esa reconversión del *desajuste* en *táctica y estrategia* que interesa a Canclini; el reemergido tema de la identidad, cuando estamos sometidos al descampado de la contingencia (en la última frase parafraseo a Escobar). También, una nueva ética de la visión-poseción que ya resuena en *La sed del ojo*, entre otras cuestiones: como he señalado en un ensayo sobre su primera novela, en sus hermenéuticas / eróticas, Montoya cumple mandatos y despliega una función política (la popularización de lo raro es el objeto de toda educación, sentenciaba Reyes cuando estudiaba a Mallarmé y Darío). Al despedazar modos mecánicos de leer, Montoya reenvía a esos legados; además, a Nietzsche o a Barthes, para quien la lectura de ciertos auto-

36 Cito completo a Montoya: “Homero, Ovidio o Marco Aurelio. Que fue el asidero de Dante, Villon o Pascal. Que se envolvieron en sus pliegues Montaigne, Shakespeare y Cervantes; y más tarde Melville, Dostoievski y Kafka”. Cfr. “Discurso de recepción del Rómulo Gallegos”.

37 Y. Lotman refiere cómo los estados pasados de la cultura lanzan constantemente al futuro sus pedazos: textos, fragmentos, nombres y monumentos aislados. Cada uno de estos elementos tiene su volumen de memoria. Sin complejos, sin ataduras, Montoya recupera esos fragmentos como parte de una memoria cultural, que es de todos y no pertenece a nadie exclusivamente.

res presentes implicaba *reencontrar* el ocio (y aclaraba, reencontrarse con el ocio) de las lecturas antiguas. La singularidad de la narrativa que examino, en compleja y refinada tensión, invita al des-anclaje, la movilidad y la transformación de la mirada crítica, a la apropiación de instrumentos y discursos ajenos; obliga a repensar nuestra literatura desde gestos interpretantes e interpelantes de una tradición cuando procesa legados estéticos e ideológicos y pone en disputa cualquier sentido cristalizado de pertenencia. Entonces, a ingresar en las brechas donde a veces los escritores juegan su libertad más allá de las reglas del mercado y de la canonización, cuando se ubican y desubican ágilmente, no como reacción o resistencia defensiva, sino como gesto afirmativo³⁸. Si nos detenemos brevemente en el último de los epígrafes del *Triptico...*, dos versos del “Canto general” de P. Neruda³⁹ que operan como antesala de la parte más cercana a Nuestra América (del relato del genocidio a través de imágenes), comprobamos que la elección es nada inocente, pues arrastra de lleno a unos orígenes olvidados que pretenden ser *cantados* por el poeta. Pero de modo oblicuo, los versos también instauran la tensión luz-oscuridad, un centro de la reflexión de Agamben. Me parece que lo que describí como una gran posibilidad, la ratificación de ese *gesto afirmativo* por parte de un contemporáneo “que sabe ver esta oscuridad” y que es capaz de percibir en ella (según dice Agamben), cuando se ha *apagado la lámpara* que permitiría ver de modo convencional (juego con los versos de Neruda), a través de este *Triptico...* (como de otros grandes textos de este continente, los recuperados por los epígrafes, entre muchos) se intenta correr el velo de una luz inalcanzable⁴⁰.

Y en este último sentido es preciso subrayar que si las narrativas de Montoya construyen un lector modelo portador de un imaginario atiborrado como el suyo, donde todas las artes coexisten y se tiñen, tam-

38 Sigo a Escobar.

39 *Cayó una gota en la espesura, / Y se apagó una lámpara en la tierra* (Cito respetando el modo como se incluye en la novela).

40 La reflexión sobre el peso de los epígrafes elegidos para cada parte en diálogo con lo narrado cada vez amerita exámenes que exceden este ensayo.

bién abren arcos fuertes de complicidad con cualquier lector, precisamente por los modos como se configuran: la generosidad intelectual de Montoya empieza por la voluntad de atracción de todos, de cualquiera, a sus mundos anacrónicos y sutiles, esos dominios poco o nada transitados. Como se sabe, el gran arte de narrar no escatima receptores, es inclusivo más allá de la erudición latente o de los saberes de quien narra (de nuevo: ésta sería una de las apuestas políticas de Montoya), por ello empleé la palabra fascinación en alguna página anterior, que regresa una y otra vez si nos desplazamos del lugar de intérpretes para volver a cierta *inocencia* de una primera lectura: Montoya logra también esto, impulsa un retornar al valioso primer contacto con alguna zona, aun después de haber explorado sus tramas, un recuperar el placer o el vagabundo, y así el emplazamiento en lo destinado si se ingresa en un gran texto, nuestra “extranjería definitiva”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, ¿“Qué es lo contemporáneo?”?, www.giorgio-agamben-que-es-lo-contemporaneo.html. Consultado 12-11-2016.
- Aira, César (1993), “Exotismo”, en *Boletín*, Rosario: UNR, N° 3: págs. 73-79.
- Barthes, Roland (1995), *La cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós.
- Baczko, Brosnislaw (1991), *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Benjamin, Walter (1972), *Iluminaciones II* (Baudelaire), Madrid, Taurus.
- Blanchot, Maurice (1991), “El infinito literario”, en *El libro que vendrá*, Caracas-Venezuela: Monte Ávila.
- De Man, Paul (1976), “Un maestro moderno: Jorge Luis Borges”, en Jaime Alazraki ed., *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus: págs. 144-145.
- Derrida, Jacques (1995), *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta.
- Didi Huberman, George (2008), *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
----- “Cuando las imágenes tocan lo real”, www.macba.cat/uploads/20080408/Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real. Consultado 12-1-2017.
- Escobar, Ticio, “La identidad en tiempos globales”, www.STADTAUS_La identidad en los tiempos globales. Ticio Escobar. Consultado 12-1-2017.
- Fuentes, Carlos (1976), *Cervantes o la crítica de la lectura*, México: Joaquín Mortiz.
- García Canclini, Néstor (2014), *El mundo entero como lugar extraño*, Barcelona: Gedisa.
- Lotman, Yuri (1979), *Semiótica de la Cultura*, Madrid: Cátedra.
- Marinone, Mónica (2008), “El conjuro del exilio: A. Roa Bastos”, en Bocchino- Marinone- Tineo Edit., *Escrituras y exilios en América Latina*, Mar del Plata: Estanislao Balder Ed. págs. 35 -67.
----- (2016), “Pablo Montoya: *Los derrotados*”, en *Hispanérica*, Maryland, N° 133: págs. 29-36
----- (2015), “*Post scriptum*. Una lectura excéntrica”, en P. Montoya, *La sed del ojo*, Mar del Plata: Puente Aéreo: págs.161-171.
----- (1998) “*Vigilia del Almirante*: una variante en la narración de la historia”, en Scarano- Marinone- Tineo, *La reinvencción de la memoria: Gestos-textos- imágenes en la cultura latinoamericana*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora: págs. 115-134.
- Montoya, Pablo (2010), *Adiós a los próceres*, Colombia: Grijalbo.
----- (2015), “Descubriendo América”, en *Radar Libros*, 6 de diciembre de 2015. Entrevista realizada por E. Foffani

- (2011), “La palabra desnuda”, en *Auroraboreal*, 16 de setiembre de 2011. Entrevista realizada por M. Fabián.
- (2015), “Discurso de recepción del Premio Rómulo Gallegos”, s/d.
- (2005), *Música de pájaros*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- (2007), *Trazos*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- (2011), *Viajeros*, Medellín: Tragaluz.
- Rama, Ángel (1976), “El dictador letrado de la revolución latinoamericana”, en *Los dictadores latinoamericanos*, México: FCE: págs.20-41.
- Saer, Juan J. (1991), “El concepto de ficción”, en *Punto de vista*, Argentina, Año XIV, No. 40, p. 2-4.
- Tarkovski, Andrei (2002), *Esculpir en el tiempo*, Madrid: RIALP.
- Zanetti, Susana (2008), “El Modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”, en Altamirano (dir.) Myers (ed.) *Historia de los intelectuales en América Latina I*, Madrid: Katz: págs. 523-543.
- Zanetti, Susana (2013), “Lejos de Roma”, en M. Marinone- G. Tineo (Coord.) *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*, Mar del Plata: EUDEM: págs.167-176.

III

**TREINTA Y OCHO FRONTERAS
DE *GRINGO VIEJO* A *OLD GRINGO***

Víctor Conenna

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

“Adiós. Si oyes que he sido colocado contra un muro de piedra mexicano y me han fusilado hasta convertirme en harapos, por favor, entiende que yo pienso que esa es una manera muy buena de salir de esta vida. Supera a la ancianidad, a la enfermedad, o a la caída por las escaleras de la bodega. Ser un gringo en México. ¡Ah, eso sí es eutanasia!”

Ambrose Bierce

El escritor y la revolución

El 18 de febrero de 1913, un grupo de militares mexicanos encabezados por el general Victoriano Huerta, bajo el amparo de la poderosa oligarquía terrateniente y con la venia y el sustancial apoyo del embajador estadounidense en México, Henry Lane Wilson,¹ puso fin al relativamente incipiente gobierno de Francisco Ignacio Madero, quien en 1910 se había alzado en armas contra la extensa e implacable dictadura de Porfirio Díaz -dando así comienzo a la revolución Mexicana- y en

1 Al respecto afirma Carlos Fuentes “En 1910, el valor de las inversiones norteamericanas en México ascendía a mil quinientos millones de dólares oro, incluyendo la propiedad del 78% de las minas, el 72% de las fundidoras, el 58% del petróleo, el 68% de la industria hulera y haciendas, ranchos y bosques por valor de cincuenta millones de dólares. Bastó que Madero intentase afectar mínimamente estos intereses, aprobando un impuesto de un centavo sobre barril de petróleo exportado, para que el gobierno de Washington, a través de su embajador en México, Henry Lane Wilson, se aliase a todas las fuerzas intocadas del antiguo régimen, fomentase la contrarrevolución y aprobase el asesinato del Presidente Madero y del Vicepresidente Pino Suárez” (1971, 132).

1911 había ganado las primeras elecciones presidenciales posteriores al *porfiriato*.² Al día siguiente Huerta asumió el poder y el 22 de febrero Madero fue asesinado junto con su vicepresidente José María Pino Suárez. Sin embargo, el nuevo gobierno estuvo muy lejos de alcanzar los objetivos que se había propuesto: constituir un proyecto contrarrevolucionario, convocar unos comicios fraudulentos cuyo triunfo estaba asignado de antemano a Félix Díaz, sobrino del dictador refugiado en Francia, para así restablecer el antiguo régimen. Por el contrario, estos acontecimientos agitaron todavía más las tensiones sociales que aceleraron la elaboración y firma del Plan de Guadalupe y pusieron en marcha una nueva etapa de la revolución, la llamada revolución Constitucionalista. El Plan de Guadalupe, confeccionado y firmado por el gobernador del Estado de Coahuila Venustiano Carranza, repudiaba al gobierno golpista y desconocía los tres poderes federales y los poderes locales que no aceptaran su aplicación. Además, contemplaba la creación de una nueva fuerza militar: el Ejército Constitucional. Con la dirección del mismo Carranza, a quien se sumarían después Pablo González, Álvaro Obregón y el que tal vez sea uno de los caudillos revolucionarios que más ha quedado arraigado en el imaginario popular, José Doroteo Arango, más conocido como Pancho Villa,³ esa nueva

2 Se conoce como *porfiriato* al período de la historia de México caracterizado por la dictadura personal de Porfirio Díaz, comprendido entre el 28 de noviembre de 1876 y el 25 de mayo de 1911, con un breve intermedio de su aliado político Manuel González entre 1880 y 1884. Este último año, Díaz abandonó el término constitucional de la no reelección y con esto se mantuvo en el poder durante veintisiete años más. Esta etapa se caracterizó, entre otras cosas, por el despojo de la tierra a los campesinos (hacia 1910 el porcentaje de familias sin tierras representaba el 96.9 % de la población total del país) y el favorecimiento a la penetración de capital extranjero mediante la mano de obra barata.

3 Carlos Fuentes sostiene que la Revolución mexicana consistió en, por lo menos, tres revoluciones: una incipiente revolución proletaria, imperceptible en la memoria colectiva, una revolución nacional, centralizadora y modernizante, algo más nítida en la memoria colectiva y la revolución agraria, la del movimiento de los pequeños pueblos encabezado por jefes como Pancho Villa y Emiliano Zapata, “que quedó fija para siempre en la iconografía pop” (1995, 41).

fuerza, tras casi un año y medio de lucha, llegaría a la capital, luego de haber tomado gran parte del país, para poder dar fin a la aventura política de Victoriano Huerta.

En los meses finales de ese mismo año, 1913, el escritor y periodista estadounidense Ambrose Bierce -71 años, su sistema respiratorio aquejado desde la juventud por el asma, dolorido físicamente por la secuela de las heridas que dejaron en él las balas y esquirlas de la Guerra Civil y espiritualmente por la secuela de las heridas que dejaron en él la muerte de sus dos hijos varones- se despide de su círculo íntimo con una serie de cartas en las que se reconocía viejo y cansado. No obstante, en todas se reservaba el derecho de elegir el modo de poner fin a su existencia. En una de ellas particularmente, de la que tomamos el epígrafe, fechada el 1 de octubre de 1913, declara que es preferible morir en un muro mexicano, frente a un pelotón de fusilamiento, y no en estado de ancianidad. Ese mismo mes dejó su lugar de residencia, Washington, para recorrer los antiguos campos de batalla que lo tuvieron como uno de sus protagonistas durante la Guerra de Secesión y en noviembre cruzó la frontera de México desde El Paso y en ciudad Juárez se unió a las fuerzas revolucionarias de Pancho Villa. Después del 26 de diciembre, fecha de su última carta, no se vuelve a tener noticias suyas. La Enciclopedia Británica especula con que pudo haber muerto en enero de 1914 mientras se llevaba adelante el sitio de Ojinaga, porque un documento de la época registra la muerte de un “gringo viejo” en ese combate.⁴ Sin embargo, el clérigo Jaime Lienert, párroco de Sierra Mojada por más de treinta años y encargado de documentar la tradición oral de ese pueblo sostiene que Bierce fue fusilado en el cementerio local por orden de Villa.⁵ De hecho, en el panteón hay una tumba con una placa

4 “In 1913, tired of American life, he went to Mexico, then in the middle of a revolution led by Pancho Villa. His end is a mystery, but a reasonable conjecture is that he was killed in the siege of Ojinaga in January 1914” (<https://www.britannica.com/biography/Ambrose-Bierce>).

5 El testimonio del padre Jaime Lienert puede consultarse en The Ambrose Bierce Site, página dedicada a la vida y obra del escritor (<http://donswaim.com/biercelienert.html>).

que reza: “Testigos muy confiables suponen que aquí yacen los restos de -1842 Ambrose Gwinnett Bierce 1914- famoso escritor y periodista americano que por sospecha de ser espía fue fusilado y sepultado en este lugar”.

Cruzando fronteras

“Entró en México en noviembre y no se volvió a saber de él. El resto es ficción” (231). La cita pertenece a la “Nota del autor”, Carlos Fuentes, incluida al final de la novela *Gringo viejo*.

El resto es ficción.

Y la ficción retoma, desde el punto de vista de Harriet Winslow, el rastro de Ambrose Bierce antes de cruzar la frontera, y este último vocablo, *frontera*, es fundamental para adentrarse en las implicaciones y discordancias que se plantean en el desarrollo de la novela. Cada vez que aparece esta palabra suele estar asociada a situaciones límite, a divisiones o dicotomías insalvables que chocan en algún punto real o imaginario, a la descripción de espacios geográficos con demarcaciones precisas y bien señaladas o a lugares que hay que atravesar para llegar a otros, a cambios de estado físicos y espirituales. El término, en singular o en plural, es utilizado por el autor treinta y ocho veces en el texto y se resignifica constantemente dentro de la trama que tiene como protagonistas al viejo escritor (innominado, llamado “gringo viejo” o “general indiano”, solamente sobre el final aparece el nombre propio), a la mencionada señorita Winslow, la institutriz estadounidense contratada por el hacendado Miranda para educar a sus hijos, que luego es abandonada a su destino cuando la familia huye apresuradamente del país, y al general villista Tomás Arroyo, hijo bastardo de Miranda, que busca a su padre para matarlo:

-Por puro accidente nos encontramos aquella mañana en Chihuahua y aunque él no lo dijo, todos entendimos que estaba aquí para que lo matáramos nosotros, los mexicanos. A eso vino. Por eso cruzó la frontera, en aquellas épocas en que muy pocos nos apartábamos del lugar de nuestro nacimiento.

-Ellos, los gringos, sí -dijo el coronel Frutos García-, se pasaron la vida cruzando fronteras, las suyas y las ajenas -y ahora el viejo la había cruzado hacia el sur porque ya no tenía fronteras que cruzar en su propio país.

-Cuidadito.

(“¿Y la frontera de aquí adentro?”, había dicho la gringa tocándose la cabeza. “¿Y la frontera de acá adentro?”, había dicho el general Arroyo tocándose el corazón. “Hay una frontera que sólo nos atrevemos a cruzar de noche -había dicho el gringo viejo-: la frontera de nuestras diferencias con los demás, de nuestros combates con nosotros mismos.”)

-El gringo viejo se murió en México. Nomás porque cruzó la frontera.

¿No era ésa razón de sobra? -dijo el coronel Frutos García. (22-23).

Todos cruzan fronteras. Fronteras físicas -entre México y Estados Unidos, entre el adentro y el afuera de la hacienda Miranda-, lingüísticas -entre el inglés y el español-, temporales -entre el pasado, el presente y el futuro-, oníricas -entre la realidad y el sueño-, religiosas -entre el protestantismo desapasionado y el catolicismo barroco-, biológicas y trascendentales -entre la vida y la muerte. El consagrado escritor cruza vivo la frontera entre los dos países al principio de la historia y la vuelve a cruzar de regreso en un ataúd, transformado en el capitán Winslow, sobre el final; Harriet la atraviesa por primera vez huyendo de lo que es y retorna sin poder perdonar a un joven general revolucionario por haberle ofrecido lo que ella nunca pudo ser. Ese mismo general, Tomás Arroyo, se convierte en Miranda al poco tiempo de haber cruzado los límites de la hacienda.

Es interesante mostrar, también, otra implicancia del término que requiere nuestra atención. Resulta viable rastrear varios pasajes de la ficción en *Gringo viejo* que pueden leerse como un complemento posible del acontecimiento histórico, aunque este texto no sea una novela histórica en sentido propio. La correspondencia es evidente en el entrecruzamiento de los géneros a partir de la ficcionalización y reescritura de la historia que recorre buena parte de la novela, tomando como

punto de partida la lucha armada de los sectores más populares para derrocar a Victoriano Huerta, siguiendo con las desavenencias internas entre Pancho Villa, Obregón y Carranza en el seno mismo del bando revolucionario, hasta llegar a la siempre conflictiva relación entre México y Estados Unidos. En este último sentido, la frontera se vuelve cicatriz cuando Inocencio Monsalvo descubre que el gringo es una persona famosa y adivina la farsa que estaba llevando adelante Harriet al intentar trasladar el cadáver como si fuera el de su padre:

-El gringo viejo decía que ya no hay frontera pa los gringos, ni pal este ni pal oeste ni pal norte, sólo pal sur, siempre pal sur -dijo el combatiente y desdobló un recorte de periódico.

Harriet, acodada al lado de Mansalvo, olió el sudor de alcohol, cebolla y cigarrillo negro del hombre. También miró la cara del gringo viejo en el recorte de un periódico norteamericano. Inocencio Mansalvo dejó caer el recorte al río.

-Qué lástima -dijo-. Yo no sé leer inglés. Ora usted ya no podrá leerme lo que decía allí.

Entonces Mansalvo se volvió y tomó con fuerza a Harriet de los brazos.

-Qué lástima. Cómo no se fue usted a enamorar de mí. Mi general estaría vivo ahorita.

La soltó.

-Siempre pal sur -repitió Inocencio Mansalvo-. Qué lástima. Con razón ésta no es frontera, sino que es cicatriz (213).

Vemos también cómo, en forma implícita en esta cita, aunque en otros pasajes aparece explícitamente,⁶ se hace referencia a la doctrina del *Destino manifiesto* y su utilización posterior al logro de sus fines: una vez

6 Cuando se están conociendo, el gringo le comenta a Harriet: “-Hubiera aceptado el ofrecimiento de Stanford y le hubiera tirado su puesto a la cara a Hearst, en vez de andar juntando para vivir y negándoles cosas a mi mujer y a mis hijos y luego incrementando mi culpa gastando lo poco que ahorra en esos malditos bares de San Francisco donde los californianas nos reunimos a mirar hacia el mar para decirnos: Se acabó la frontera, muchachos, se nos murió el continente, se fue al diablo el destino manifiesto, ahora a ver dónde lo encontramos: ¿sería un espejismo del desierto? Otra copa” (85).

unidos los océanos Atlántico y Pacífico resulta necesario buscar nuevos horizontes para continuar con el expansionismo histórico.⁷ Por otra parte, el paso del tiempo parece contradecir los dichos de Inocencio Mansalvo, se asemeja a una *herida abierta* más que a *cicatriz* si tenemos en cuenta que, más de cien años después, el actual presidente de Estados Unidos, Donald Trump, ha esgrimido como principal promesa de campaña electoral la construcción de un gigantesco muro fronterizo que separe su país de México.

Transponiendo fronteras⁸

Tres años después de haber adquirido renombre internacional con *La historia oficial*, realización que obtuvo el premio Oscar a la mejor película de habla no inglesa en la edición de 1986, el director argentino Luis Puenzo acepta la propuesta de Jane Fonda⁹ de llevar a la pantalla grande la novela de Carlos Fuentes. En esta nueva producción lo vuelve a acompañar como guionista Aida Bortnik, quien ya había trabajado con él en el galardonado film de 1985 y que, además, contaba con cierta experiencia a la hora de adaptar textos literarios, pues había sido la encargada de los guiones de *La tregua* (Sergio Renán, 1974) sobre el texto homónimo de Mario Benedetti y *Crecer de golpe* (Sergio Renán, 1977) a

7 La doctrina del *Destino manifiesto* expresaba, cuando comenzó a ser utilizada, la creencia de que Estados Unidos era una nación destinada a expandirse desde las costas del Atlántico hasta el Pacífico.

8 Utilizamos el término *transposición*, siguiendo la denominación que propone Sergio Wolf, “porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (15). Aunque es pertinente aclarar que otros autores consultados (Pérez Bowie, Sabouraud) se inclinan por el término *adaptación*.

9 La idea de realizar una película sobre la novela de Carlos Fuentes fue de Jane Fonda, quien se la propuso a Luis Puenzo después de haber visto *La historia oficial*. Fonda, además de interpretar el papel de Harriet Winslow, se asoció a la compañía Columbia Pictures para producirla.

partir de la novela *Alrededor de una janla* de Haroldo Conti.¹⁰ Aunque se estrenó como *Gringo viejo* en los países hispanoparlantes, no podemos dejar de mencionar que *Old Gringo*¹¹ es el título original del filme y resulta un hallazgo, dado que la falta de equivalente del vocablo *gringo* en inglés hace que quedemos a mitad de camino entre dos lenguas, instalándonos, inmediatamente, en un territorio fronterizo. Sin embargo, nos interesa adentrarnos en otro tipo frontera: la de transposición, aquel tránsito obligado entre la literatura y el cine.

José Antonio Pérez Bowie (12) sostiene que el pasaje de una estructura significativa a otra implica también que se modifique la estructura de la significación; aparte de que, asimismo, varía la situación comunicativa entre los usuarios de ambos mensajes y su forma de consumo. Además, toda transposición de una novela al formato cinematográfico impone cierta economía de recursos que obliga a la simplificación o condensación de acciones, espacios geográficos, personajes, etc. En este sentido, Puenzo narra con simple fluidez y sencillez formal la historia escrita por Fuentes ajustándose al esquema narrativo del texto de partida. La necesidad de síntesis que entraña el traslado de las doscientas treinta y dos páginas de la novela (según la edición que manejamos) a ciento veinte minutos aproximadamente hace que, para mantener el ritmo, se eliminen algunos recuerdos recurrentes de los protagonistas, aparezcan nuevos personajes (como Zacarías) que sirven para condensar acontecimientos que remiten a ideas que en la novela estaban dispersas, y pierdan protagonismo otros que ya existían (como la mujer con la cara de la luna o Inocencio Mansalvo), se fusionen ciertas acciones, se modifiquen, supriman o agreguen otras, se cambie el orden de varios acontecimientos y se resignen o apenas se esbocen elementos

10 Si bien no se trata de la transposición de un texto literario, es interesante recordar que Aida Bortnik había trabajado en el guión de la película *Una mujer* (Juan José Stagnaro, 1974) junto al joven escritor Osvaldo Soriano, quien un año antes había publicado *Triste, solitario y final*, su primera novela.

11 En adelante vamos a utilizar *Gringo viejo* para referirnos a la novela y *Old Gringo* para la película.

puntuales que en la novela eran más que significativos: la vida sexual del capitán Winslow y su historia de infidelidad, la anodina relación que Harriet mantenía en Washington con el señor Delaney, procesado luego por fraude federal, la desconfianza que, en principio, la frustrada institutriz mostraba hacia el pueblo revolucionario y su posterior acercamiento a ellos, el comportamiento de la prensa y los dilemas éticos que surgen en el viejo escritor tras laborar durante muchos años en el periódico del magnate William Randolph Hearst. Toda transposición conlleva riesgos que correr y en el caso de este film, a la hora de buscar innovaciones que resulten eficaces en términos cinematográficos, hay cuatro grandes aciertos del director y la guionista que, además, aportan dinamismo y acción en ciertos segmentos donde el texto es demasiado explicativo y descriptivo o transita procesos internos o psicológicos en la vida de los personajes.

En primer lugar, el hecho de que, cronológicamente, los acontecimientos en territorio mexicano comiencen el 31 de diciembre de 1913 simplifica el desarrollo descriptivo y sintetiza una parte importante de la presentación de la historia. En ese momento se conocen los personajes, que en la novela son mucho más complejos y profundos pero la película logra retratarlos con bastante exactitud, en una atmósfera festiva que contrasta con la violencia que se vivenciará al día siguiente durante el asalto y toma de la hacienda Miranda. Sin embargo, el gran contraste es cultural: la llegada de Harriet a Chihuahua es todo un símbolo de ello. Para arribar al hotel donde va a albergarse, la institutriz atraviesa parte de la ciudad, ya en manos de los revolucionarios, en un transporte público y durante el recorrido mira con curiosidad los preparativos para recibir el nuevo año y continuar con la guerra; en las calles decoradas con guirnaldas, los automóviles de principio de siglo XX se cruzan con carros tirados a caballo, un cañón convive con un puesto de bebidas, se come y se toma en las aceras, se mezclan los citadinos con los campesinos, con los soldados y las soldaderas. Este clima de ebullición estalla a las doce de la noche con música, baile, fuegos artificiales y muñecos alegóricos. En este marco es interesante destacar un detalle que asoma casi imperceptible, que parece un mero decorado

y es de suma importancia en el sentido de los contrastes culturales que mencionamos más arriba: la fachada de la iglesia. Si bien en la ficción los acontecimientos transcurren en Chihuahua, la película fue filmada en los estados de Zacatecas, Hidalgo y Durango. La llegada de Harriet a la ciudad está ambientada en el centro histórico de Zacatecas y la iglesia que aparece en varios planos desde distintos ángulos, breves y distanciados entre sí, es su catedral, una de las obras arquitectónicas emblemáticas del arte barroco mexicano, que sobresale, entre otras cosas, por su fachada labrada totalmente en cantera. El plano de esta fachada no dura más de cuatro segundos y transmite al espectador la rapidez con la que la señorita Winslow ha observado desde el vehículo que la transporta, tiempo suficiente para que admire maravillada esa iglesia, asombrada por la diferencia notable de estilo con respecto a lo que ella está acostumbrada, sobre todo si tenemos en cuenta que proviene de Washington, ciudad arquitectónicamente homogénea, ejemplo cabal de urbe diseñada al estilo neoclásico, que nace, precisamente, como una reacción al barroco.¹²

Debemos destacar, en segundo término, que el filme modifica levemente y ensambla dos hechos que estaban algo distantes en la novela y refuerza así su carga simbólica. ¿Cuáles son esos hechos? En el texto de Fuentes, Tomás Arroyo encuentra en un vagón del tren de la familia

12 Harriet acepta el desafío de viajar a México porque se siente agobiada por varios motivos, uno de ellos es la ciudad en sí misma. En la novela, además, se hace explícito en varios pasajes que la arquitectura de Washington causa disgusto en la maestra normalista: “Sitiada por Washington en el verano, cuando bastaría dejar de vigilar un segundo a la vegetación para que la selva lo invadiese todo, y se tragase a la ciudad capital entera con un crecimiento lujoso de plantas tropicales, enredaderas y magnolias podridas.

-La respuesta humana a la selva tropical de Washington ha sido construir un panteón grecorromano” (58); “...oliendo a la ciudad de Washington en la nuca de su padre, esa falsa Acrópolis de mármol y cúpulas y columnas plantadas en el barro húmedo de un trópico pernicioso porque no dice su nombre: un sofoco septentrional, la jungla de mármol como un cementerio grandioso y deshabitado, los templos de la justicia y el gobierno hundiéndose en una maleza ecuatorial, devoradora, creciente: un cáncer vegetal enredado en los cimientos de Washington, una ciudad mojada como la entrepierna de una negra en celo” (128).

Miranda¹³ los papeles que demostraban que, desde la época en que los reyes de España habían decidido proteger la propiedad comunal, los campesinos eran los legítimos dueños de la tierra y los exhibe con gran algarabía ante ellos. Sin embargo, el gringo se muestra escéptico y les dice que esos papeles no valen nada. No solo eso, redobla la apuesta e intenta arrinconar al general preguntándole, con mala fe, si sabe leer, a lo que este responde:

-¿Crees que la biznaga sabe leer y yo no? Eres un tonto, gringo. Yo soy analfabeto, pero también me acuerdo. No puedo leer los papeles que guardo para mi gente, eso me hace el favor de hacerlo por mí el coronelito Frutos García. Pero yo sé lo que mis papeles significan mejor que los que puedan leerlos. ¿Te enteras? (41).

El pleito finaliza con estas palabras: “todas las historias están aquí en mi cabeza, toda una biblioteca de palabras; la historia de mi pueblo, mi aldea, nuestro dolor: aquí en mi cabeza, viejo. Yo sé quién soy, viejo. ¿Lo sabes tú?” (41).

El otro hecho atañe a los espejos. En varias oportunidades aparece el término *espejo* en la novela siempre con distintas resonancias, pero definitivamente adquiere mayor peso específico cuando apunta al auto-reconocimiento: “se vieron a sí mismos” (50). Arroyo lleva a los hombres y mujeres de su tropa al salón de baile de la hacienda, totalmente espejado,¹⁴ y hace que contemplan, por primera vez, sus cuerpos y sus rostros en un espejo:

13 Una de las muestras del poder, la riqueza e influencia de la familia Miranda era que necesitaban un tren para atravesar sus extensas propiedades.

14 “El salón de baile de los Miranda era un Versalles en miniatura. Las paredes eran dos largas filas de espejos ensamblados del techo hasta el piso: una galería de espejos destinados a reproducir, en una ronda de placeres perpetua, los pasos y vueltas elegantes de las parejas llegadas de Chihuahua, El Paso y las otras haciendas, a bailar el vals y las cuadrillas en el elegante parque que el señor Miranda mandó traer desde Francia” (50).

Uno de los soldados de Arroyo adelantó un brazo hacia el espejo.

-Mira, eres tú.

Y el compañero señaló hacia el reflejo del otro.

-Soy yo.

-Somos nosotros. (51).

En forma acertada el primero de estos acontecimientos está ligeramente modificado, ya que la preciada documentación no se encuentra en el vagón del tren de los patrones sino escondida en el campanario de la capilla por los mismos campesinos, quienes la mantuvieron oculta durante años esperando el momento adecuado para sacarla a la luz y esa ocasión llegó con el estallido revolucionario. Este pequeño cambio resulta, a posteriori, de una mayor riqueza visual, más acorde con el lenguaje cinematográfico, en virtud de que el general Arroyo envía a un niño a buscar los papeles y al encontrarlos hacen sonar las campanas y el patio de la hacienda se convierte en una fiesta. Es allí donde se produce el duelo verbal entre el gringo viejo y el joven revolucionario, pero lo interesante, como se explicó más atrás, es que se encadena esta escena en una misma secuencia narrativa con el ingreso al salón de los espejos, reforzando recíprocamente ideas que van conformando un universo que remite no sólo al original de Fuentes sino también al resto de su obra narrativa y a un conjunto de textos ensayísticos en los que intenta analizar la realidad mexicana, entre otros *Tiempo mexicano*, *Nuevo tiempo mexicano* y *En esto creo*.

Como tercera innovación exitosa con respecto a la novela de la dupla de guionistas, debemos mencionar otro recurso que, según el crítico Frédéric Sabouraud, es un privilegio del cine que no posee la literatura: la inclusión de la música. Sabouraud afirma que “[U]na película puede, mediante la música que acompaña a las imágenes, alcanzar un registro de significado aún más amplio” (42). Si bien, en este caso, la banda sonora original, compuesta por Lee Holdridge, acompaña de forma apropiada el desarrollo de la trama, queremos detenernos en los músicos como parte misma del pueblo revolucionario que se moviliza, haciendo escuchar sus canciones tanto en las fiestas como en la batalla.

Este procedimiento constituye un engranaje más del artefacto narrativo que se combina magistralmente con otro proveniente de las artes dramáticas en una escena fundamental. ¿Cómo se articulan? Existe una ligera variación entre la novela y la película en cuanto al destino del hacendado Miranda. En la primera, logra huir antes de la llegada de Tomás, en la segunda se menciona que éste lo había matado cuando todavía era casi un niño. No obstante, en ambas prevalece una idea que, inclusive, puede considerarse como una serie muy significativa dentro de la literatura mexicana: *la del hijo bastardo buscando al padre*. Arroyo es hijo de una violación y de la *Malinche*; la toma de la hacienda y la posesión de los mencionados papeles de propiedad de la tierra lo aferran a su lugar de nacimiento y le impiden seguir las órdenes de Pancho Villa. En la película, esta situación es expuesta ante el joven general de manera similar a la que Hamlet utiliza para presentar al rey Claudio el incesto y la traición que hacían que algo olierá mal en Dinamarca. Lejos del castillo de Elsinor y del “teatro dentro del teatro”, el procedimiento de ficción dentro de la ficción en *Old Gringo* se da en el marco de la fiesta del Día de los muertos, alrededor del fogón, entre tortillas y tequila, donde algunos soldados revolucionarios se transforman en improvisados actores, disfrazados de esqueletos y ataviados con ropas que representan a Harriet, Arroyo y el gringo y llevan adelante una pantomima mientras los músicos, acompañados por todos los demás, cantan un corrido que va a “contar la historia de un gringo viejo que vino a hacerse matar”, que “vino a pelear junto a Villa y encontró una gringa güera, que sirve a Tomás Arroyo como nueva soldadera”. En este clima festivo, salvo para los tres personajes principales a medida que se dan cuenta de que el acto los involucra y se convierte en un reflejo deformante de ellos mismos, entre el absurdo, las actuaciones exageradas y los movimientos obscenos se produce el llamado de atención a Tomás: “La historia aquí se detiene mientras la guerra está lejos porque el general Arroyo se contempla en los espejos”. El espejo se distancia aquí del autorreconocimiento y se afilia con la vanidad y la falta de resolución para seguir adelante con la misión encomendada. Sobre el final del número los actores se sacan las máscaras y miran de

frente a Arroyo, incapaz de reaccionar, mientras se escucha el último fragmento del corrido: “su pasado no lo deja tomar una decisión: ser patrón de esta hacienda o pelear la revolución”. La escena es el anticipo del fin. Al día siguiente, de manera autoritaria e incomprensiblemente para sus más cercanos, Tomás hace fusilar a Zacarías por motivos que podrían comprometerlo a él mismo: haber ido a visitar a su familia y haberse quedado en su casa. La medida provoca la resistencia del coronel Frutos García, del gringo y de la señorita Winslow. Harriet se queda mirando desafiante al general hasta que éste le pregunta de mal modo “¿Qué estás viendo?” y ella le contesta “A un Miranda. No había visto a ninguno hasta ahora”.

En orden lineal con esta última secuencia, aparece otra que se relaciona de manera directa con la cuarta de esta serie de interesantes modificaciones que, consideramos, propone el film de Puenzo con respecto al texto de Fuentes: la incorporación del caballo de Tomás Arroyo. El animal que carecía de protagonismo en la novela funge aquí como elemento esencial del desenlace narrativo. El imponente equino es casi parte de su anatomía, lo sigue a todos lados cuando no está montado y vaga solo en los momentos en que el general está demasiado ocupado, incluso tiene nombre: Ángel. El color negro, además, contrasta con el inmaculado blanco del caballo del gringo, que tiene con el joven revolucionario una conflictiva relación, paternal a veces pero también los enfrenta el deseo por Harriet. Nadie se atreve, siquiera, a tocar el caballo del general hasta que una madrugada el viejo escritor, en un gesto provocativo, lo ensilla, lo monta y sale a recorrer los alrededores. La sentencia de la anciana cuidadora del establo es lapidaria:

“-¿Qué estás haciendo, Gringo? Nadie puede montarlo. Si no te mata el caballo, te matará Arroyo”.

A lo que el gringo responde:

“-Sí, tal vez, pero necesita algo que lo despierte”.

A continuación, el gringo se va en el caballo y la mujer se persigna.

Esta novedad inyecta cierta cuota de suspenso en la trama. Sin embargo, el gringo vuelve, a la vista de todos, ileso de su recorrido y, en contra de lo esperado, el general no toma represalias contra él. En

cambio, se acerca al caballo y, casi sin mirarlo aunque sin sacarle los ojos de encima a su reciente jinete, lo palpa, comprueba por la transpiración que realmente ha sido montado y lo ejecuta de un disparo. El gringo, que buscaba que Arroyo lo matara, no se da por vencido y realiza una jugada temeraria que esta vez sí resulta mortal: quema los papeles que el general consideraba sagrados. No obstante, más allá de su importancia como desencadenante narrativo, el episodio del caballo, las circunstancias de su muerte, nos dejan frente a la ambigüedad del personaje Tomás Arroyo, héroe y villano al mismo tiempo, cualidad esta, la ambigüedad, que Carlos Fuentes consideraba que había sido uno de los principales aportes de la literatura de la revolución mexicana a la nueva novela hispanoamericana de los años sesenta y setenta.¹⁵

Transponer una novela como *Gringo viejo* supone continuidades, mudanzas, alteraciones. Ante la eventualidad de llevar a la pantalla grande un texto literario, un director (y también el resto de la producción, sobre todo el guionista) debe elegir entre distintas posibilidades de trabajo que, directa o indirectamente, están atravesadas por innumerables variables (económicas y comerciales, estéticas, políticas, etc.). No creemos en los conceptos de “fidelidad” o “traición” como categorías de análisis válidas para examinar la relación cine/literatura, en todo caso podríamos decir que muchas veces es necesario “traicionar” el texto original para ser “fiel” a su espíritu. *Old Gringo* no está exenta de estas consideraciones, porque, más allá de las pervivencias, cambios, supresiones y organización secuencial, conserva lo esencial. La toma de la hacienda Miranda en el marco del proceso revolucionario y la relación apremiante y conflictiva que mantienen la señorita Winslow, el general Arroyo y el gringo constituyen el núcleo narrativo que circula en un tejido de pasión, deseo sexual, violencia y muerte. El trabajo de la dupla Puenzo-Bortnik mantiene intacta la densidad e intensidad del

15 “En la literatura de la revolución mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica crónica” (1969: 15)

texto, su dimensión dramática, que no solo conserva el foco cardinal de la novela, sino que también convierte la película en una muestra fehaciente del universo literario de Carlos Fuentes.

Bibliografía

- AAVV (2016), “Ambrose Bierce” en *Encyclopaedia Britannica* [versión electrónica]. NewYork, EU: Encyclopaedia Britannica Inc., en < <https://www.britannica.com/biography/Ambrose-Bierce>>, acceso 2 de julio de 2016.
- Fuentes, Carlos (1966), *La nueva novela latinoamericana*, México: Joaquín Mortiz.
- (1971), *Tiempo mexicano*, México: Joaquín Mortiz.
- (1995), *Nuevo tiempo mexicano*, México: Aguilar.
- (2008) [1985], *Gringo viejo*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Lienert, Jaime (2004), “Priest erects a gravestone to Bierce in Sierra Mojada, Mexico”, en *The Ambrose Bierce Site*, en < <http://donswaim.com/bierce-lienert.html> >, acceso 2 de julio de 2016.
- Pérez Bowie, José Antonio (Comp.) (2003), *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*, Salamanca: Plaza Universitaria.
- Sabouraud, Frédéric (2010), *La adaptación. El cine necesita historias*, Barcelona: Paidós.
- Wolf, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires: Paidós.

**FILMES “ENTRE PARÉNTESIS”:
USOS Y ABUSOS DEL CINE
EN LA ESCRITURA BOLAÑIANA***

Eugenia Fernández

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

* Este artículo es la reformulación de uno publicado en *Bolaño en sus cuentos* (2015) (Paula Aguilar, Teresa Basile eds.) Leiden: ALMENARA.

*Qué pérdida de tiempo la del narrador que intenta hacer pasar
gato por liebre, cuando lo que un escritor de verdad debe hacer es
atrapar dragones y disfrazarlos de liebre.*

Roberto Bolaño

La escritura de Roberto Bolaño (1953-2003) se desborda de sí misma y reclama una mirada interpretativa capaz de exceder los límites de la literatura. Sus textos, con apariencia de relatos realistas y policiales la mayoría de las veces, o fantásticos las menos, son búsquedas incansables de escribir de un modo nuevo que “usa” y “abusa” de otros lenguajes artísticos, en este caso el cine, e incita a salir de la lectura convencional.

Bolaño y lo breve

La bibliografía crítica sobre Bolaño editada hasta el momento ha demostrado, posteriormente a su muerte, un paulatino interés por su producción. En los comienzos, una de las maneras frecuentes de acercamiento a la obra del escritor chileno tuvo como objetivo introducirlo en el circuito académico. El enfoque temático común se esforzaba por situar la obra de Bolaño y generar una corriente de reflexión desde la perspectiva de un grupo de críticos y escritores convocados para debatir sobre la obra de una nueva figura de autor. Algunos escritores de ficción, amigos y lectores de Bolaño, también aportaron ensayos con puntos de vista personales (Juan Villoro, Rodrigo Fresán, Roberto Brodsky, Alan Pauls, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Rey Rosa y Enrique Vila-Matas, entre otros). Así surgió una primera intención,

abarcó la totalidad de la producción bolañana e indagó qué tipo de escritor fue Bolaño y cómo era leído por sus contemporáneos. Luego fueron diversas formas de aproximación a Bolaño: por ejemplo, el estudio del tópico del mal se convirtió en el favorito para abordar aquella parte de la narrativa que intenta representar el horror. Por otro lado, apareció una crítica que pretendía relevar el proceso de traducción de los libros de Bolaño, su recepción y su impacto en el contexto de la llamada nueva literatura mundial, entre otros. En general, puede observarse que aún la mayor preocupación de la crítica es la figura de autor. En estrecha vinculación, algunos volúmenes contribuyen a la constitución del “mito Bolaño”; por ejemplo, Jorge Herralde (2005), su editor, reunió en un pequeño libro un conjunto de textos que brinda información acerca de su vida editorial, otros escritos a modo de homenaje y algunas entrevistas en las que habla sobre su vínculo con el escritor; asimismo, Andrés Braithwaite (2011) recopiló las entrevistas a Bolaño en diarios y revistas chilenas y españolas, y agregó un apartado con “frases célebres” del escritor que pretenden subrayar aspectos de su personalidad excéntrica.

Esta breve referencia a la bibliografía crítica pretende poner en evidencia que si bien Bolaño es un autor muy estudiado, todavía abundan los análisis temáticos o biográficos en los que el lenguaje literario parece subsumido por lo anecdótico, a veces por una transposición de lo que le ocurriera al autor durante su vida, postulándose una relación directa entre biografía y escritura. Afortunadamente, la crítica académica sobre Bolaño está abriendo un interesante debate sobre aquellas zonas no demasiado exploradas de su producción donde se trazan claves de su poética. Con frecuencia, los ensayos sobre Bolaño reconocen el gesto renovador de su narrativa y la calidad transformadora de su producción; se trata de una línea de lectura que propone recorridos posibles por diversos “territorios” aún “salvajes”, un uso que por muchas razones, incluso ésta, da título a su novela consagratória (*Los detectives salvajes*). Esa zona no explorada de la producción bolañana y que aún queda silenciada es la de sus textos breves, a menudo considerados un “laboratorio” de los más extensos. Precisamente en la extensión breve se visualizan marcas poderosas retomadas en las novelas mayores:

2666, su novela más extensa, fue concebida como cinco “novelas”¹ breves que pueden leerse en forma independiente o como una sola, lo que permitiría pensarla como ejemplo cabal de que la escritura de Bolaño constituye un “universo”² que se retroalimenta de sí mismo, donde cada capítulo, apartado, cuento, relato o poema es un nudo de un entramado mayor.

La “con-fusión” intertextual

La intertextualidad constituye, por su modo de efectuarse, la originalidad de Bolaño, cuyos textos parecen *collages* en movimiento que se cruzan con otros textos, discursos y lenguajes de modo *sui generis* para producir nuevas significaciones. Charles Grivel, en su artículo “Tesis preparatorias sobre los intertextos”, propone la idea de la literatura como un único volumen que en realidad se repite al infinito: “no hay texto que no sea repetición” (Grivel 68). Aún más, el teórico formula que

El intertexto es un concepto de uso. Un texto exige una respuesta. La lectura es la respuesta al texto, siempre reactiva, diferencial, intertextualizante. El lector, por fingimiento o por defecto o de otro modo, comprende siempre algo distinto (o: más) de lo que se le pide que comprenda. Es útil, para él, no comprender bien: porque comprender bien es también aceptar, y, por ende, caer en la dependencia del discurso impuesto, asimilarse a él (Grivel 66, 67).

1 El uso de comillas se debe a que el texto bolañiano excede este término y, pensamos, cualquier clasificación.

2 Entendemos la producción de Bolaño como un “universo” o “gran texto” cuyas partes se auto-refieren y refieren entre sí, es decir, reclama que se la conciba como un “gran sistema” cuyos textos son independientes, y a la vez partes de un todo que los antecede y los supera pues dicho “universo” incluye, además de la producción escrita de Bolaño, la infinita red intertextual que instaura y que excede, en ocasiones, los límites literarios dado que se pueden rastrear vínculos, por ejemplo, con el cine.

Esta concepción de la intertextualidad como una operación que consiste en el “uso” conviene a nuestra idea de que la escritura de Bolaño “usa” y “abusa”, tanto de otros textos como de registros, géneros y lenguajes (literarios o no). Si seguimos a Grivel, el intertexto propicia la *confusión*³ (“no comprender bien”) que se produce por “fingimiento” del lector. La lectura es el fundamento de la intertextualidad y ésta de la literatura, pero la lectura no es ingenua, ni se asimila a un orden impuesto. Michael Riffaterre en “La silepsis intertextual” explora lúcidamente la lectura como sostén y justificación del acto intertextual:

La intertextualidad es un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria, solamente ella produce, en efecto, *la significancia, mientras que la lectura lineal, sólo produce el sentido. El sentido es únicamente referencial (...) la significancia, por el contrario, resulta de las relaciones entre esas mismas palabras y sistemas verbales situados fuera del texto. (...) el texto literario es un conjunto de presuposiciones de otros textos* (Riffaterre 163).
Cursiva propia.

Elegimos estas definiciones de intertextualidad pues una vez superada la idea de que toda escritura es intertextual, estimamos necesario profundizar en el concepto para no caer en la banalidad de asimilar intertextualidad a enumeración de fuentes que pueden encontrarse en un texto. La intertextualidad en el caso de Bolaño iría más allá: sería un modo de leer que empieza por su propia lectura, un modo de *percepción anómalo*⁴ que, vuelto escritura, permite a cada lector, también diverso,

3 Resaltamos el término pues pensamos la “confusión” ya en su significado (más conocido y tradicional) que lo asimila a “desconcierto”, ya como sinónimo de “mezcla”, “fusión”.

4 Entendemos la “anomalía” como un modo diferente y personal de “leer” los signos que permite establecer entre ellos nuevas conexiones, un procesamiento fuera de la convención particular en Bolaño que se constituye como una característica de su oficio de escritor y justificación de una posición siempre “fuera de lugar”. Dicho concepto, “anomalía”, resulta operador para nuestras reflexiones acerca del modo de producir

encontrar rastros de otros textos según su propia competencia. El acto intertextual consiste en un mecanismo de percepción, en el texto, de la huella del intertexto, dice Riffaterre en “El intertexto desconocido”:

Esa huella consiste en anomalías intratextuales: una oscuridad⁵, por ejemplo, un giro de frase inexplicable con la sola ayuda del contexto, una falta con respecto a la norma que el idiolecto del texto constituye. A esas *anomalías* las llamaré agramaticalidades. No se debe entender el término en el sentido estrecho de falta gramatical: él cubre también toda alteración de cualquiera de los sistemas del lenguaje —*morfológico, sintáctico, semántico, semiótico*. Esas agramaticalidades indican la presencia latente, implícita, de un cuerpo extraño, que es el intertexto. Bastan para provocar en el lector reacciones que la identificación del intertexto continuará y prolongará, pero que, por lo menos, se bastan a sí mismas (Riffaterre 171). *Cursiva propia.*

La intertextualidad así definida es lo que Bolaño convierte en *operatoria* de escritura pues los intertextos, “anomalías intratextuales”, zonas oscuras y densas, son desde una cita entrecomillada, “una frase inexplicable”, una palabra, un nombre, hasta el argumento de una película clásica (o clase B) o un actor de Hollywood; cada referencia (expuesta o no) continúa y puede prolongarse en otras según el lector. Sin embargo, dichos intertextos pueden actuar en ciertos casos como “trampas” que inicialmente atraen con una marca explícita pero ocultan otra que

literatura pues resume el gesto provocador de Bolaño. Él mismo presenta su posición siempre “fuera de lugar” como una característica de su escritura y la desarrolla en su “Discurso de Caracas”, publicado en *Entre paréntesis* (2004) que profundizaremos más adelante en este artículo.

5 Esta palabra nos reenvía al concepto científico de “universo” con el cual establecimos una analogía respecto de la producción bolañiana (“universo Bolaño”) pues en ella resuena la idea de la “materia oscura” cuya composición aún no ha sido detectada por los físicos.

solo el lector modelo⁶ podrá detectar. En su relato “Días de 1978” publicado en *Putas asesinas* (2001), Bolaño pone en marcha esta operación y el lector debe llenar los espacios en blanco de una historia donde no parece suceder nada, no hay conflicto (o permanece latente) y solo se trataría de la narración de una narración (cinematográfica) en el contexto de una cena en casa de unos amigos chilenos, donde el personaje (“B”) cuenta una película de Tarkovski:

En su memoria esta película está marcada a fuego. Aún hoy la recuerda incluso en pequeños detalles. En esa época la acababa de ver, así que su narración debió de ser, por lo menos vívida. La película cuenta la historia de un monje pintor de iconos en la Rusia medieval. A través de las palabras de B, van desfilando los señores feudales, los popes, los campesinos, las iglesias quemadas, las envidias, la ignorancia, las fiestas y un río de noche, las dudas y el tiempo, la certeza del arte, la sangre que es irremediable (Bolaño, 2001: 75).

Con seguridad algún comentarista señalaría la admiración de Bolaño respecto de la película *Andrei Rublev* (1966) y establecería un paralelo con B.⁷ Evitada esa línea de interpretación indicaremos que la narración de la película se extiende por las tres páginas siguientes (ocupando casi la totalidad del relato) y que, al finalizar, la cena acaba con la partida de los invitados y la referencia al suicidio de uno de ellos (U) con quien B había protagonizado una pequeña riña en otra velada, lo cual hasta el momento parece el conflicto mínimo del relato. Si la tensión en la relación entre B y U es la historia visible, habría un relato secreto, el de

6 El lector de Bolaño debe ser capaz de actualizar las múltiples, complejas y, a veces, ocultas, referencia intertextuales sembradas en el texto. Seguimos a Umberto Eco (1987) en *Lector in fabula*.

7 Bolaño nos tienta con el uso de la inicial B (al modo de Kafka con su Joseph K.) a que se asimile el personaje a su figura autoral. Pensamos que se trata de una marca expuesta con fines de generar esa “confusión”, no obstante, a la espera de que el lector modelo detecte la intención.

la película, que propone una relectura del clásico de Tarkovski, cuyos protagonistas, un monje y un adolescente, nos reenvían a otro relato de Bolaño, “Dos cuentos católicos”, que puede releerse, en consecuencia, como otra reescritura del film.⁸ La relectura de la película rusa en “Días de 1978” está centrada en el arte de la construcción de campanas en tanto oficio que se aprende por medio de la observación del maestro (el padre del adolescente), pero sin ayuda, en soledad. Habría un relato secreto en clave cinematográfica del oficio solitario de la literatura que se aprendería por medio de la lectura de los maestros:

El adolescente mira al monje y le dice que su padre, ese cerdo borracho, jamás le enseñó el arte de la construcción de campanas, que prefirió morirse llevándose el secreto consigo, que él aprendió solo, mirándolo. Y luego sigue llorando (Bolaño, 2001: 77).

Bolaño “con-funde” literatura y lenguaje cinematográfico, “abusa” del argumento de la película al transcribirlo casi completo y lo “usa” para colocar la trampa: el *film*, en apariencia un dato secundario, es la respuesta a la “supuesta” indefinición del relato. El texto ya no cuenta los “días de 1978” sino que no habla más que de sí mismo y el cine es una máscara que el lector debe quitar para dejar en superficie la narración del oficio de la escritura construido “con lo no dicho, con el sobrentendido y la alusión” (Piglia, 2014: 106).⁹ El escritor chileno narra de un modo elíptico la tarea del escritor, busca “transformar en anécdota

8 Este texto fue publicado en el volumen *El gaucho insufrible* (2004). Se trata de un relato doble (o desdoblado): consta de dos partes, “I. La vocación” y “II. El azar”. En la primera, un joven de diecisiete años con vocación de cura libra una lucha interna con su angustia adolescente, y en la segunda, un hombre escapa de un manicomio (luego de asesinar a un monje pederasta y a un niño) disfrazado de monje. En principio parecen dos historias independientes (aunque de temática católica) pero hacia el final de la segunda parte el lector percibe que ambos relatos transcurren en la misma ciudad y que el monje descalzo, que el adolescente sigue por las calles hasta que sube al tren, es el mismo hombre escapado del manicomio y ladrón de las ropas de su víctima.

9 Seguimos a Ricardo Piglia (2014) en *Formas breves*.

los problemas de la forma de narrar” (Piglia, 2014: 109). Ese procedimiento (que no es nuevo, se sabe que Borges, entre muchos, lo utilizó antes) sería renovado por Bolaño a través de un gesto de “reinención” cuando reescribe, de nuevo, textos, géneros, discursos y otros lenguajes artísticos, por ejemplo el cine.

Reinventar la literatura

La *reinención* ha asumido en el *universo* Bolaño rango de gesto sostenido como marca de su producción. En relación, entendemos operativa una definición del propio escritor chileno, al reconocer su dislexia como “método semiótico bastardo o simplemente poético” pues habilita una mirada interpretativa de su poética hacia la identificación de la *reinención* como método “semiótico”/ *disléxico*, refrendado a veces como reescritura *expuesta* y propiciatorio de una lectura *infinita*. Pensamos que la escritura de Bolaño se funda en una poética de la “reinención” desde una lectura “disléxica” (lectura-escritura fuera de las convenciones), una poética que atrae y juega con zonas de la literatura y otros lenguajes artísticos (aquí nos centramos en el caso del cine) de los que parte. El gesto de “reinventar” se patentiza en la producción de Bolaño como un motor configurativo desde el que se propone, de modo diverso cada vez, volver a un momento previo para inventar “de nuevo”, como si se tratara del regreso a un origen para recuperar un impulso vanguardista (siguiendo a César Aira) de seguir haciendo literatura cuando ésta ya ha sido hecha. Dicho gesto es en algún sentido análogo al de Aira según Sandra Contreras (quien describe en los textos del argentino una vuelta a las vanguardias desde un reconocimiento del mismo escritor):¹⁰ el pasado no puede ser destruido y lo único que resta es revisitarlo, situarse históricamente como si se fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia. Nos parece que esta forma de reinención se patentiza en los textos de Bolaño y es configurativa de dichos textos. En consecuencia, es necesario ahondar en este aspecto, tanto respecto de un

10 Seguimos a Sandra Contreras (2001) en “César Aira: relato y supervivencia”.

regreso al previo que propuso “lo nuevo”, como de una disolución en esa instancia, o un volverse parte suya, aunque a través de ejercicios contemporáneos: por ejemplo, un ejercicio personal que tiene como centro el concepto de “dislexia” (Nieto Herrera 1995), cuya marca clínica resulta operadora en nuestra lectura, pues su carácter de *anomalía* (recordemos la definición de intertexto de Riffaterre) en el modo de producir literatura, que induce a procesar fuera de la convención, se torna un carácter ajeno al prejuicio de la deficiencia y sintetiza el modo provocador de la escritura bolañiana. Al modo de los vanguardistas, Bolaño inventa un nuevo procedimiento para escribir literatura que rompa con las reglas. Si bien en el dominio de la psicopedagogía una anomalía es una dificultad o déficit, en su significado estricto y primero enuncia una “discrepancia de una regla o un uso”.¹¹ No pensamos la dislexia como “enfermedad” o “discapacidad” ya que el mismo Bolaño la presenta como característica de su oficio de escritor y justificación de su posición siempre “fuera de lugar”, que le permite hallar “un método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonemático o simplemente un método poético” (Bolaño, 2004: 323), tal lo expresa en su “Discurso de Caracas” publicado en *Entre paréntesis*. Por lo tanto, y sin afán de cotejo biográfico, nos interesa cómo Bolaño lee y escribe salido de un lugar de “normalidad”, en aras de acceder a ese motor de su escritura que mencionamos, la búsqueda ambiciosa de la “reinención”, a partir (en este caso) del “uso” y “abuso” del vínculo literatura/cine.

El cine «entre paréntesis»

Aira (2000: 165), en su ensayo “La nueva escritura”, advierte que las vanguardias “siguen vigentes” pues han inventado procedimientos para que “las obras se hicieran solas” sin la restricción de la práctica del arte a “un minúsculo sector social de especialistas”. Los nuevos grandes artistas no son los que crean obras sino los que inventan procedimientos para hacerlas (Aira, 2000: 166); Bolaño inventa el suyo:

11 Definición del diccionario de la RAE.

hace de la dislexia un procedimiento que no consiste simplemente en una relación intertextual novedosa sino en una apropiación “disléxica” de textos (de diversos lenguajes, géneros, registros, etc.), una lectura que los disloca y a partir de ello crea un texto nuevo. Al modo de los vanguardistas, Bolaño “repone el proceso allí donde se había entronizado el resultado” y establece una comunicación entre las artes que, como dice Aira, es la “huella de un sistema edénico de las artes, en el que todas formaban una sola y el artista era el hombre sin cualidades profesionales especiales” (Aira, 2000: 166).

En *Entre paréntesis* (2004) encontramos textos ficcionales, discursos y conferencias, columnas periodísticas y crónicas variadas, entretreídos por Bolaño sin establecer fronteras genéricas de ningún tipo; circulan por sus textos con el mismo estatuto experiencias personales, la fotografía, actores y personajes de cine de Hollywood o, por el contrario, cine comercial o de bajo presupuesto, personajes reales pero marginados de la sociedad, vida y obra de escritores de la alta literatura o fracasados, etc. En el texto “El último lugar del mapa”, el modo de leer sin distinción y en sesgo le permite a Bolaño retomar un tópico hartamente escrito en la literatura argentina, “el viaje a la Patagonia”, y leerlo (olvidando a Domingo Faustino Sarmiento y a Esteban Echeverría) a partir de una película, cuyo título finge no saber, protagonizada por Daniel Day Lewis, “que cuenta la historia de un dentista –no sé si inglés o canadiense– que viaja por la Patagonia en moto en una cruzada personal contra las caries” (2004: 255). Otro ejemplo se observa en la breve columna sobre “La literatura chilena” (2004: 115), cuya lectura produce los síntomas de la narcolepsia: leer la literatura chilena o escribir sobre ella produce “ataques repentinos de sueño” (2004: 115). El paralelismo sarcástico entre literatura chilena y somnolencia se profundiza cuando la define como “una pesadilla sin vuelta atrás” (2004: 116); sin embargo, lo más irreverente de la comparación es que se desprende de una reflexión surgida de una referencia a la película independiente “My own private Idaho”, clásico del cine gay, protagonizada por River Phoenix y Keanu Reeves:

Estoy impartiendo un curso de nueva literatura chilena. El que da el curso soy yo y el único que asiste al curso soy yo. Aunque a veces mi flojera como alumno me eriza los pelos y mi torpeza como conferenciante me provoca repentinos ataques de sueño. Estos ataques se llaman narcolepsia y los sufrió River Phoenix en aquella película de Gus Van Sant. Pero River Phoenix tenía a Keanu Reeves, o dicho de otra manera: Phoenix tenía donde apoyar su cabeza dormida y yo solo puedo apoyarla en los libros (2004: 115).

En su “Discurso de Caracas”, leído originalmente con motivo de haber obtenido el Premio Rómulo Gallegos 1999 por su novela *Los detectives salvajes* y publicado posteriormente en *Entre paréntesis*, Bolaño expone su dislexia como impronta autobiográfica y señala los problemas que le ocasionara, tanto en su niñez como en su vida profesional:

[...] fui un jugador entusiasta, pero bastante malo, [...] desentonaba casi siempre, [...] Yo chutaba con la izquierda pero escribía con la derecha. [...] Y ahí estaba el problema. Por ejemplo, cuando el entrenador decía: pásale al de tu derecha, Bolaño, yo no sabía a qué lado tenía que pasar la pelota. E incluso a veces, jugando por la banda izquierda, ante la voz desgañitada de mi entrenador yo me paraba y tenía que pensar: izquierda-derecha. Y fue entonces cuando tuve el primer atisbo consciente de mi dislexia (2004: 32).

Sin embargo nos interesa la «dislexia» como procedimiento vanguardista asentado en una nueva forma de lectura, una lectura anómala, fuera de las convenciones. En dicho Discurso, Bolaño propone este guiño cuando describe un “problema de índole verbal/ geográfica” (Bolaño, 2004: 32) y lo compara con las soluciones imaginarias de la Patafísica de Alfred Jarry. Vale la pena citarlo a pesar de su extensión:

Siempre tuve un problema con Venezuela. [...] Para mí lo más lógico era que la capital de Venezuela fuera Bogotá. Y la capital de Colombia, Caracas. ¿Por qué? Pues por una lógica verbal

o una lógica de letras. La v del nombre Venezuela es similar, por no decir familiar, a la b de Bogotá. Y la c de Colombia es prima hermana de la c de Caracas. [...] incluso Dona Bárbara, con b, me suena a Venezuela y a Bogotá, y también Bolívar suena a Venezuela y a doña Bárbara, Bolívar y Bárbara, que buena pareja hubieran hecho, aunque las otras dos novelas de don Rómulo, Cantaclaro y Canaima, podrían perfectamente ser colombianas, lo que me lleva a pensar que tal vez lo sean, y que bajo mi dislexia acaso se esconda un método, un método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonemático o simplemente un método poético, y que la verdad de la verdad es que Caracas es la capital de Colombia así como Bogotá es la capital de Venezuela, de la misma manera que Bolívar, que es venezolano, muere en Colombia, que también es Venezuela y México, y Chile. La academia Patafísica enseña la ciencia de las soluciones imaginarias que es, como saben, aquella que estudia las leyes que regulan las excepciones. Y este sobresalto de letras, de alguna manera, es una solución imaginaria que exige una solución imaginaria (Bolaño, 2004: 32) (Cursiva propia).

Pienso que la dislexia deviene método de lectura y escritura, método bastardo que desfigura, distorsiona, reinventa textos de diversas tradiciones, registros, discursos y lenguajes, y se instaura por tanto como procedimiento productor que permite a Bolaño seguir escribiendo cuando parece que toda la literatura ya ha sido hecha. Aira (2000: 167), en el ensayo ya mencionado, advierte que “las vanguardias aparecieron cuando se hubo consumado la profesionalización de los artistas, y se hizo necesario empezar de nuevo”, y destaca el procedimiento como herramienta de las vanguardias y “único modo de reconstruir la radicalidad constitutiva del arte”. El vanguardista “crea un procedimiento propio, un canon propio, un modo individual de recomenzar desde cero el trabajo del arte” (Aira, 2000: 170). Ésta es la reflexión que más importa pues, según pienso, la dislexia definida como un “método semiótico bastardo” o “poético” sería un procedimiento propio o modo individual de Bolaño de recomenzar desde cero la escritura literaria.

Si bien la dislexia es considerada, en el ámbito de la psicopedago-

gía, una discapacidad o déficit en el aprendizaje de la lectura —y quizás ciertamente Bolaño lo haya padecido en su niñez y juventud, cuestión que aquí importa poco—, es un concepto que nos interesa porque el mismo Bolaño lo utiliza en términos literarios, no biográficos únicamente, para describir su manera especial de leer y escribir. No la define como enfermedad sino, reiteramos, como “método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonemático o simplemente un método poético» (Bolaño, 2004:32) que implica niveles y posibilidades del lenguaje (semántica, sintaxis, morfología, semiosis). Conviene a nuestra idea otra fuente, el Diccionario de la RAE, que diferencia en la palabra el prefijo “dis” (contrariedad, discordancia, disconformidad) y “lexía” (*lexis*, lectura). Desde este dominio, una “lectura disléxica” sería el procedimiento (la operatoria) que desfigura, distorsiona y establece una apropiación de otros textos, fuera de las convenciones y en búsqueda de escribir “lo nuevo”.

En *El último lector* Piglia recupera (como Aira) la idea borgeana de que todo está escrito que, y por tanto, resta solamente “releer, leer de otro modo”. La clave para seguir escribiendo sería “la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación deliberada a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles” (Piglia, 2005: 28, cursiva propia).¹² Surge así, según Piglia, un lector criminal, que “usa los textos en su beneficio y hace de ellos un uso desviado, funciona como un hermeneuta salvaje” (Piglia, 2005: 35) —lector que nos evoca el título de la novela consagratoria de Bolaño, *Los detectives salvajes*. Y desde la reflexión de Aira, Bolaño también reinventa la literatura, desfigura los materiales (cine, por ejemplo) que lee y reescribe, los bastardea, leyendo intencionalmente con irreverencia, de un modo disléxico. Entonces, lejos de pensar la dislexia como rasgo autobiográfico, lo considero un concepto doblemente operativo: un modo de escritura irreverente, anómala,

12 De Piglia tomamos el término “uso” (que redoblamos agregando, “abuso”) para el título de este trabajo pues consideramos que el procedimiento que describe en *El último lector* es similar al que Bolaño pone en ejercicio sobre el cine.

precedida por un modo de lectura que distorsiona, desfigura (la lectura funda la escritura). En la línea de Aira, creo que Bolaño no se queda en la literatura, sino que la “lectura disléxica” pretende una “comunicación entre las artes” (Aira, 2000: 167), pues “al compartir todas las artes el procedimiento, se comunican entre ellas: se comunican por su origen o su generación” y “el juego empieza de nuevo” (170).¹³ En este sentido, de los juegos de Bolaño nos interesa su “lectura disléxica” del cine: “El retorno” y “El hijo del coronel” son cuentos producidos a partir de la desfiguración de películas de orígenes diversos –“*Ghost la sombra del amor*” y “El regreso de los muertos vivos 3”, respectivamente. No pretendemos realizar un análisis cinematográfico de los relatos ni mucho menos de los films mencionados, sino abordar el modo de Bolaño de re-leerlos, el “uso desviado” que realiza de los relatos de ciertas películas. En este punto, recordamos lo que sostiene Piglia en *Crítica y Ficción*: “la clave es el relato, eso es lo que tienen en común el cine y la literatura; al menos cierto tipo de relato” (2005: 29); el cine es narración y, como lo define el crítico argentino, es “un espejo que se pasea”, a veces “está roto o es un espejo deformante” (2005: 32). Los dos cuentos seleccionados son relatos que responden justamente a esta definición respecto de las películas que “reescriben”. Si el cine, en palabras de Piglia, es un modo particular de ver la realidad, los textos de Bolaño evidencian la misma operación pero respecto del cine, son “espejos rotos o deformantes” que circulan por la imaginación cinematográfica y la transforman para convertirla en imaginación literaria.

“El hijo del coronel”, relato publicado en *El secreto del mal* (2010), sería el producto, en términos de Piglia, de una “lectura criminal” que “usa” la película de clase B “El regreso de los muertos vivos 3” en su beneficio, y hace de ella un uso desviado, la “abusa”. El relato de Bolaño consiste en el relato de dicha película de terror y ciencia ficción filtrada por la memoria de la primera persona que narra:

13 Por nuestra parte pensamos el “juego” en términos de J. Huizinga (2000) en *Homo ludens*. La escritura fragmentaria de Bolaño en tanto propiciatoria de infinitos significados, hace que el lector (modelo) entre en *juego* y cumpla su rol llenando los espacios en blanco y detectando rastros intertextuales ocultos.

No os lo vais a creer, pero ayer por la noche, a eso de las cuatro de la mañana, vi en la tele una película que era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra. Me cago en la hostia santa, el susto que me dio casi hizo que me cayera del sillón (2010: 31).

A partir de esta situación inicial, el relato se torna “lectura distorsionada”, un “abuso” (aprovechamiento, profanación) de “El regreso de los muertos vivos 3”, película de clase B, formalmente pobre, cuyo único objetivo es entretener al espectador. La voz narradora del relato de Bolaño no atraviesa ningún conflicto ni es protagonista o testigo de ningún hecho sino que encarna únicamente la función de narrar: todo el cuento es el relato del argumento de la película de terror desde la perspectiva del narrador que confiesa sentirse identificado con la historia y que, luego, le encuentra un significado literario, social, político, filosófico, etc. a cada fotograma del film, a pesar de que trata de zombis:

[...] os prometo que hacía tiempo que no veía una peli verdaderamente democrática, es decir verdaderamente revolucionaria, no lo digo porque la película en sí revolucionara nada, ni de lejos, más bien estaba pobrecita, llena de tics, llena de lugares comunes, de prejuicios y personajes caricaturescos, pero al mismo tiempo cada fotograma respiraba y exhalaba un aire de revolución, digamos un aire en el que se intuía la revolución [...]. ¿De qué iba la peli? Bueno, no os pongáis a reír, iba de zombis. [...] el trasfondo político de la película de anoche era Arthur Rimbaud y Alfred Jarry. Pura locura francesa (Bolaño, 2010: 31-32).

“El hijo del coronel” pone en evidencia la operación de lectura anómala de Bolaño cuando lee, y si en este caso puede tomarse el cine como un relato es porque para el chileno resulta un soporte de lectura entre muchos. El título del cuento de Bolaño obedece también a la “lectura disléxica” de la película, se sale de la convención del terror (regreso de los muertos vivos), y privilegia el centro de su atención (el hijo del coronel) pues él encarna su biografía, y donde debiera leerse Norte-

américa, Bolaño “lee” Latinoamérica y una generación condenada al fracaso. El escritor chileno despoja a la película de todas sus características particulares, anula la presencia de los *zombies* (esencial para el objetivo principal del director del film) y se queda con el significado universal del joven rebelde que lucha por un ideal y fracasa en un mundo degradado. Bolaño traslada “su” lectura (personal y particular) del argumento a la película, como si esa forma “desviada” de interpretar estuviera oculta allí desde siempre:

Pero, atención, no hay que fiarse de las apariencias. El hijo parece un joven tonto, un joven alocado, un joven temerario y poco reflexivo, como fuimos nosotros, sólo que él habla en inglés y vive su particular desierto en un barrio destrozado de una mega urbe norteamericana y nosotros hablamos en español (o algo parecido) y vivimos y nos ahogamos en las avenidas desoladas de las ciudades latinoamericanas (Bolaño, 2010: 35).

Por su parte, el relato “El retorno” (*Putas asesinas*, 2001) retoma el argumento de “Ghost...”, el *thriller* dramático protagonizado por Patrick Swayze y Demi Moore, y lo distorsiona produciendo un texto cuyo protagonista narra con tristeza irónica el momento de su muerte y la desilusión de los momentos posteriores, despojado del tinte dramático de la película. En *Ghost*, a través de la puesta en escena del pasaje de la vida a la muerte a partir de la duplicación de la imagen del personaje se genera un pacto gradual con el espectador, a quien el desarrollo visual lleva de la mano; en cambio, en el cuento de Bolaño el uso de una primera persona al principio que refiere la propia muerte y describe dicho estado provoca en el lector un desconcierto del cual debe salir por sí mismo: “Me sobrevino la muerte en una discoteca de París a las cuatro de la mañana [...] después todo siguió tal como lo explican en algunas películas [...]” (Bolaño, 2001: 129). La desviación respecto del relato cinematográfico también radica en que el mismo personaje de ficción se “lee” a sí mismo como personaje de la película: “Me quedé de piedra. En primer lugar, por haberme muerto [...] y después por estar interpretando involuntariamente una de las peores escenas de

Ghost” (Bolaño, 2001: 130). A diferencia del protagonista del film, que busca hacer justicia, descubrir los planes del criminal que lo asesinó y proteger a su novia, el personaje de Bolaño sufre la vejación de su cuerpo muerto por un modisto necrófilo cuyo acto no resulta criminal ni condenable, sino de efecto penoso y casi cómico:

Villeneuve se despojó de los pantalones y de los calzoncillos y se tumbó junto a mi cuerpo. [...] Lo que sucedió a continuación cualquiera puede imaginárselo pero tampoco fue una bacanal [...] Debería darle vergüenza, dije. Desde que había muerto, era la primera vez que hablaba. [...] ¿Quién está allí?, dijo Villeneuve. Soy yo, dije, el fantasma del cuerpo al que usted acaba de violar [...] No hay problema, dije conciliador, está perdonado (Bolaño, 2001: 19).

Bolaño “lee mal” la tradición de los guiones de películas de fantasmas, en los cuales, una vez que se hace justicia, el espíritu puede descansar en paz y finalmente desaparece del mundo de los vivos; así, su personaje ha muerto y permanecerá así, como fantasma, el resto de sus días, en compañía de un modisto necrófilo que hizo traer su cuerpo a su mansión para satisfacer su deseo sexual: “Me senté en una silla junto a él, una silla de madera labrada y respaldo de terciopelo, de cara a la ventana y al jardín y a la hermosa luz de la mañana, y lo dejé seguir hablando todo lo que quisiera” (Bolaño, 2001: 145). Nada más tradicional en el cine que la glorificación del final: una buena película busca sorprender al espectador con el cierre del relato, el final es tanto o más importante que todo el desarrollo; sin embargo, en el párrafo final del cuento de Bolaño, el protagonista, despojado del heroísmo que sí adquiere el personaje de Patrick Swayze en la película, resulta un fantasma sin propósito que decide quedarse con su violador, dejando el relato totalmente abierto, inconcluso.

Antes de publicar “El retorno” en *Putas asesinas*, Bolaño se lo había entregado a Javier Calvo, quien le había solicitado un cuento para la revista-libro española *Almanaque* cuya compilación tenía a cargo. En su edición de invierno del año 2000, dicha revista lleva el título “Inva-

sores de Marte” y consta de cuentos de horror-fantásticos y relatos de ciencia ficción. *Almanaque* no es una revista académica y su contenido es diverso: reúne ensayos, como en los números “Franquismo Pop” o “Cuba y el día después”, o recopila relatos en torno a una temática como en “*After hours*, una muestra de *cult* ficción” y la aquí mencionada, “Invasores de Marte”. La propuesta de la revista en este volumen, dedicado a lo fantástico y la ciencia ficción, es la exploración de lo que está al margen de la llamada alta literatura, el lugar más bajo en la jerarquía de la ficción occidental, “las cloacas donde se acumulan los desechos de la imaginación” según el prologuista (Calvo, 2000: 7). En la columna “Un narrador en la intimidad” (*Entre paréntesis*, 2004) Bolaño (2004: 321) imagina el momento de la propia escritura como una actividad agotadora cuyos resultados se vinculan más con lo residual que con lo finalmente logrado: “los ataques de optimismo se acaban y con ellos se acaba la cocina literaria, y sólo quedo yo, convaleciente, y un ligerísimo aroma de ollas sucias, platos mal rebañados, salsas podridas”. En relación, el título completo del prólogo de *Almanaque* es “Invasores de Marte: Las mutaciones del horror y la ciencia ficción” y fue escrito también por J. Calvo; allí sostiene que los géneros del horror y la ciencia ficción siempre han tendido a la autorreferencialidad ya que el género se vuelve siempre sobre sí mismo. Calvo (9) explica las dinámicas del género a partir del cine, por ejemplo, donde un mecanismo clásico de autoalusión es el remake, de modo que “la serie B clava sus colmillos en el cuello de la serie A y ensalza la estética del parasitismo y la apropiación sistemática”, activando conexiones entre archivos a fin de descomponer, mezclar y recomponer. La metáfora perfecta, piensa Calvo (11), “es el monstruo de Frankenstein: cortar, coser y activar”. El monstruo como metáfora de la mutación textual; surgen así textos marginales, mutaciones del género y de la alta literatura cuya operatoria principal es entonces la intertextualidad. Esto se debe, según Calvo (13), a que los temas se han agotado y el género de horror “ya solamente puede evolucionar en silencio hacia la autorreferencialidad”: su tema es su propia forma (Calvo 14). Lo planteado por Calvo para el género de horror puede extenderse a la literatura en el

sentido planteado por Bolaño en la columna citada “Un narrador en la intimidad”: todo ya ha sido escrito, “la literatura es una larga lucha de redundancia en redundancia, hasta la redundancia final” (Bolaño, 2004: 322). En esa lucha Bolaño recurre a materiales diversos de la literatura (pero se vinculan estrechamente con ella, nos referimos al cine) para escribir “de nuevo”. Así lo expresa desde sus inicios como escritor, ya en “Déjelo todo, nuevamente. Primer Manifiesto del Movimiento Infrarrealista” (publicado en *Correspondencia Infra, Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, 1977) sostiene un programa estético que consiste en la liquidación del pasado y la búsqueda de lo nuevo. Pero no se trata de la simple réplica de las propuestas vanguardistas de los años veinte. Bolaño y los infrarrealistas eran conscientes de que sin pasado, sin tradición, no hay ruptura, y de que lo nuevo radica en la inversión de lo preexistente. Por su parte, el escritor chileno siguió ese programa pero lo profundizó no sólo rompiendo las tradiciones del pasado sino también las convenciones del presente, por ejemplo el cine de terror.

Bolaño “reinventa” la literatura desde una lectura anómala (en palabras del propio escritor, disléxica) que “usa” y “abusa” de textos, géneros, lenguajes... desfigurándolos, bastardeándolos, distorsionándolos. Sin embargo, dichas acciones son capaces de engrosar el gesto paródico o la apropiación intertextual desde la definición que da Noé Jitrik en su ensayo “Rehabilitación de la parodia” (1993), según la cual lo esencial de este procedimiento es la renovación que formula considerándola un “artefacto o aparato productor de textos”. Desde aquí se podría cuestionar la noción “lectura disléxica” en beneficio de “lectura paródica”. Nos parece que si bien “dislexia” y “parodia” dialogarían dado que ambas son modos de leer un texto previo, torsionándolo, preferimos “lectura disléxica” puesto que la parodia orientaría a un procedimiento voluntario (que Bolaño usa solamente en algunos de sus textos, no en todos) y se corresponde muy directamente con la producción, con la escritura; en cambio, la “dislexia” reubica de modo drástico tanto en el estadio previo a la lectura, lo cual compromete un modo de decodificar y entonces de pensar (de Bolaño cuando lee),

como en el estadio posterior a la escritura, incluyendo al lector modelo anómalo y no solo competente como en el caso anterior. Esta breve aproximación a algunos textos de Bolaño y su modo particular de “usar” y “abusar” del cine, pretende abrir otro interrogante respecto de una escritura cuyo motor configurativo podría ser una torsión del gesto airiano de la reinención: la búsqueda de lo nuevo a partir de operaciones que permitan seguir escribiendo cuando toda la literatura ya ha sido hecha.

Bibliografía

- Aira, César (2000), “La nueva escritura”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 8, pp. 165-170.
- Calvo, Javier (ed.) (2000), *Almanaque Invasores de Marte*, Barcelona: Mondadori.
- Bolaño, Roberto (1997), *Llamadas telefónicas*, Barcelona: Anagrama.
- (2001), *Putas asesinas*, Barcelona: Anagrama.
- (2004), *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama.
- (2010), *El secreto del mal*, Barcelona: Anagrama.
- Braithwaite, Andrés (ed.) (2011), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Contreras, Sandra (2001), “César Aira: relato y supervivencia”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 9, pp. 119-133.
- Eco, Umberto (1987), *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Grivel, Charles, “Tesis preparatorias sobre los intertextos”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (Selección y traducción de Desiderio Navarro) Revista Criterios UNEAC. Cuba: Casa de las Américas, 1997: pp. 63-74.
- Herralde, Jorge (2005), *Para Roberto Bolaño*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Huizinga, Johan (2000), *Homo Ludens*, Madrid: Alianza Editorial.
- Jitrik, Noé (1993), “Rehabilitación de la parodia”, en Ferro, Roberto (ed.): *La parodia en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana UBA.
- Lefebvre, Henri (1972), *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid: Alianza.
- Madariaga, Montserrat (2011), *Bolaño Infra: 1975-1977. Los Años que inspiraron Los Detectives Salvajes*, Sgo. Chile: Ril Editores.
- Nieto Herrera, Margarita E. (1995), *El niño disléxico*, México D. F.: Méndez Editores.
- Piglia, Ricardo (2001), *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama.
- (2005), *El último lector*, Barcelona: Anagrama.
- (2014), *Formas breves*, Bs. As.: Debolsillo (Mondadori SA).
- Riffaterre, Michael, “Semiótica intertextual: el interpretante” en *Intertextualité* cit. pp. 146-162.

BEETHOVEN Y HUXLEY
CONTRAPUNTEANDO
EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE

Hortensia R. Morell
Temple University - Filadelfia

No resulta arriesgado afirmar que la novela más comentada y controvertida del escritor chileno José Donoso es *El obsceno pájaro de la noche*. Desde su publicación en 1970, la novela provoca las más diversas lecturas: satírica (Mac Adam, 1977), binarista (Swanson, 1985), sicoanalítica (Vidal, 1972), sicosocial (Mc Murry, 1979), semióticas (Magnarelli, 1977 y 1980; Solotorevsky, 1983), sociopolítica (Vidal, 1972), religiosa (Finnegan, 1992), ideológica (Achugar, 1979), barroca (Magnarelli, 1981), bajtinianas (Martínez, 1980; Gutiérrez Mouat, 1983), de construcción (del Cerezo, 1988; Kadir, 1993; González Mandri, 1995), existencialista (Kostopulos, 1982), y formalista (Valdés, 1975). Desde un artículo temprano, Antonio Cornejo Polar (1975) se percata ya de su “generosa opcionalidad hermenéutica” (110), y adelanta esa vasta proliferación interpretativa. Lo arriesgado, en cambio, es ofrecer una lectura más de la obra, aceptar el reto que advierte Hernán Vidal (1972) en el texto: “Se practica en la narración un arte que entrega al lector un ‘modelo para armar,’ con un número razonable, pero insuficiente, de claves hábilmente escondidas y una tácita invitación –desafío al juego de recrear y perderse en el laberinto propuesto– y muy ciertamente al de ejercer el comprometedor privilegio de equivocarse” (*ibid.*, 182).

Siguiendo la propuesta de Vidal, me propongo no tanto “armar un modelo” de *El obsceno pájaro*, tarea peligrosa e inagotable, sino más bien explorar las posibles relaciones intertextuales que el texto formula mediante sus alusiones musicales al Cuarteto 15 de Beethoven, su Cuarteto para cuerdas en La menor, Opus 132, y a la novela de Aldous Huxley *Point Counter Point (Contrapunto)*. Mi lectura despunta de la importancia de la música en la narrativa donosiana, importancia que ya ha sido notada por la crítica. Particularmente se señala la presencia de Maurice

Ravel en “*Gaspar de la nuit*” de *Tres novelitas burguesas* (Morell, 1981 y 1990), así como la de Robert Schumann en *La desesperanza* (Morell 1991; Saalman, 1993). Claramente, la música ha dejado sus huellas en “El charleston,” en “*Chatanooga Choochoo*,” en los boleros y pasodobles de *El lugar sin límites*, en las visiones operáticas de *Casa de campo* (*Aída*) y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (*Lobengrin*), y en los personajes cantores de Mañungo Vera y Francisco de Asís, respectivamente de *La desesperanza* y *Casa de campo*. Donoso mismo apunta a una conciencia musical de composición cuando designa *El lugar sin límites*, *Este domingo* y *Coronación* como “novelas melódicas,” de una “melodía fácil de seguir,” mientras *El obsceno pájaro* le parece “polifónica, coral, sinfónica” (Soler Serrano, 1986: 178). Dada esa constante, cabe interrogarse sobre el significado de la intertextualidad musical en la cuarta novela de Donoso.

El obsceno pájaro (1970) reserva sus alusiones a Beethoven y a Huxley al capítulo 15, en el espacio de la Rinconada. La novela, sin embargo, escatima allí esos motivos musicales al enfocarlos a través del personaje de Emperatriz, exigiéndole al lector contextualizar las claves¹. Se observa primero la importancia de Beethoven para Humberto Peñaloza, secretario del primo de Emperatriz, Jerónimo de Azcoitia: “[L]e tenía cositas que a él le gustaban, té *Lapsang-Souchong* por ejemplo [...] regalándole para su cumpleaños el cuarteto 15 por el cuarteto Lehner (*sic*), la versión que él prefería” (248). Luego deja saber cómo Peñaloza conoce la relevancia del Cuarteto 15 para Huxley, sin aclarar en cuál texto específico, según confiesa: “Y a pesar de que, en principio le interesaba lo que Huxley decía sobre ese cuarteto de Beethoven, le resultaba imposible concentrarse en la charla [...] sobre todo si [Humberto] hablaba de los últimos cuartetos de Beethoven” (250). Emperatriz también advierte la devoción de Peñaloza por el adagio, central a la lectura de *Contra-punto* (1928) de Huxley: “[S]i lograba hacer que Humberto silbara el adagio, porque cuando lo hacía cerraba los ojos y ella podía aprovechar para rascarse un poquito” (250-51).

1 Todas mis citas de la novela parten de la edición de 1970.

Los críticos musicales Michael Steinberg y Joseph Kerman permiten esclarecer el texto de Huxley no mencionado pero sí aludido en la novela de Donoso, y confirman coincidencias de interpretación por el cuarteto Léner y preferencias por el adagio en el texto de Huxley. Como veremos, también en el texto de Donoso. En su ensayo “The Late Quartets”, Steinberg comenta minuciosamente los cuartetos de la etapa madura del compositor y coloca el Cuarteto para cuerdas 15 dentro del grupo. El crítico reconoce la importancia literaria del Cuarteto 15 cuando señala el alcance del adagio para Huxley: “A character in Aldous Huxley’s *Point Counter Point* commits suicide while his gramophone endlessly repeats the last side of the Léner Quartet’s recording of this movement” (1994: 272). Así también, Kerman explica: “When he [Spandrell] is found, the needle is still scratching away at the end of the record (that would have been, in 1928, the first available electric recording—the Lener [sic] Quartet)” (1967: 267). Efectivamente, el personaje Spandrell de la novela *Contrapunto* utiliza el Cuarteto 15 en interpretación de Léner como argumento en un debate moral sobre el bien y el mal. En el capítulo 37 (el último) de la novela, Spandrell intenta demostrar musicalmente la existencia de Dios a través del cuarteto, no sin antes disponer de su propio asesinato por un grupo político—una suerte de suicidio en tanto defensa contra el posible fracaso de la prueba. La demostración musical de la beatitud se define precisamente en escuchar su tercer movimiento, el adagio “Cántico sacro de agradecimiento de un convaleciente a la Deidad, en modo lidio”. Spandrell apunta sobre el adagio:

El *heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottbeit, in der lydischen Tonart* era absolutamente necesario que lo escucharan. —No puede comprender uno nada hasta que lo ha oído —declaró—. Demuestra toda clase de cosas, Dios, el alma, la bondad, de modo irrefutable. Es la única prueba verdadera que existe; la única, porque Beethoven fue el único hombre que haya logrado jamás dar expresión a su conocimiento (Huxley, 2014: 813)².

2 Robert Kapilow (2007) considera el adagio “one of the most extraordinary compositions in the entire history of Western music”, mientras que Kai Christensen (2016)

No obstante, Spandrell admite la fragilidad de su prueba: “La música era una prueba; Dios existía. Pero solamente mientras tocaban los violines. Una vez que los arcos se levantaban de las cuerdas, entonces, ¿qué? Basura y estupidez, la sequía implacable” (816).

Huxley constantemente plantea en la novela oposiciones entre la pasión carnal y la razón, y en el personaje de Spandrell explora las contradicciones del hombre amoral que persigue la certidumbre de los absolutos morales. Admirador de la poesía de Blake en su tratamiento del bien y el mal como congéneres, y descrito en la novela como “asceta inverso” (417) o “anacoreta diabólico” (338), Spandrell resulta un personaje complejo: “Es un Peter Pan a lo Dostoievski, más Musset, más los años noventa, más Bunyan, más Byron y el marqués de Sade. Verdaderamente deplorable. Tanto más cuanto que, potencialmente, es un ser humano lleno de decencia” (257). En busca de absolutos, Spandrell propone la música: “Los hombres necesitan absolutos, necesitan signos exteriores fijos para guiarse. —La música existe— dijo en conclusión—, aun cuando ocurra que no sea usted apto para la música. Tiene usted que admitir su existencia, de un modo absoluto, aparte de su propia capacidad para escucharla y disfrutar de ella” (808). Invita por eso a Rampion y su mujer a la sesión gramofónica tras la que muere incapaz de convencerlos³.

La búsqueda contradictoria de Spandrell mediante el adagio del Cuarteto 15 establece primero una relación temática con *El obsceno pájaro*. Apunta hacia las mismas direcciones del epígrafe de la novela, la

lo designa sublime —“the very embodiment of life infused with divinity”, “the most precious song you may ever hear”. Kerman, sin embargo, entiende que la selección de Spandrell constituye un error musical: “That [Spandrell’s] is a poor way to look at a Beethoven Quartet; what matters is not any single ‘crucial part’ but the total sequence of feeling” (1967: 267). Para las citas de *Contrapunto* utilizo siempre la traducción al español de Lino Novás Castro de 1940, edición de 2014.

3 En su Introducción a *Point Counter Point*, Michael Mosley resume: “Spandrell wants to demonstrate to Rampion that in spite of the squalor and destructiveness and self-destruction of human life there is still something in humans that can be said to be touched by God” (Huxley, 1996: ix).

búsqueda frustrante y frustrada de alcanzar absolutos morales en un entorno vital confuso y amenazante. Por su lengua metafórica cargada de sugerencias, ese epígrafe presenta una de sus claves más difíciles aunque menos escondidas⁴. En una novela donde se ha de cuestio-

4 Las sugerencias de lectura de la cita de James son numerosas en la crítica dedicada a la novela. Djelal Kadir (1993) habla del Mudito como agencia de la escritura y propuesta irónica de Donoso en la paranomasia “the loquacity of silence, the garrulity of muteness, the eloquence of quietism,” y en la prosopopeya de la empresa autorial: “the orphaned exercise of writing, the destitute predicament of writing’s graphic discourse as unvoiced but not wordless, as speechless but declarative, as silent but proclamatory, self-sufficient yet as desirous as the howling wolf, decorous and laconic yet as prolix as the chattering bird of the night” (160). Promis Ojeda (1975) comenta el epígrafe de James como índice de la médula del significado de la novela: “toda afirmación encierra en sí su propia negación o, más bien dicho, una y otra no son más que aspectos complementarios de lo mismo. De aquí que la novela esté encabezada por un epígrafe donde se advierte sobre el error de creer que la vida tiene una dinámica determinada, es decir, un orden establecido. Hurgar en los orígenes de la realidad que conocemos significa hundirse en el reino siniestro de lo repugnante y asqueroso [...]. La vida misma, pues, asienta sus raíces en la nada esencial de donde obtiene la savia que al subir se transforma —o se disfraz— en orden y hermosura. A través del juego de las alucinaciones la novela plantea, a nuestro juicio, el descubrimiento de los orígenes, la iluminación de la realidad de la existencia” (40). Magnarelli (1981) lee en el epígrafe un desafío barroco: “Clearly, what is implied here is that not everyone has reached even his intellectual teens and not everyone knows this, and for anyone who does not, this literature will be neither accessible nor comprehensible [...]. A baroque or neo-baroque writer similarly knows that not everyone will be able to read him, and he seems to delight in this knowledge” (82). Achúgar (1979), en cambio, explica: “De hecho, lo afirmado por James Sr. es que la vida del hombre es una esfera ajena a la constancial negatividad y pobreza de la realidad” (290); “Por último, se afirma que la herencia natural del hombre es una selva; pero en tanto hombre que es capaz de vida espiritual, o sea que puede ejercer las posibilidades de la imaginación. Por eso esa selva [...] es el universo libre de la imaginación donde sus habitantes —el lobo y el obscuro pájaro— emiten su sonido, construyen su discurso, despliegan sus poderosas voces” (291). Pamela May Finnegan (1992) desarrolla su estudio a partir del texto de James: “The epigraph of Donoso’s *The Obscene Bird of the Night* is an iconoclastic statement about human spirituality that implicitly challenges ‘every man who has reached his intellectual teens’ and ‘is capable of intellectual life’ to either corroborate or refute its thesis and to reconcile himself with the tension producing metaphors. This tension stems from the juxtaposition of two metaphoric frames of reference: dramatic art and

nar repetidamente y en numerosas variaciones la figura del padre y el problema de la paternidad, Donoso toma precisamente un fragmento epistolar de Henry James Sr. a sus hijos Henry y William donde trata de comunicarles su visión del misterio de la vida:

Every man who has reached even his intellectual teens begins to suspect that life is no farce; that it is not genteel comedy even; that it flowers and fructifies on the contrary out of the profoundest tragic depths of the essential dearth in which its subject's roots are plunged. The natural inheritance of everyone who is capable of intellectual life is an unsubdued forest where the wolf howls and the obscene bird of the night chatters. (9)⁵

James parece aconsejarles a sus hijos que la madurez intelectual conlleva la sospecha de que la vida florece y fructifica enraizada, contradictoriamente, en las profundidades trágicas de sus carencias. Del mismo modo, les sugiere que la capacidad para la vida espiritual conlleva la herencia natural de un bosque indómito donde el lobo aúlla y el obscuro pájaro de la noche chacharea. Entiendo que el dilema que James les plantea a sus hijos es el desarraigo moral del intelecto que sospecha, sin comprender cabalmente, tanto la fecundidad como la intranscendencia de la vida, sin otro consuelo espiritual que la conciencia de su propia bestialidad no sojuzgada. En busca de alguna respuesta o certidumbre sobre el bien o el mal, ante la contrariedad de que las flores florezcan

nature. A metaphor alienates a person from the conventionalized world by exchanging the canonically accepted definition of a word or idea for another. This alienation produces tension because of the resultant paradox: what was is no longer; life is the same yet different' (1).

5 Observo principalmente tres figuras paternas en cuestión: el padre de la conseja de la niña beata o niña bruja, Don Jerónimo en cuanto padre del niño monstruo Boy, y el padre de Humberto Peñaloza, su modelo de arribismo social. Además podría mencionarse al Mudito como padre putativo del niño milagroso de la Iris Mateluna.

en el abismo, les dice a sus hijos James Sr., el sujeto se adentra en una cacofonía discordante. Nada más ajeno a James, y a sus consejos paternales, que la cosmovisión ilustrada, con su fe contundente en la razón y sus categorías binarias para esclarecer los valores.

Hago hincapié en la lectura de la carta de James por su relación con la búsqueda de Spandrell y por su resonancia en el capítulo 15 de *El obsceno pájaro*. El capítulo narra paralelamente la consecución en la Rinconada de un espacio para Boy, el presunto hijo monstruoso de Azcoitia, y la creación de un recinto escriturario para Humberto Peñaloza, su secretario y ejecutor. El espacio designado a Boy coincide con el destino que Don Jerónimo le señala a su hijo, un afán contrario al logro de la madurez intelectual o espiritual que sugiere James. El padre distancia al niño de la conciencia de su propia monstruosidad: “Boy debía vivir en un presente hechizado, en el limbo del accidente, de la circunstancia particular, en el aislamiento del objeto y el momento sin clave ni significación que pudiera llegar a someterlo a una regla y al someterlo, proyectarlo a ese vacío infinito y sin respuesta que Boy debía ignorar” (243). El secretario, por su parte, elige como espacio para la creación de su escritura la torre del observatorio, construida para Boy antes de su nacimiento y ahora transformada en biblioteca: “[I]nstaló un gran escritorio de nogal macizo, con su Olivetti, resmas de papel para original y para copia, cajas de carbónico, lápices, gomas, tinta, chinches, clips, todo listo para comenzar” (242).

La zona privilegiada de Humberto incluye, como se observa arriba, la presencia de la música de Beethoven en el adagio del cuarteto tan importante para el personaje de Huxley en su búsqueda de absolutos. Por oposición a ese disfrute, la no conciencia de Boy se dispone en la Rinconada mediante la prohibición de la música, según se adelanta en el capítulo 14: “[Q]ue Boy jamás sospechara la existencia del dolor y el placer, de la dicha y la desgracia de lo que ocultaban las paredes de su mundo artificial, *ni oyera desde lejos el rumor de la música*” (235, énfasis añadido). La música como experiencia estética presupone entonces en la novela la pérdida de la inocencia por el conocimiento del bien.

Completamente absorbido en preservar ese limbo, ese cosmos amoral o paraíso antes de la caída para Boy, Peñaloza descuida su escritura, descuido al que contribuye la dolencia estomacal que le ataca siempre que comienza a escribir. El momento decisivo en su tarea, momento que marca la revelación de su fracaso con el niño monstruoso y acelera la evasión del secretario de la Rinconada, lo observa enfrascado precisamente en ese diálogo con Emperatriz que cito arriba. La charla sobre Beethoven a través de Huxley ocurre justo después de la revelación de que Boy también sufre problemas estomacales. Humberto y Emperatriz sospechan de alguna interferencia con su dieta, y se pasean junto al estanque de la Diana cazadora cuando el secretario introduce los temas del cuarteto y de Huxley. Su diálogo se interrumpe bruscamente con el llanto de Boy y el descubrimiento de que su mal estomacal se debe a la traición de Larry y Miss Dolly. Los monstruos han violado la prohibición y contribuido al desarrollo de la conciencia de Boy cuando lo aleccionan en la genealogía (le enseñan los conceptos de papá y mamá) (251), además de comunicarle nociones de placer (Miss Dolly lo ama-manta) (251) y belleza (se asusta y llora ante la que considera fealdad de Peñaloza) (252). Como consecuencia de la pérdida del estado original de Boy, los culpables son expulsados de la Rinconada como de otro paraíso cualquiera: “Que se vayan con una mano por delante y otra por detrás, tal como llegaron” (253). Humberto, luego de observarse en el estanque de la Diana cazadora monstruosa, también cobra conciencia de su diferencia: “[L]e estoy creando a Boy un mundo que armonice con él, pero yo no armonizo, no soy monstruo, en este instante daría toda mi vida por serlo” (252). Significativamente, Humberto se venga literariamente de don Jerónimo designándole la muerte, “el fin más abyecto” (472), en circunstancias que reproducen la misma conciencia de fealdad. En su libro proyectado, don Jerónimo se contempla en el estanque de la Diana y muere en la desesperación que le provoca su imagen en el agua (506).

Para comprender la significancia adjudicada al adagio tanto en el texto de Huxley como en el de Donoso, conviene recurrir nuevamente a Michael Steinberg para explicar la genealogía del Cuarteto 15. Según

Steinberg, Beethoven comienza a esbozar un cuarteto para cuerdas en mayo de 1822. No es sino hasta noviembre de ese año, cuando acepta el patronazgo y encargo de dos o tres cuartetos para el amateur ruso Nicholas Galitzin, que su proyecto se pone en marcha, si bien una marcha intermitente. El verano de 1823 reemprende la composición pero la abandona otra vez hasta el verano de 1824, cuando por fin la acomete seriamente, trabajando por diecisiete meses hasta completar tres cuartetos para su patrón ruso. Inicia la composición del Cuarteto 15 en febrero de 1825, pero su progreso se detiene por un padecimiento serio: “[I]n the early spring, work was interrupted by a serious illness, some sort of intestinal inflammation, Beethoven eventually celebrating his recovery in the Song of Thanksgiving that is the quartet’s third movement. By May, Beethoven was again well enough to compose, and he completed the score at the end of July” (1994: 217). Ese tercer movimiento es el adagio tan caro a Spandrell y a Peñaloza. Steinberg resume su calidad celestial: “Heaven is, in a less elusive way, the subject of the next movement, one of Beethoven’s most famous. He calls it ‘A Convalescent’s Holy Song of Thanksgiving to the Deity, in the Lydian Mode’ ” (1994: 269)⁶.

Insisto tan extensamente en la genealogía del Cuarteto 15 porque entiendo que le plantea un modelo exitoso a Humberto de su búsqueda personal fracasada. Igual que Beethoven en Galitzin, Peñaloza encuentra en don Jerónimo un patrón; igual que a su modelo, un padecimiento estomacal le impide llevar su trabajo a fruición. Mas Beethoven se recupera y culmina su tarea, lo que explica la devoción del secretario

⁶ Kapilow (2007) insiste en que el adagio evidencia la poderosa fuente creativa de las enfermedades. Explica que Beethoven sigue las instrucciones de su médico –Anton Brauhoffer– para la dolencia: se abstiene de alcohol y de comidas picantes, y se retira al campo. Habiendo estado a punto de morir, el músico completa el cuarteto y le escribe a Brauhoffer cómo la urgencia de crear le cierra las puertas a la muerte porque la música ayuda a quien lo necesite. Tom Huizenga (2012) resume el himno musical de acción de gracias: “The music begins ominously with four dark, uncertain notes, then travels through paths of pain and suffering, eventually triumphing in sunlight”; “It amounts to 17 minutes of grateful meditation on being alive and is arguably the most profoundly soulful music Beethoven ever wrote”.

al músico a la vez que la frustración ante sus propias molestias estomacales. Más importante aun en términos del problema moral que señalábamos antes, es la significación del adagio que según Emperatriz transporta a Humberto. Si el tema del adagio es el cielo, como explica Steinberg, entonces Peñaloza, contratado para crear el limbo, “eliminar el placer y la falta de placer” (248) para Boy, trata de alcanzar personalmente la beatitud mediante el adagio, pero sufre por contraste el conocimiento de su propio fracaso. Como Spandrell en *Contrapunto* de Huxley, el secretario ha de buscar su autodestrucción evadiéndose de la Rinconada y eliminándose como Humberto Peñaloza. Recordar que Beethoven se encontraba sordo desde 1816 (Christiansen, 2016) ilumina el que Peñaloza asuma una dimensión más de la identidad del músico convirtiéndose en el Mudito.

Si el compositor se sobrepone a las dolencias estomacales para convertirlas en canto de acción de gracias, “[H]ere Beethoven is drawing directly on his own life experience, himself having been extremely ill and in pain to the point where he had to interrupt his work on the quartet for many weeks” (Steinberg, 1994: 269), el escritor no consigue sobreponerse a la página en blanco⁷. Así se trasluce en el capítulo 16

⁷ Esta relación se invierte, sin embargo, en la lectura autobiográfica de la novela: Donoso sí consigue, como Beethoven, sobreponerse a su dolencia estomacal y completar *El obscuro pájaro*. Donoso explica en “Chronology” la génesis del libro: “I started writing a little tale called *El último Azcoitia*, which in time became *The Obscene Bird of the Night* [...]. Whenever I tried to start this fable, my ulcer pains started again” (1973: 17). En su entrevista con Joaquín Soler Serrano (1986), explica cómo por fin se realiza la escritura de la novela. Luego de un derrame de su úlcera en Fort Collins (Colorado), “Me metieron al quirófano y me sacaron la mitad del estómago. Me pusieron morfina, y yo tengo alergia a la morfina. Y esto produjo un episodio paranoico, esquizofrénico más bien. Estuve quince días completa y totalmente loco, gritando, abriéndome la herida [...] me tenían que meter en camisa de fuerza [...]. Escribí *El obscuro pájaro* en ocho meses [...]. La locura [...] me dio la forma del libro” (179). En “Lecturas de verano” (1986) de *Artículos de incierta necesidad*, Donoso también comenta la escritura en 1986 de otra novela, posiblemente *La desesperanza*, bajo los efectos de la cortisona: “un vigor de la imaginación inducido por métodos artificiales, efecto de las drogas, que me produjo el comienzo de un tratamiento con cortisona para una infección hepática y que después fui dejando poco a poco con la consecuente disminución de concentración y resistencia a la iluminación” (338-39).

cuando Peñaloza anticipa su obra inútilmente y concluye, “¿Cuánto rato estuvo sentado frente a la Olivetti sin escribir nada? [. . .]. Seguro que los calambres al estómago no lo iban a dejar dormir esta noche y mañana amanecería imposibilitado para escribir un renglón” (259); más tarde su estómago lo lleva a la no conciencia, “La cabeza de Humberto se desmoronó sobre su máquina de escribir. Sus brazos volcaron la lámpara del escritorio. Su cuerpo fue deslizándose de la silla y quedó hecho un montón de escombros en el suelo” (269). Luego llega al delirio de la operación, real o imaginada, a la que lo somete el doctor Azula. Peñaloza sólo consigue despertar de ese delirio en los brazos de la Madre Benita, como el Mudito del Convento, el guardallaves de la Casa de Ejercicios Espirituales de la Encarnación de la Chimba.

Analizada la intertextualidad musical a nivel temático, corresponde señalar las claves de composición que van de Beethoven a Huxley, y de ambos a Donoso, mediante el sistema anotado en el título de Huxley. Knud Jeppesen define el *contrapunto* como “the art of preserving the melodic independence of the voices in a poliphonic, harmonically accepted complex” (1939: x), mientras que Walter Piston elabora sobre el contrapunto como arte combinatoria de líneas melódicas en acuerdo y desacuerdo, “The study of counterpoint involves a study of these qualities of agreement and disagreement, [...] of dependence and independence” (Piston, 1947: 9). Edmund Rubbra (1960) sostiene la importancia de la textura de las voces en las combinaciones melódicas, de sus interacciones en la imitación canónica, y de su entrelace en el principio canónico. Significativamente, Miguel Bajtín opera una analogía musical basada en el contrapunto cuando desarrolla su teoría sobre la poética de Dostoiévski. En su explicación de la novelística del autor ruso, Bajtín establece equivalencias entre la polifonía, la multiplicidad de voces y el contrapunto: “*A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky’s novels*” (1984: 6, énfasis en el original).

Beethoven cultiva el modelo polifónico, según anota Rubbra al respecto: “It is Beethoven’s peculiar contribution to a contrapuntal art that he viewed the latter, not as a thing in itself, but as a technique for

the revelation of the material in its starkest, most condensed and most emotional form” (1960: 114-15). Sobre el Cuarteto 15, Steinberg anota:

A new kind of listening was being asked for. In 1828 A.B. Marx said the Op.132 could be compared with the works of Heinrich von Kleist in its multilayered, almost “overstimulated” sources of meaning, feeling, and narrative. Like a tragic drama, these pieces contained monologues, soliloquies, dialogues, abrupt changes in scene and mood, moments of description, as well as gestures of response, inquiry and deep mediation. (1994: 105)

Con ello, invierte la operación bajtiniana al usar la literatura para explicar la música⁸.

Teniendo en cuenta la analogía musical en el texto de Bajtin, cabría releer algunos comentarios críticos sobre la obra de Donoso, concebidos desde un enfoque bajtiniano, en términos literalmente musicales. La polifonía y bivocalidad que advierte Nelly Martínez corresponderían así a una conciencia musical de composición⁹. La incertidumbre del lector perdido en la casi cacofonía de voces de *El obsceno pájaro* podría iluminarse también explorando las exigencias de los últimos

8 Importa recordar cómo Gérard Genette estudia la música en su dilucidar sobre el *palimpsesto* en literatura: “En música, las posibilidades de transformación son mucho más vastas [. . .] que en literatura, a causa de la mucha mayor complejidad del discurso musical” [. . .]. Esta capacidad vertiginosa de transformación es el alma misma de la composición musical [. . .]. Lo que en literatura pasa por un juego algo marginal es casi universalmente considerado como el principio fundamental del ‘desenvolvimiento’, es decir, del discurso musical” (1989: 481).

9 Si bien Gutiérrez Mouat (1983) estudia la obra de Donoso desde un enfoque bajtiniano, su análisis se establece desde la “modelización lúdica y carnavalesca” de su producción literaria. Nelly Martínez (1980) también se sirve de una perspectiva bajtiniana, en conjunción con la de Derrida, para dilucidar la “productividad” del texto de *El obsceno pájaro*.

cuartetos de Beethoven en su público oyente. Joseph Kerman entiende esas exigencias como un proceso de privatización en el que el músico compone para sí mismo, y explica, “At one moment in the late quartets listeners are addressed, wooed, and confronted. At the next moment they are forgotten, left standing by as the artist wrestles alone with musical issues of his own imagining” (1994: 18). Así también se entiende la impresión desconcertante que advertía Vidal en el laberinto donosiano de la novela, los murmullos sordos del Mudito, según Kerman: “And because in his last period Beethoven often gives the impression of shutting out an audience, listeners ever since have had to get used to a situation in which they are suddenly made privy to a singular colloquy, now hushed, now strident, but always self-absorbed” (1994: 26)¹⁰.

En cuanto a Huxley, Jerome Meckier entiende que el escritor británico se sirve del *contrapunto* para comunicar estructuralmente en su novela las oposiciones entre los individuos en sociedad al mismo tiempo que las oposiciones internas de cada uno. A la vez, Meckier le atribuye a Huxley la visión de una realidad compleja, mayor que cualquier perspectiva centrada en el sujeto, “The discussion scenes in *Point Counter Point* become dramatized versions of the orchestra image wherein violin, cello and flute compete for supremacy in the uncontrolled counterpoint of pure competition” (1969: 43), y concluye que sus personajes, en vez de conseguir la armonía, se hunden en la discordia: “[T]he characters in *Point Counter Point* cannot measure up to the demands of the form and it becomes a satire against their willingness to remain militant, egoistic separatists” (1969: 43).

10 Kerman describe el Cuarteto en La menor y el Cuarteto en Mi bemol como las dos composiciones más radicales y extremas del compositor. Sobre el Cuarteto en La menor (el Cuarteto 15), explica: “On an intellectual level, one feels a compulsion to argue for the integrity of the Quartet in A minor. The contrasts within the movements and sections are in the face of it so wild that some effect of disparity might surely be anticipated [. . .]. Beethoven’s unique achievement here was the creation of a psychological progress perhaps more arresting than in any other work—for Romain Rolland, the A-minor Quartet was ‘l’oeuvre la plus ardue peut-être et la plus profonde de Beethoven’—which is nonetheless put together out of contrasts that can fairly be called dizzying” (1967: 267).

Para observar los paralelos de composición entre *Contrapunto* y *El obsceno pájaro* conviene escuchar los argumentos que se dan en el texto mismo de Huxley, texto que deleitó a Donoso en su adolescencia¹¹. La novela tiene calidad autorreflexiva puesto que incluye un personaje escritor, Philip Quarles, y sus anotaciones en cuanto a una novela en proceso. El lector de Donoso advierte en la caracterización de Quarles el germen y esbozo del personaje escritor Humberto Peñalosa, el Mudito: “Pero esta cuestión de la identidad era precisamente uno de los problemas crónicos de Philip. ¡Le era tan fácil ponerse, aproximadamente, en lugar de cualquiera [. . .]! Tenía tal poder de asimilación, que con frecuencia se veía en peligro de no poder distinguir al asimilador del asimilado, de no discernir al actor entre la multiplicidad de sus papeles” (371). Las reflexiones de Quarles en su *libreta de apuntes* clarifican la novela que escribe Huxley, y anticipan la réplica del recurso en la de Donoso:

Introducir al novelista en la novela. El servirá de pretexto a generalizaciones estéticas [. . .]. Él justificará también el experimento. Especímenes de su obra pueden ilustrar otras maneras, posibles o imposibles, de contar una historia. Y si se le pone a contar partes de la misma historia que cuenta uno mismo, se puede hacer una variación en el tema. Pero ¿por qué limitarse a un solo novelista en la novela? ¿Y un tercero en la novela del segundo? Y así sucesivamente hasta el infinito [. . .]. (2014: 563)¹²

11 También en “Lecturas de verano” Donoso recuerda: “Febrero en el hemisferio sur: maravilloso mes de quietud y de lecturas inolvidables. Desde siempre, además: desde las holgadas siestas de la adolescencia en un fundo de Talca leyendo *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh [. . .], y a la luz de una vela nocturna en el amplio caserón polvoriento, leyendo *Contrapunto* de Huxley mientras en el horizonte los Descabezados gemelos convocaban tempestades de electricidad sobre sus nieves eternas” (338).

12 Huxley propone aquí la puesta en abismo tan cara a la metaficción según Linda Hutcheon. Hutcheon explica cómo Lucien Dällenbach en su estudio *Le Récit spéculaire* traza esa suerte de especularidad desde Magny y Lafille hasta Gide (1984: 55). Meckier (1969) elabora en su capítulo 5 una comparación entre *Les Faux Monnayeurs* de Gide y *Contrapunto*.

El texto de Donoso permite generar múltiples variaciones de la propuesta de Quarles, siempre con respecto a interrogantes no resueltas. Incluye los presuntos manuscritos del Mudito bajo su cama en el Convento de la Casa de la Encarnación de la Chimba, manuscritos que nunca leemos, salvo en la transposición oral que él le hace a la madre Benita. Estos manuscritos incluyen versiones del prólogo del libro no escrito por Humberto Peñaloza, pero que éste anticipa mentalmente en la torre de la Rinconada en su confrontación con la página en blanco. Ciertamente, el comentario crítico de Emperatriz al libro no escrito por Peñaloza se aplica por igual al narrado por el Mudito: “[F]ue tanto lo que complicó y deformó su proyecto inicial que es como si el mismo se hubiera perdido para siempre en el laberinto que iba inventando lleno de oscuridad y terrores con más consistencia que él mismo y que sus demás personajes” (488). Por eso la narración funde los libros no escritos en el baluceo del Mudito a la Madre Benita: “[T]odo vivo en mi cabeza, el prisma de la Peta Ponce refractando y confundiendo todo y creando planos simultáneos y contradictorios, todo sin jamás alcanzar el papel” (263). También incluye las fabulaciones del Mudito a la Iris Mateluna, su estrategia defensiva contra la huérfana rescatada del lecho conyugal sangriento de sus padres, estrategia apoyada en la incapacidad de la adolescente de diferenciar su entorno de una fotonovela o una novela de Corín Tellado. La Iris fuerza al Mudito a emular a la narradora de *Las mil y una noches*: “[H]ilvano la fábula en tu oído para salvarme [...], por eso invento y voy improvisando según tus reacciones: cierta casa muy grande, amarilla, frente a un parque muy terrible que hay al otro lado del río” (343).

En cuanto a la musicalización de la ficción, Quarles parece conocer a fondo la teoría musical de Beethoven: “[E]n la construcción. Meditar sobre Beethoven. Los cambios, las bruscas transiciones. (La majestad alternando con la broma, por ejemplo, en el primer movimiento del cuarteto en si bemol mayor. La comedia sugiriendo de súbito solemnidades prodigiosas y trágicas en el *scherzo* del cuarteto en do sostenido menor)” (561-62). Quarles aclara la aplicación de la música a la narrativa:

Poner esto en una novela. ¿Cómo? Las transiciones bruscas no presentan ninguna dificultad. Todo lo que se necesita es un número suficiente de personajes y de intrigas paralelas, argumentos de contrapunto. [. . .]. Se alternan los temas. Más interesantes, las modulaciones y variaciones son también más difíciles. El novelista modula reduplicando las situaciones y los personajes. [. . .]. De esta suerte se puede modular de modo que se presenten todos los aspectos del tema, se pueden escribir modulaciones en cualquier número de modos diferentes. (562)

Ejemplo claro de la técnica de las variaciones y modulaciones en el texto de Donoso se ofrece en las contradictorias versiones de Peñaloza o del Mudito de la historia del niño por nacer, el último de los Azcoitía. ¿Hijo de la Iris y el Gigante y los numerosos ocupantes de su cabeza? ¿Hijo de Inés en el tetraedro que conforma con la Peta Ponce, Humberto Peñaloza y Don Jerónimo de Azcoitía? ¿Niño milagroso o engendro de la brujería? La narración condensa las variantes sintácticamente: “[L]a verdad irrefutable del hijo monstruoso de don Jerónimo y la Iris que alguien engendró en alguien cuando por fin Inés quedó embarazada” (135). Igualmente, propone las múltiples versiones de la conseja de la niña bruja o la beata Inés de Azcoitía, así como las posibles variaciones de Inés: estéril con las pequeñísimas ropas destinadas a su hijo nunca concebido guardadas en las celdas del Convento de la Casa de la Encarnación de la Chimba; vuelta de Roma en misión de beatificación fracasada o vuelta de Suiza de una operación en la clínica del doctor Azula; embarazada por brujería y en espera del primogénito Boy; desaparecida después del parto del niño monstruoso; enloquecida en su retiro en la Casa de la Encarnación de la Chimba por su abuso del veronal, y acompañada fuera del convento por la bondadosa Madre Benita.

En términos de las transiciones abruptas, vale destacar la función del motivo del portón para conectar espacios y tiempos diversos. Así ocurre que en el capítulo 9, en el presente del Convento ligado consecutivamente a la muerte de la Brígida, el Mudito le narra a la Madre

Benita un episodio que puede referirse a su llegada inicial al Convento luego de dejar la Rinconada (como Humberto Peñalosa): “[L]a Casa, donde está la Casa, cómo llego a la Casa [...] están esperando para abrirme el portón [...] me encontraron tirado inconsciente junto al portón que se tiene que abrir para dejarme entrar” (166). Sin transición alguna, el capítulo 10 se inicia con “El portón se abrió” (167), que sin embargo se refiere al del patio solariego de la casa del Reverendo Padre Don Clemente de Azcoitia a la llegada de su sobrino Jerónimo de Francia en los albores de la primera guerra mundial.

He señalado así cómo las claves musicales en *El obsceno pájaro de la noche* entrañan una relación intertextual con Beethoven y Huxley que se cumple principalmente bajo dos aspectos. Temáticamente, permite primero especular sobre la búsqueda de absolutos morales mediante la música, específicamente el adagio del Cuarteto 15 para cuerdas, y conectar esa búsqueda a una experiencia biográfica de creación –lograda en Beethoven, fallida en Peñalosa y alcanzada en Donoso mismo. Bajo el aspecto de la composición musical, logra iluminar la polifonía y la autorreflexividad de los textos de Huxley y Donoso en relación con los argumentos musicales de los cuartetos finales de Beethoven.

Bibliografía

- Achúgar, Hugo (1979), *Ideología y estructuras narrativas en José Donoso (1950-1970)*, Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Aplin, John (1983), "Aldous Huxley's Music Criticism: Some Sources for the Fiction", en *English Language Notes*, Boulder: Universidad de Colorado, Vol. 21, N° 1 (septiembre), p. 58-62.
- Bakhtin, Mikhail (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Emerson, Caryl (ed. y trad.), Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- Christiansen, Kai (2016), "Ludwig van Beethoven (1770-1827): String Quartet No.15 in A minor, op. 132", en <<http://www.earsense.org/chamberbase/works/detail/?pkey=567>>, acceso 3 de marzo de 2016.
- Cornejo Polar, Antonio (1975), "El obsceno pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora", en Cornejo Polar, Anotnio (ed.), *José Donoso: La destrucción de un mundo*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Del Cerezo, María C. (1988), *El obsceno pájaro de la noche: ejercicio de creación*, Miami: Universal.
- Donoso, José (1970), *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona: Seix Barral.
- (1971a), *Cuentos*, Barcelona: Seix Barral.
- (1971b), *El lugar sin límites*, México: Joaquín Mortiz.
- (1973a), "Chronology", en *Review*, Nueva York: Americas Society, Vol. 73, p. 12-19.
- (1973b), *Tres novelitas burguesas*, Barcelona: Seix Barral.
- (1978), *Casa de campo*, Barcelona: Seix Barral.
- (1980), *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, Barcelona: Seix Barral.
- (1982), *La desesperanza*, Barcelona: Seix Barral.
- (1998), "Lecturas de verano", en Mc García Huidobro, Cecilia (ed), Donoso, José, *Artículos de incierta necesidad*, Santiago: Alfaguara.
- Finnegan, Pamela May (1992), *The Tension of Paradox: José Donoso's The Obscene Bird of the Night as Spiritual Exercises*, Athens: Ohio University Monographs in International Studies.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Fernández Prieto, Celia (trad.), Madrid: Taurus.
- González Mandri, Flora (1995), *José Donoso's House of Fiction: A Dramatic Construction of Time and Space*, Detroit: Wayne State University Press.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (1983), *José Donoso: Impostura e impostación: La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Gaithesburg, MD: Hispamérica.

- Huizenga, Tom (2012), “Beethoven’s String Quartet of ‘Transcendence’”, en *NPR Classics in Concert*, NPR (April 6), <<http://www.npr.org/event/music/150130090/beethovens-string-quartet-of-transcendence>>, acceso 4 de marzo de 2016.
- Hutcheon, Linda (1984), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London: Methuen.
- Huxley, Aldous (1996), *Point Counter Point*, 1928, Intro. Mosley, Michael, Normal: Dalkey Archive Press.
- (2014), *Contrapunto*, Novás Castro, Lino (trad.), 1940, Buenos Aires: Debolsillo.
- Jeppesen, Knud (1939), *Counterpoint: the Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, Haydon, Glen (ed. y trad.), Englewood Cliffs: Prentice.
- Kadir, Djelal (1993), “Writing beyond the Book: José Donoso Elsewhere”, en Djelal, Kadir, *The Other Writing: Postcolonial Essays in Latin America’s Writing Culture*, West Lafayette: Purdue University Press.
- Kapilow, Robert (2007), “From Sickness to Health: Beethoven’s *Heiliger Dankesang*”, en *Stanford School of Medicine Medcast Lecture Series*, Stanford University (October 30), <<https://www.youtube.com/watch?v=4c-R544gF8s>>, acceso 3 de marzo de 2016.
- Kerman, Joseph (1967), *The Beethoven Quartets*, Nueva York: Knopf.
- (1994), “Beethoven Quartet Audiences: Actual, Potential, Ideal”, en Winter, Robert y Martin, Robert (eds.), *The Beethoven Quartet Companion*, Berkeley: University of California Press.
- Kostopulos, Celeste (1982), “Man’s Search for Liberty and Authenticity in the Fictional Microcosm of José Donoso – An Existential Perspective”, en Castillo-Feliú, Guillermo (ed.), *The Creative Process in the Works of José Donoso*, Rock Hill: Winthrop Studies on Major Modern Writers.
- Mac Adam, Alfred J. (1977), “José Donoso’s Endgame”, en Mac Adam, Alfred, *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason*, Chicago: University of Chicago Press.
- Magnarelli, Sharon (1977), “*El obsceno pájaro de la noche*: Fiction, Monsters, and Packages”, en *Hispanic Review*, Fildadelfia: University of Pennsylvania Press, Vol 45 (Autumn), p. 413-19.
- (1980), “From *El obsceno pájaro* to *Tres novelitas burguesas*: Development of a Semiotic Theory in the Works of Donoso”, en Pope, Randolph (ed.), *The Analysis of Literary Texts: Current Trends in Methodology*, Ypsilanti: Bilingual P / Editorial Bilingüe.

- (1981), “The Baroque, the Picaresque, and *El obsceno pájaro de la noche* by José Donoso”, en *Hispanic Journal*, Indiana, Pa: Indiana University of Pennsylvania (Spring), p. 81-93.
- Martínez, Z. Nelly (1980), “*El obsceno pájaro de la noche*. La productividad del texto”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, Pa.: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Vol. 46, N° 110-11 (enero-junio), p. 51-65.
- Meckier, Jerome (1969), *Aldous Huxley: Satire and Structure*, London: Chatto and Windus.
- Mc Murray, George (1979), *José Donoso*, Boston: Twayne.
- Morell, Hortensia R. (1981), “El doble en ‘Gaspard de la nuit’: José Donoso à la manière de Ravel, en imitación de Bertrand”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, St Louis: Washington University, Vol 15, N° 2 (mayo), p. 211-20.
- (1990), *José Donoso y el surrealismo: Tres novelitas burguesas*, Madrid: Pliegos.
- (1991), “Fe en *La desesperanza* de José Donoso”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Ottawa: Asociación Canadiense de Hispanistas, Vol. 16, N° 1 (otoño), p. 87-97.
- Piston, Walter (1947), *Counterpoint*, New York: W.N. Norton & Company.
- Promis Ojeda, José (1975), “La desintegración del orden en la novela de José Donoso”, en Cornejo Polar, Antonio (ed.), *José Donoso: La destrucción de un mundo*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Rostad, Masumi Per (2009), “Mortality & Meaning of Beethoven’s Late Quartet, Op. 132”, en *Strings* (May 1), <<http://stringsmagazine.com/mortality-meaning-of-beethovens-late-quartet-op-132/>>, acceso 3 de marzo de 2016.
- Rubbra, Edmond (1960), *Counterpoint: A Survey*, London: Hutchinson University Library.
- Saalmann, Dieter (1993), “José Donoso’s Novel, *La desesperanza*, and Contemporary Chile- A Note of Musical Dissonance”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool: Liverpool University Press, Vol. 70, N° 4 (October), p. 425-34.
- Soler Serrano, Joaquín (1986), “José Donoso: El entomólogo del boom”, en Soler Serrano, Joaquín, *Escritores a fondo*, Barcelona: Planeta.
- Solotarevsky, Myrna (1983), *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Steinberg, Michael (1994), “The Late Quartets”, en Winter, Robert y Martin, Robert, *The Beethoven Quartet Companion*, Berkeley: University of California Press.

- Swanson, Philip (1985), “Binary Elements in *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, St Louis: Washington Univeristy, Vol. 19, N°1 (enero), p. 101-16.
- Valdés, Adriana (1975), “El ‘Imbunche’: Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*”, en Cornejo Polar, Antonio (ed.), *José Donoso: La destrucción de un mundo*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Vidal, Hernán (1972), “*El obsceno pájaro de la noche*. L’imagination au pouvoir”, en Vidal, Hernán, *José Donoso: Surrealismo y rebelión de los instintos*, Barcelona: Aubí.

CHICO BUARQUE ENTRE LENGUAJES Y LENGUAS: UNA APROXIMACIÓN

Hernán J. Morales

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

Nos livros, Chico nos desaloja da casa e do conforto. Seus romances são viagens da imaginação a territórios angustiados e desconcertantes, mas tão bem traçados pelas palavras que nos impelem à incursão por esses espaços.
Zappa 2004

Literatura y música

En la antigüedad, el hombre comprendió la música y literatura, el sonido y la palabra como partes de una misma entidad que le permitían acceder a un universo trascendental, en un proceso *mágico* donde la voz poética era palabra cantada y por ello, sonora. Este lazo inseparable que los antiguos supieron imprimir en grandes poemas fundacionales fue quebrándose poco a poco y los límites constituyeron formas cada vez más diferenciadas. Y el poeta, que desde su transe órfico podía trascender las fronteras de lo terreno, descubre el flujo irrefrenable de la música que marca la palabra poética, aunque luego la historia en su inscripción, trace una serie de encuentros y desencuentros entre música, literatura, sonido y palabra (Montoya Campuzano: 2013).

Actualmente, estos debates constituyen el sostén de investigaciones enmarcadas en los estudios comparados y trascienden el ámbito de lo poético, advirtiendo enlaces de sonido/palabra en otras prácticas donde estas indagaciones han sido muy poco frecuentes: la narrativa por ejemplo. En dichas investigaciones, las miradas semiológicas (Wisnik, 1989; Tatit, 1997) han sido fundantes para revisar tensiones entre el lenguaje verbal y musical, sus múltiples asociaciones y búsquedas de

dispositivos. Debates como los que entabla el escritor y crítico colombiano Pablo Montoya Campuzano¹ a partir de los planteos de la francesa Isabelle Piétté (Montoya Campuzano 2005) ponen en escena tanto la voluntad por crear como la emergencia de nuevos horizontes críticos que, superando procesos de traducción siempre reductivos, abandonan categorías y usos metafóricos, los cuales, a lo largo del tiempo, se han empleado para dar cuenta *comparativamente* de encuentros y desencuentros entre lenguajes (musical y verbal). Así, obligan a acentuar la revisión de categorías que propician el diálogo de fenómenos músico/literarios desde esos usos forzosos de conceptos que no contribuyen más que a provocar una confusión entre codificaciones, desconsiderando las inherentes a cada una.

Algunas novelas latinoamericanas de escritores contemporáneos se presentan problemáticas respecto de estos abordajes y son las que, de algún modo, disparan esos nuevos horizontes de análisis e interrogantes mencionados. Y escritores-músicos como el brasileño Chico Buarque, por ejemplo, encarnan, debido a las artes que se imbrican en sus poéticas, esto es, al manejo eficiente de codificaciones diversas, un grado de interferencia entre lenguajes (también entre lenguas, cabe agregar) que hacen de su narrativa un material complejo y particularmente atractivo a efectos de la interpretación. En sus novelas subyace un interés por establecer cruces entre música y literatura desde la *construcción* de sonoridad en la lengua o las lenguas de uso desafectando a sus textos, de la utilización simplista de la música como temática. Es decir, en el caso de Chico Buarque se trata de relatos que no metaforizan o hablan de lo musical desde una referencia a géneros, compositores, imágenes... sino de textos que enuncian una lengua literaria en la que prevalecen categorías de lo musical que resaltan en la forma hacia efectos pretendidos. Me refiero a texturas narrativas interferidas por una tensión entre lo musical y lo verbal, donde el uso particular de la

1 El destacado escritor, profesor y ensayista colombiano que ha obtenido numerosos reconocimientos dentro y fuera de su país, es precisamente el escritor invitado a participar en este volumen colectivo por esa posibilidad de circular entre literatura y música que aquí formulo respecto de Chico.

gramática por ejemplo, resulta clave hacia la inversión de sus niveles y la producción de nuevos sentidos. Así, Chico Buarque en sus textos (y pienso en *Budapeste* y *O irmão alemão*), trabaja sobre el nivel prosódico, lo destaca, aun a través de referencias de sus personajes y respecto de diversas lenguas —conocidas y no tan conocidas por él— como el portugués y el italiano, o bien el alemán, el ruso y el húngaro, algunas puestas en funcionamiento como metáforas de un *exotismo* leído de modo renovado.

En esta obsesión por interferir lenguas y lenguajes me interesa subrayar lo *entonativo*² desde la tonalidad, las alturas, el ritmo en la escritura de Chico como aspectos que reenvían directa o indirectamente a fenómenos del habla, porque esos efectos semejan desplazamientos tonales y rítmicos que la voz cantada adquiere en la Música Popular Brasileña, esto es, una particularidad que influye decisivamente en la escritura de Buarque. Pensemos en la distorsión, el susurro, la aceleración y desaceleración del ritmo en conexión con un programa narrativo que se fundaría en desplazamientos similares donde la lengua adquiere gran protagonismo. Entonces, las lenguas que dialogan en algunos de sus textos, ¿metaforizan el encuentro lingüístico que subyace en este escritor-músico, comprendido como una sonoridad que es traducida desde un entendimiento musical? Es un interrogante que parte del estudio de la materialidad de sus textos, de su efectucción, por ejemplo en las instancias cuando sus personajes refieren un interés manifiesto por escuchar y comprender el sonido de las palabras, antes que su sentido.

2 Tatit señala respecto de la canción ciertas notas que resultan operativas para pensar lo entonativo en otras textualidades. Para el semiólogo los movimientos tonales forman parte de lo que sería el *projeto entonativo* de una canción. “Todas as possibilidades oscilatórias entre tensões temáticas e tensões passionais, bem como o processo de desativação dessas tensões, estão inscritas, de algum modo, no seu projeto enunciativo. Quando ouvimos diferentes execuções de uma mesma composição, entramos em contato como diferentes interpretações do mesmo projeto geral criado pelo cancionista. A própria noção de *intérprete* ,geralmente próxima á de *cantor*, gana, nesse sentido, nova dimensão: o intérprete é também aquele que realiza a primeira leitura interpretativa do projeto enunciativo do compositor, orientado, com sua intermediação, a segunda leitura que será praticada pelo ouvinte”. (Tatit 1997: 122).

Reparemos en la novela *Budapeste* cuyo personaje central José Costa³ se fascina *sin comprender* una lengua exótica para él como el húngaro, a raíz del efecto sonoro que ésta le produce, todo desde la remisión a términos y características de esa lengua en la narración. Es similar a la comprensión del vínculo entre el oyente y el fenómeno musical en el que no es requerido un dominio completo de su gramática para acceder a un *sentido* diverso del que propicia el lenguaje en uso. Sería un síntoma de la búsqueda que emprende Steiner (2001): la música es el lenguaje que sutura todas las lenguas en su universalidad.

Palabra? 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 da 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 acontecer só por inteiro* (Buarque 2003: 8).

En la cita se observa cómo el personaje describe sensaciones que le provoca una lengua percibida no de forma fragmentaria sino entera, un modo de remisión al vínculo que el oyente puede establecer con una obra musical en su tiempo de ejecución. Es un modo de entender el sonido en un espacio/tiempo que refracta la narración como una

3 El narrador y personaje José Costa es nada menos que un escritor fantasma, quien se especializa en escribir cartas, artículos, discursos y textos para terceros bajo la condición de permanecer 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 Budapeste y allí se desencadenan una serie de eventos que constituyen el centro de la trama: casado con la presentadora de un noticiero, Vanda, Costa conoce a Kriska en Hungría, quien lo rebautiza como Zsoze Kósta y con quien aprende húngaro – según él y como se anticipa en la tapa, “la única lengua del mundo que el diablo respeta” (Buarque, 2003. p.). Entre los diversos viajes hacia Budapeste y Rio de Janeiro, la trama se debate entre el encantamiento por la lengua húngara, su fascinación en ver sus escritos publicados por otros y su amor por Vanda y Kriska.

lectura de segundo orden, efecto que puede ser percibido en un oyente entrenado, a través de la descomposición de sus materiales en dicha percepción. Lejos de ese tipo de oyente o, al menos en apariencia, en la novela de Buarque Costa percibe la lengua por entero, un sonido continuo que seduce y abre a múltiples sentidos. Bajo esta perspectiva que instala lo narrativo, el contenido subordinado a efectos que colocan en primer plano lo sonoro para orientar a lo musical, en beneficio de cierta aproximación a esta novela parecen operadores los análisis que destacan las variaciones en el nivel prosódico de la lengua como generadores de sentido. Por ejemplo, Castellá Lidon y Vilá (2005:31) señalan la importancia del uso de la voz en la comunicación eficaz, valorando las transformaciones que ésta puede desarrollar en los distintos contextos enunciativos. Son estudios que enfocan las diferenciaciones entonativas: velocidad (Hidalgo Navarro, 1997:40), pausa (Poch Olivé, 2001:255), tonos (Halliday y Greaves, 2008:42), paratonos (Brown y Yule, 1980), todos elementos suprasegmentales que cobran valor y constituyen parte central de la competencia prosódica (Grau y Vilá, 2005:89). Cuando los hablantes toman conciencia de esas posibilidades entran juego competencias eficaces para la comunicación, lo que Grau y Vilá enfatizan como *focalización entonativa*. Por otra parte, resulta operativo rescatar la noción de melopoética que recupera Oliveira sobre los trabajos comparatistas realizados por Steven Paul Scher (Oliveira, 2002: 11). Este musicólogo plantea diversas perspectivas en los análisis músico/literarios de acuerdo con tres líneas tensivas en que la música aparece construida en los textos.

Adaptando o esquema de Scher; e complementando-o com sugestões de outros pesquisadores, proponho três divisões básicas para a melopoética: 1) Estudos que contemplan a música e a literatura, isto é, criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical. Destacam-se aí a ópera, especialmente o drama musical de Wagner, o lied, a canção, em geral, bem como as investigações sobre a sinestesia, a melopeia e aspectos acústico-musicais da linguagem verbal. 2) Estudos localizando a literatura na música, ou estudos literá-

rios-musicais, que recorrem a conceitos ou procedimentos de crítica literária para instrumentalizar a análise musical. Como objetos de pesquisa, destacam-se aqui a música programática, que aspira a reproduzir o efeito de uma narrativa ou descrição literária; a presença do narrador onisciente na ópera de Wagner; o papel do solista como protagonista; o uso de citações e diálogos em composições sinfónicas ou na música de câmara e a imitação de estilos literários pela música. 3) Finalmente, os estudos de maior interesse para a literatura, que denomino músico-literários, também indicados pela expressão música na literatura. Entre os varios objetos de análise encontram-se: a música das palavras; recreações literárias de efeitos musicais (“música verbal”, na terminología de Scher); a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como na utilização, deliberada ou intuitiva, da forma sonata, do contraponto e de tema e variação; o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, aí incluída a figura do músico (Oliveira, 2002: 12-13).

El concepto de melopoética recuperado por Oliveira es interesante respecto del cruce que propongo en los textos de Buarque, sobre todo en relación con la tercera división –insisto reafirmando el anclaje en la postura de Montoya Campuzano- porque lo musical no se metafORIZA aquí desde lo referencial sino que se recrea en la sonorización como efecto. Entonces, el uso particular de los rasgos prosódicos tales como tonos, pausas, velocidad de habla, ritmo y altura tonal que afectan el discurso hablado serían puestos en funcionamiento en los textos literarios, de ahí el engarce música/literatura. En la literatura la expresividad permite que algunos de estos rasgos cobren especial relevancia e incluso sean empleados para generar sonoridades cercanas a lo musical por el efecto que provocan, dándole a las novelas una textura interferida, una materialidad *melopoética*. En ese sentido, Buarque nos parece un escritor singular porque revela en sus textos plena conciencia de las posibilidades prosódicas de su lengua, que se conecta directamente con la comprensión del fenómeno del canto que este escritor-músico porta, entonces habla y canto interfieren su programa narrativo.

El sonido en la textualidad

Uno de los procedimientos utilizados en los textos buarquianos es la transformación del ritmo de lectura sobre la base de la improvisación como ejercicio de búsqueda en la escritura, desde imágenes que desarrollan la narración, la suspenden, la aceleran, generan a partir de la variación abrupta de tiempos verbales, el diálogo entre diferentes niveles textuales (texto y paratexto), la incorporación de términos o frases en otras lenguas, la transfiguración falaz del alfabeto latino para semejar otras lenguas, entre otros. Por ejemplo, en el fragmento que sigue, el uso del condicional suspende la narración respecto de lo acontecido para configurar imágenes o escenas condensadas de lo posible que operan como una serie de proyecciones a partir de un motivo, de ahí el ejercicio de improvisación.

E ela, nada, pôs-se a catar farelos de pão na toalha de mesa. Mas, a exemplo da propia Eleonora Fortunato, eu estava cren-te que depois de prestar depoimento, tomar alguns sustos e cumprir uma quarentena, meu irmão *seria* solto sem maiores danos, por evidentemente alienado de questões políticas. Ele *contaria* ainda com o testemunho de Beatriz Alessandri, pronta a inocentar o gentil-homem que se ofecera para carregar sua mochila. A Tricita *repudiaria* qualquer insinuação de intimidades como Domingos de Hollander, e nem *precisaria* ser tão coagida e despida e violada para entregar o nome do seu noivo, que já tinha caído em desgraça e não *sofria* punições suplementares por namorar uma mera Pombo-correio argentina. Ao meu irmão, como procedimento de rotina, numa última entrevista *perguntariam* se por acaso tinha relações com um certo Ariosto Fortunato, o que ele naturalmente *negaria* (2014: 186-187). (Su-brayado mío).

En la múltiple condensación de imágenes y escenas, se fractura el ritmo narrativo y los tiempos del enunciado como si se pretendiera figurar y producir cierto sonido, eco o murmullo en la memoria del oyente. Es decir, no se verifica una referencia inmediata al concepto de sonido,

pero la construcción material en beneficio de una duplicación en eco que opera en este caso se asemeja a los efectos en la percepción mental, que implica un flujo interior, sonoro-sordo. Así el párrafo se convierte, en términos entonativos, en un paratono donde lo fundamental reside no solo en las palabras o frases acumuladas sino en la estructura sonora que la misma acumulación genera, percibiéndose *por entero* el texto, como manera de concebir más el sonido que el sentido (se desse acontecer só por inteiro). Es un procedimiento que ha sido explorado por otros escritores latinoamericanos tales como el mexicano Juan Rulfo quien en sus narrativa figura el mundo oral de las comarcas interiores a través de un particular uso del lenguaje, entre mucho. En *Pedro Páramo* (1977) materializa la conciencia de un mundo oral a través de ciertos procedimientos que sonorizan la narrativa, y que a diferencia de Buarque son puestos en primer plano, se refieren directamente desde sonidos que contribuyen a recrear la atmósfera de Comala. Por ejemplo en ciertos pasajes, la reiteración de fonemas, términos o frases acompaña el desarrollo narrativo sosteniendo una producción sonora que es dicha y resuena, obligando a la lectura en voz alta porque se alegoriza la preponderancia del nivel prosódico: las narrativas de Rulfo están escritas, como otras de este continente, para ser oídas.

Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos (...) Sí, Dorotea, me mataron los murmullos. (...) cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas. Llegué a la plaza, tienes razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente (...) de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo lo oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. (...) Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente (...) Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar (Rulfo 1977: 148).

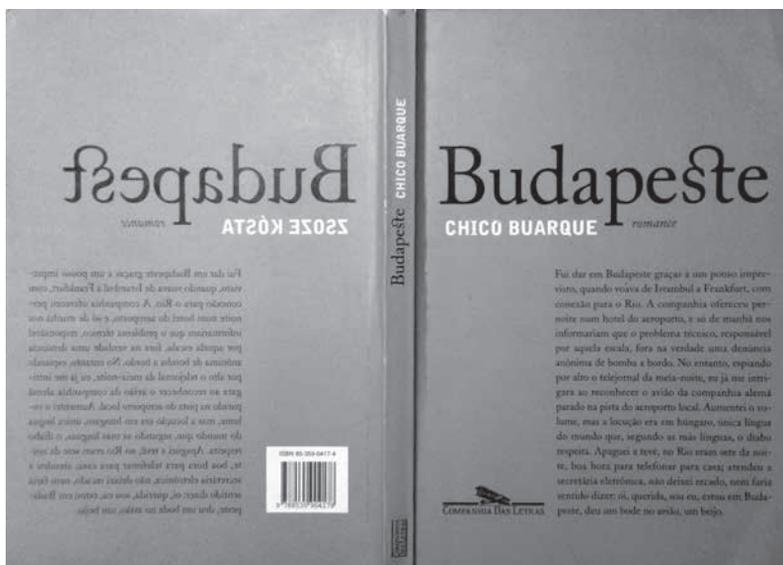
En la destiladera las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre el suelo mojado.

“¡Despiértate!”, vuelven a decir. La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreabre los ojos. Se oyen las gotas de agua que caen de la destiladera sobre el cántaro raso. Se oye los pasos que se arrastran... y el llanto. Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado (...)
(Rulfo, 1977: 123).

En estos fragmentos no solo observamos la reiteración de palabras y frases que corresponden al campo semántico del sonido (oír, murmullo, zumbido, llanto), sino también la reiteración de fonemas o recurrencia de acentos que enfatizan lo sonoro. Por ejemplo, el uso de la velar-oclusiva-sorda para figurar el sonido del agua que cae en la secuencia: caen-clara-caer-cántaro- cayendo-cántaro o la alveolar-vibrante-sonora en el “raspan”, “arrastrar” y “rumor” de esas voces mencionadas por el narrador. La sintaxis en el uso de los períodos cortos también se ajusta a la construcción material del balbuceo o murmullo como forma de duplicar en el lector-oyente las sensaciones percibidas por la voz narrativa. En el caso de Buarque, estas relaciones y sobre todo lo que refiere a la música no se constituyen desde lo referencial o de una forma tan directa como observamos en los fragmentos de *Pedro Páramo*, como correspondería a un modo de *contar* el sonido (la mención en la anécdota de términos vinculados con lo musical) sino desde la misma composición narrativo – gramatical en tensión con lo musical, lo interpretativo y lo lingüístico. Entonces, Buarque produce una escritura que duplica su figuración de escritor, polifacético y multiforme, quien circula cómodamente entre distintos lenguajes y cuyas producciones musicales también se observan contaminadas en el sentido de lo *interferencial*: habla, canto, susurro (murmullo), en fin, escritura- oralidad. Así, las operaciones, los procesos constructivos vinculados con lo narrativo se modifican y alteran, rozando aspectos propios de al menos

dos dimensiones artísticas, y un efecto de disrupción de la lectura en virtud de un desarrollo intermitente entre ritmo, palabra y sonido. De ahí su complejidad semiótica, dado que hay una presencia ineludible *en* la escritura como materia, de operaciones que pretenden efectos de oralidad y sonoridad, un espesor que en el texto escrito vuelve resonante el proceso de producción de significación, si éste se estudia con detenimiento.

Pero además el efecto de sonoridad está presente a través de la lengua como tema o referencia secundaria (*Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma lingua sem emendas*) y en otras, como en su novela *Budapeste*, mencionada directamente desde la lengua que obsesiona al personaje principal: el húngaro. Esa alusión a una lengua extraña que solo puede ser captada por lo que José Costa (personaje) percibe auditivamente, se duplica en lo metadiscursivo desde el uso particular del portugués en la escritura y en atención a lo que produce también en la forma sonora. Tal es esa mirada sobre lo perceptivo, que Buarque compromete el objeto novela desde su formato para metaforizar esos fenómenos. En la edición de Companhia das letras vemos que en la tapa se inserta un fragmento de la novela junto con el nombre de su autor en portugués, que en la contratapa aparece en un juego de espejos doblemente invertido: en el lugar del autor aparece el nombre del personaje al revés para simular la fisonomía de una lengua extraña que semejaría el húngaro, una relación especular como interferencia que invita a la lectura desde la idea del desplazamiento y genera interrogantes tales como quién es el que escribe, quién es el personaje, en qué lengua se escribe la novela. Ese gesto des-figurativo de apertura, donde Buarque aprovecha las posibilidades gráficas de su lengua para generar otros sentidos y engañar visualmente, se conjuga con las operatorias del texto y de otras novelas.



Por ejemplo, en *O irmão alemão* utiliza procedimientos similares enfatizando el diálogo entre géneros textos: la novela y la correspondencia (cartas de su padre a una amante alemana) inserta como paratextos. En una búsqueda incesante que cruza biografía e invención se entretienen la correspondencia en alemán entre su padre y Anne, con la obsesión de una voz por reconstruir los hechos que expliquen la existencia del hermano desconocido. Quien narra, a través de una traducción solo anclada en la forma y el sonido como ejercicio recurrente de imaginación, intenta develar el misterio, no solo del caso sino también de la lengua ajena y desconocida, es decir, se trata de un modo particular de entender lo que dicen las cartas poniendo en escena un ejercicio de interpretación mediado por la imaginación (o lo absurdo de cualquier pretensión interpretativa de un texto). De modo que allí no solo importa la historia que en las cartas se ha escrito sino la posibilidad de recuperar un sentido en la articulación de las lenguas: portugués y alemán. Para enfatizar las tensiones, se entretiene el desarrollo argumental con imágenes de cartas que funcionan como antesala en

cada capítulo y “traducidas” por la voz narrativa, en general de forma intuitiva operación que enlaza la novela con *Budapeste* en esa práctica de decodificación a través de lo sonoro. En el capítulo 6, por ejemplo, se inserta dentro del cuerpo textual una carta recuperada de forma fragmentaria, que pone en primer plano el ejercicio casi adivinatorio de la voz narrativa al “traducir” y que, desde el ritmo de lectura, contribuye a una suspensión por la fractura en la línea argumental.

Borgart, Heinz-Frederik (Berlin, 28. November 1902), pianista e compositor [...] filho do Dr. Oscar Borgart e de sua esposa Gertrude, nascida Gorenstein [...] o pai renomado editor, de próspera família [...] a mãe judía [...] Borgart demonstra precoce talento na [...] quando estuda piano e composição com os professores Artur Schnabel e Kurt Weill [...] granjeia a admiração de um seletto [...] e uma exitosa carreira nos anos 1920 com [...] em 1929 realiza uma série de recitais coma obra completa para piano de Franz Schubert na Universidade de Heidelberg [...] (2014: 62).

La utilización de corchetes genera un corte en el devenir del discurso y acentúa lo intuitivo de la traducción, de modo que el programa narrativo se altera. La elipsis tensa el hilo narrativo en un desarrollo oscilatorio entre un saber/adivinar sustentado sobre una sintaxis quebrada. La continuidad de la lectura también se fragmenta en la interferencia de los corchetes y resalta con ello el proceso de traducción como ejercicio fortuito, lo que devela una forma específica de pensar la traducción. Así, cuando la traducción se realiza fuera de lo interferencial e intuitivo, produce la pérdida de la comprensión en el oyente como si el entendimiento siempre estuviera ligado a múltiples e inalcanzables sentidos puestos en juego a través del ejercicio adivinatorio: “um rapaz sólcito e de grande delicadez, que me traduz a carta de Anne bem devagar, me explicando o significado de cada palavra, sua origem, sua etimologia, como uma voz tão suave que nada escuto, o que me leva a cair no sono” (2014: 14). El joven explica el significado de cada término y en el oyente (narrador) esa precisión genera un efecto corrosivo que

vuelve casi imperceptible la escucha o como él lo señala: lo sumerge en un sueño. Así resalta lo sonoro como eje central del sentido porque la importancia reside en cómo las palabras suenan, en la sintaxis que se altera, hay un devenir significativo más que una aprensión del sentido.

Este subrayado de lo sonoro reenvía al paratexto inicial de la novela *Estorvo* (1991) conformado por algunas de las acepciones del término que son recuperadas por la voz narrativa (*estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelbinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo*). Este abanico destaca diversos sentidos y diferentes recorridos sonoros instituidos en los grupos fónicos que cada acepción resalta. La secuencia, que comienza y termina con la palabra “estorvo”, entrama grupos de términos relacionados esencialmente por las sílabas iniciales, que a su vez forman otras secuencias, con lo cual se conformaría un espesor sonoro que impacta en esa apertura hacia el desarrollo de la novela como un eco que restaura el movimiento de desplazamiento que el sujeto ficcional realiza en la ciudad, respecto de los otros y de sí mismo, es decir sonido/sentido se imbrican como un eje de comprensión. Recordemos que *Estorvo* ficcionaliza, en clave existencialista, una mirada degradante y corrupta del mundo desplegada por el personaje central, que lo convierte gradualmente en un *estorbo* para la sociedad en la que halla inmerso. Todo el universo narrativo materializa la incertidumbre, el desconcierto y la inercia de una galería de personajes que deambulan como figuras fantasmagóricas frente al ojo escrutador de la voz del protagonista. Esas siluetas esquivas constituyen el entramado ficcional que ese mismo sujeto recrea en su mente a partir de las entidades posibles de habitar el espacio de la novela, creando así, en su discurso, un desarrollo metaficcional latente, otra vez el desplazamiento desde las figuraciones dobles (palabra/sonido) que aquí se centra en las tensiones dadas por esas imágenes borrosas, alteradas. El lector puede observar, a lo largo del texto, la coexistencia de personajes que habitan el mundo del protagonista y la representación que de ellos efectúa él en su mente, lo que genera la coexistencia de mundos paralelos, un entramado de interferencialidad. Entonces, las duplicaciones de estos ámbi-

tos concuerdan con la concepción de una escritura donde las tensiones son centrales respecto de generar nuevos efectos, pares en resonancia desfigurativa, como la relación sonido/sentido.

En *Leite derramado* (2009) la dinámica sonora se inscribiría a través de los desplazamientos (saltos, retrocesos y avances) de la memoria efectúan. Recordemos que esta novela ficcionaliza la historia de un personaje enfermo quien a través de su relato desordenado, reconstruye la historia personal y familiar; reconstrucción planteada desde el desorden como ruido caótico que en sí mismo figura la complejidad de la memoria. Es una dinámica que pone en circulación personajes que deambulan en la mente del sujeto y que son devueltos al mundo a través de un recuerdo fragmentado. Por otro lado, en ese mismo juego, emerge una problemática relación entre lenguas a partir del contraste portugués y francés, en la presencia del personaje Dubosc, cuando son numerosas las referencias a la sonoridad del francés, a su pronunciación, a la manera del eco de una antífona que acompaña la narración. El mundo narrado se construye aquí desde la probabilidad de lo que ha sucedido, sucede y puede suceder, más allá de lo que acontece.

A memória é de veras um pandemônio, mas está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas. Não pode é alguém de fora se intrometer, como a empregada que remove a papelada para espanar o escritório. Ou como a filha que pretende dispor minha memória na ordem dela, cronológica, alfabética, ou por assunto (Buarque, 2009: 41).

Mas você perdeu lances fundamentais de minha vida. Do jeito que anda relapsa, quando você compilar minhas memórias vai ficar tudo desalinhadão, sem pé nem cabeça (Buarque, 2009: 155).

Quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. Você vai dispor dos rendados, dos cristais,

da baixela, das jóias e do nome da minha família. Vai dar ordens aos criados, vai montar no cavalo da minha antiga mulher. (...) Estou, pensando alto para que você me escute (Buarque, 2009: 5).

El mecanismo que sustenta la transformación en el sujeto es una oscilación vacilante desde el uso cíclico de los tiempos verbales como vemos en el último fragmento (alternancia entre el futuro y el presente), operatoria empleada en otras novelas del mismo autor, que pone de relieve desplazamientos que afectan el ritmo de lectura porque generan desplazamientos en la reconstrucción de los hechos que se están figurando. Se funda el protagonismo en un terreno inestable, es decir el efecto es de control y no –control porque la reconstrucción realizada se fractura en esos movimientos algo que concuerda a nivel anecdótico con la idea de memoria establecida en los dos primeros fragmentos, como un “pandemonio” que afectará la compilación de las memorias en esa referencia a “vai ficar tudo desalinhavado”.

Nos parece que, de distinto modo, en las novelas de Chico se producen desplazamientos desde dispositivos narrativos que semejan las operaciones tensionales y distensionales de la música (sonido/silencio, sonido/ruido, aceleración/desaceleración, etc.) porque el ritmo de escritura es también un movimiento que provoca sonoridades en la lectura. Parece fundamental aquí la noción de sonido, ruido y silencio que retoman las investigaciones de autores brasileños y que transgreden los consolidados parámetros occidentales. Por ejemplo José Miguel Wisnik (1989) piensa las relaciones entre categorías de lo sonoro a partir de una fundamental: sonido y sentido. El sonido, desde su mirada, se produce negando terminantemente ciertos ruidos pero adoptando otros, en una tensión que introduce instancias relativas como tiempos y contratiempos, tónicas y dominantes, consonancias y disonancias. Es un modo *interferencial* de entender la producción sonora.

Nao há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que

isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, como John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio. (Wisnik, 1989: 18).

Se trata de relaciones tensionales que fundan la música contemporánea porque es en ella donde la *densidad* se presenta con una admisión de todos los materiales sonoros posibles: “sonido/ruido y silencio, pulso y no-pulso”; de ahí, por ejemplo, la referencia a John Cage como figura emblemática de esta música, definida como experimental. 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 es el orden opuesto a la caótica composición del ruido, orden vs desorden, perspectiva también desvinculada de las cosmovisiones aborígenes en lo que a ruido y sonido se refiere. Wisnik considera que esta contraposición es clave para entender la relación tensional en lo sonoro porque en la actualidad esos paradigmas fuertemente arraigados se diluyen cuando pensamos, por ejemplo, la forma de la Música Popular Brasileña y la influencia que los ritmos africanos 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 relación de necesidad se establecen los vínculos débiles, los espacios bisagra, los pasajes 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 orales transforman las nociones de sonido/ruido, sonido/silencio, otorgándole otra característica 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 (1989: 30).

Pensamos que estas observaciones son operadoras ante la narrativa de Buarque, donde el pasaje gradativo parece desarrollarse a través del lenguaje y la lengua como problemas, *en* los sonidos de una escritura vacilante que intenta construirse como *interferida* o *borrosa* en planos y niveles. Desde este gesto, ubicaríamos sus novelas en una genealogía que entronca en narrativas poderosas de este continente como la carpentereana por ejemplo, que mencionamos por ser una zona de alta cristalización por un lado, desde la construcción del sonido, el silencio y el ruido. Recordemos el gesto de Carpentier en la construcción de los sonidos de la naturaleza, (y solo para nombrar alguna de sus novelas) en *Los pasos perdidos*, novela que impacta en las producciones posteriores en lo que a lo sonoro respecta y con las diferencias de cada caso. En esta novela encontramos pasajes donde la presencia de la sonoridad se construye en las innumerables descripciones aglutinantes que configuran la selva, su sonido, el insoportable sonido del silencio. Un silencio que no es ausencia, sino vacío ruidoso, inaudiblemente sonoro, especialmente para los occidentales. Por otra parte, el sonido se funda en el ritmo que aparece construido también en ese mismo aglutinamiento en las superposiciones, etc. Si bien en las novelas citadas de Buarque no abundan las referencias a lo musical de un modo tan directo como en la novela de Carpentier, lo sonoro se establecería en la vacilación que tiñe planos y siempre es una categoría problemática.

Chico y el sonido en la MPB

Se nota en algunas letras del movimiento bossa nova, a la par de la valorización musical de las palabras, una búsqueda en el sentido para que los textos se vuelvan esenciales. Hay incluso letras que parecen no haber sido concebidas como desligadas de la composición musical, sino que, al contrario, procuran identificarse con ella, en un proceso dialéctico semejante a aquel que los poetas concretos definieron como “isomorfismo” (conflicto fondo-forma en busca de identificación).

De Campos 2006:32

Resulta posible aventurar que estos modos de entender la relación entre lenguajes y textualidades están vinculados con la concepción del

sonido para el escritor que analizamos. Es decir la *interferencialidad* es generada en las producciones musicales de Buarque desde la ruptura entre canto-habla porque su lengua se desplaza entre diversas sonoridades (que no escapan a los ritmos afroamericanos) como matriz de una identidad lingüística que resulta, en algún sentido, ajena para un oyente foráneo. Estos desplazamientos canto-habla se observan en las características de la Bossa Nova, por ejemplo. El canto para Gilberto, Veloso, Buarque, Jobim implica una forma basada en la descolocación, el susurro, la palabra hablada, efectos tonales propios del movimientos del habla que figuran rupturas respecto de una idea de armonía en términos fijos y clásicos. Del mismo modo en que la novela se desplaza diluyendo algunas zonas lo anecdótico o lo sintáctico, las modulaciones que adquiere el cantante en la ejecución musical diluyen fronteras entre habla y el canto, en oposición hacia la forma del *bell* canto (en la música académica y en la dimensión europea). Producto de ello es la tensión oscilante entre afinación y desafinación que reenvía a los efectos de lo entonativo en la oralidad. Esta alegoría hacia la forma del habla aparece en la fractura de los límites divisorios entre los niveles musicales (tonalidad, armonía, ritmo, melodía) y establece un compuesto en el que esos elementos se cruzan generando un efecto de dificultad en el auditor a la hora de percibir la individualidad de dichos materiales. Basta solo escuchar una canción del movimiento Bossa Nova para advertir que las modulaciones entonativas del canto corresponden a modulaciones entonativas del habla, como si la obra musical fuera concebida a partir de sonoridades y ritmos¹. Esas rupturas podrían devenir por un lado de una concepción de la música opuesta a las categorías de la forma académica, y por otro, de una plena conciencia de las posibilidades tonales del habla portuguesa y el aprovechamiento de esos efectos, una marca de la contaminación evidente en los ritmos musicales de una lengua también musical.

Entonces la *lengua* literaria genera efectos similares que podrían causar extrañamiento en lectores cuya lengua materna no es el portugués

1 Ver Samba de una nota só de Jobim o Pedro Pedreiro penseiro de Chico Buarque.

brasileño. El influjo que en principio sostiene las producciones musicales de los “hijos de la bossa nova” parece fundar las textualidades interferidas (las novelas) de Buarque, donde la construcción de las características tonales del habla y la lengua, aunque en prosa narrativa, instauran un registro complejo, difícil cuando se pretende advertir particularidades de las tramas, y sin dudas (quizás por esto) poco explorado desde dimensiones que exceden las convenciones literarias.

Bibliografía

- Agawu, Kofi (2012), *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*, Trad. Silvia Villegas, Buenos Aires: eterna cadencia.
- Betancourt, Amanda (1987), *Fonética y Fonología*, Departamento de Publicaciones de la Universidad Santo Tomás: Bogotá.
- Buarque, Chico (1991), *Estorvo*, Rio de Janeiro: Companhia das letras.
- (2003), *Budapeste*, Rio de Janeiro: Companhia das letras.
- (2014), *O irmão alemão*, Rio de Janeiro: Companhia das letras.
- Burmeister, Joachim (1993), *Música poética (Musical Poetics)*, trad. Benito V. Rivera, New Haven, CT, Yale University Press.
- Carvalho, Gilberto de (1982), *Análise poético-musical*, Brasil: CODECRI.
- Castellá Lidon, Josep María y Vilá Monserrat (2005), “La lengua oral formal: características lingüísticas y discursivas”, en Vilá Monserrat (coord.) y otros. *El discurso oral formal. Contenidos de aprendizaje y secuencias didácticas*, Barcelona: Editorial Garó, pp 25.36.
- García Jurado, María Aamalia y Arenas Mónica (2005), *La Fonética del español. Análisis e investigación de los sonidos del habla*, Buenos Aires: Editorial Quorum.
- Grau, María y Vilá Monserrat (2005), “La competencia prosódica y la comunicación no verbal”, en M. Vilá (coord.) y otros. *El discurso oral formal. Contenidos de aprendizaje y secuencias didácticas.*, Barcelona: Editorial Garó, pp 89-99.
- Halliday, Michael Alexander K. y Greaves William (2008), *Intonation in the Grammar of English*, Londres: Equinox.
- Hidalgo Navarro, Antonio (1997), *La entonación coloquial. Función demarcativa y unidades de habla*, Valencia: Soler.
- Montoya Campuzano, Pablo (2005), “Los Pasos Perdidos y las teorías sobre el origen de la música” *Revista Universidad EAFIT*, Universidad Eafit, Medellín Colombia, vol. 41, número 139, pp. 57-66.
- Oliveira, Solange Ribeiro de. (2012), *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva.
- Poch Olivé, Dolors (2001), “Recursos fónicos en la clase magistral”, en Vázquez Graciela (coord.), *El discurso académico oral. Guía didáctica para la comprensión auditiva y visual de clases magistrales*, Madrid: Editorial Edinumen. pp. 245-270.
- Rulfo, Juan (1977), *Obras completas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Steiner, George (2001), *Después de Babel: aspectos del lenguaje y de la traducción*, Barcelona: Fondo de Cultura Económica.
- Tatit, Luiz (1971), *Semiótica da canção: melódia e letra*, São Paulo: Cultrix.
- (1990), *História social da música popular brasileira*, São Paulo: Ed. 34.

----- (1994), *Semiótica da canção: melodia e letra*, São Paulo: Escuta.

----- (1996), *O cancionista: composição de canções no Brasil*, São Paulo: Edusp.

----- (1997), *Musicando a semiótica: ensaios*, São Paulo: annablume.

Wisnik, José Miguel (1989), *O som e sentido. Uma outra história das músicas*, São Paulo: Companhia das Letras.

Zappa, Regina (2004), *Chico Buarque: o tempo e o artista*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

AL ALIMÓN, VOCES NEGRAS

Gabriela Tineo

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

Hace poco más de dos décadas, en el *IV Encuentro Latinoamericano en la Universidad de Berkeley* dedicado a Puerto Rico¹, Tato Laviera ganó protagonismo al iniciar la sección de lecturas de poemas y, en alianza con el crítico Juan Flores, descolló en un momento compartido, eclipsando las figuras de otros poetas: desafiante del clima californiano, el vestir del niuyorriqueño resultó el signo visible de otros desafíos, de otras provocaciones suscitadas por su presencia en el evento². Los colores pasteles de su camisa, el pantalón de lino marfil, los zapatos blancos y un sombrero panamá que acentuaba su mulatez no sólo contrastaban con los atuendos del resto de los participantes y la sobriedad de las líneas, los tonos del mobiliario y la suntuosa y monumental arquitectura de la Sala Morrison. Fueron, además, las señales anticipatorias del carácter espectacular que tuvieron su recital de poesía como solista y su intervención a dos voces. En ambos pasajes las posturas y contorsiones de su cuerpo se mostraron laxas, desconocedoras del recato, y su voz se desgranó en variaciones prosódicas de intenso poder convocante y seductor. Por momentos melodiosa –cercana al canto–, por momentos percusiva desde la repetición y el juego entre silencios e irrupciones de acentos, brevísimos sonidos o palabras –cercana al golpe del tambor–,

1 “Displacing Citizenship/La condición puertorriqueña”, convocado por Antonio Cornejo Polar y celebrado los días 21 y 22 de marzo de 1995, a instancias de Julio Ramos y Yolanda Martínez-San Miguel, quienes propusieron la cuestión puertorriqueña contemporánea como tema del encuentro.

2 Por su peso emblemático, he tomado desde distintas aristas su *performance* como umbral de especulaciones en otros ensayos dedicados a la obra de Laviera y a la poética niuyorriqueña. Véase 1999, 2003 y 2010.

sola o en contrapunto con un coro improvisado —el público presente, convertido por la interpelación del solista en el otro imprescindible de la dinámica de llamado-respuesta de los ritmos afrocaribeños—, la poesía de Laviera en español boricua, en el inglés del Barrio o tramada en un registro donde ambas lenguas se rompen y mixturán relocalizaba, de modo rotundo, Puerto Rico en California³.

Elijo comenzar por esta escena pues en ella se aloja mucho más que la experiencia que selló mi descubrimiento de la poesía nuyorriqueña. “Tesis de negreza”, poema de la última colección de Laviera —*Mixturao and Other Poems* (2008), retrotrae al encuentro de Berkeley, más precisamente al momento en que la voz del poeta contrapunteó con la de Juan Flores. Entonces, en fragmentos, poesía y reflexión crítica se entrelazaron, desatando la alternancia entre impostaciones declamatorias escandidas por el ritmo de los versos y tesisuras más serenas, de frecuencias dilatadas en la prosa; entre sonoridades turbulentas, intensificadoras de los retumbes y efectos de oralidad que rezuman tantos poemas de Laviera, y otras amansadas por los rigores y el importe reflexivo del ensayo, entre (dicho de modo restrictivo) una retórica labrada por la lógica de lo imaginario y una retórica gobernada por la lógica de la argumentación⁴.

3 En el orden de las lenguas elegidas por Laviera, sea el español, el inglés o el spanglish, se reconocen variadas estrategias —sintácticas, lexicales, sonoras— tendientes a subrayar el enrevesamiento basal y diversos grados de relación interlingüística. Tales estrategias muy lejos están de mostrar la debilidad o la falta que acarrea el hablar o escribir en lenguas diversas y, con ellas, su manejo vacilante y confuso. Por el contrario, conmocionan la autoridad de las políticas del idioma único, crean zonas de contacto y exploran las potencialidades e implicaciones políticas de las lenguas en uso, abriendo un amplísimo espectro de claves para reflexionar sobre los procesos de construcción de identidades y ciudadanía.

4 Sobre el texto de Flores (1997), uno de los más lúcidos estudiosos de la diáspora puertorriqueña y la producción de Laviera, apuntan Martínez-San Miguel y Ramos (2007): “propone una exploración de la frontera histórica nacional en la práctica lingüística misma que fusiona el español y el inglés en la poesía de Tato Laviera, desarticulando ambos códigos lingüísticos y proponiendo, ahí mismo, el surgimiento de prácticas e identidades nuevas” (224).

Poblada de variadísimas sustancias, no caben dudas de que la dinámica de alternancia se reconoce en muchos poemas del niuyorriqueño. Uno de los vectores de su escritura se ramifica en textos montados sobre un andamiaje que activa en diálogo afable o agónico lenguas, voces individuales y colectivas, sistemas de creencias, ideológicos, culturales, tiempos y espacios diversos y abona una zona fronteriza donde esos pliegues se contactan y procesan nuevos significados. Sin embargo, no aludo tan sólo a esa dinámica que, en efecto, constituye el sostén estructurante de “Tesis de negreza”. Aludo también a ese juego entre impostaciones vocales diferenciadas puestas en escena en Berkeley, a su encastre a modo de reto, imbricaciones discursivas que, por cierto con matices, resuenan en el poema. Soy más precisa: si Laviera y Flores compusieron al alimón un texto nuevo, donde el discurso literario y el discurso académico entablaron una fecunda interacción con arreglo a las tramas de identidad que los poemas dramatizaban desde los usos de la lengua y la memoria y la reflexión crítica asediaba desde sus protocolos indagatorios y argumentativos, las voces de “Tesis de negreza” replican ese andamiaje para llevarlo a escala amplificada. Entretejen discursos que densifican el poema de tesisuras, ritmos y contenidos delatores del espesor de la urdimbre identitaria que construyen en ensamble.

El título vaticina la envergadura de ese espesor. Deposita en los sustantivos una aseveración o el punto de llegada de un camino recorrido por el pensamiento, “tesis”, y en clave abstractiva, el objeto explorado o que se afirma, “negreza”; términos de una ecuación que serán retomados por las cláusulas que le siguen, indicadoras de la primera flexión de desdoblamiento que atraviesa todo el poema. Apriadas entre paréntesis, “(canción de bobby capó) y (reseña del dr. victor manuel vega)” permutan el orden de los términos del título y anuncian los discursos que se pondrán en relación. Se trata de la pieza “El negro bembón”, compuesta por el puertorriqueño en los años 50, de cuya versión popularizada por la voz de Ismael Rivera y los arreglos instrumentales de Cortijo y su Combo se vale Laviera; una canción que cuenta a la manera de crónica barrial, la escena que sobreviene a

una muerte, focalizando en el diálogo entre el policía y el matón que asesinó a un negro por la única razón de portar un atributo fenotípico, estigma de peligroso origen: su bamba, su boca de labios prominentes. El texto de Víctor Manuel Vega es su disertación doctoral dedicada al estudio de las representaciones contemporáneas de los latinos afrodescendientes en textos musicales⁵. La canción y la tesis, que construyen y examinan imágenes de negros respectivamente, concurren en el poema familiarizadas por el discurso de la racialización, aunque para ser sometidas a un proceso de reticulado que suscita renovadas formas de acoplamiento y producción de sentido. Tales imágenes, fortalecidas por ese discurso de larguísima data que instrumentaliza el cuerpo y lo transforma en indicador visible de esencias, de verdades biológicas y sociales irrefutables, serán interpoladas por otra imagen y otro discurso de signo radicalmente inverso y desestabilizador⁶.

Imágenes, discursividades, voces y bambas se entreveran en el poema⁷. Cada una de las estrofas que lo componen, agrupadas en seis fragmentos y dispuestas oblicuamente en ajuste a las secuencias narrativas de la canción, se inicia con la cita entrecomillada de sus versos, marca que rivaliza en los versos que se incrustan en su devenir con otra marca, la bastardilla, distintiva de ciertas palabras de la voz que se pronuncia en disonancia⁸:

5 No he podido acceder a la tesis (“An Analysis of Centrality of the Latino of African Descent: Understanding Afrocentric Agency in a Selected Segment of Contemporary Representative Latinos of African Descent”, University of Temple, 2001) ni a un trabajo anterior de Vega que, según los resultados de mis búsquedas, versa sobre las imágenes del negro en la letra de canciones (“The centrality of the LatinoAfrican: a study of afriological imagination and centrality behavior in Latinos of African descent”); tampoco a las composiciones musicales incluidas como documentos en él. Por tal razón, sólo me limito a indicar cuál es el objeto de su disertación doctoral.

6 Para ahondar en el discurso de la racialización en Puerto Rico y el Caribe, son de consulta imprescindible los ensayos de Díaz Quiñones, en especial 1985, 1993 y 2006.

7 Leo entrevero como mezcla y disputa.

8 Propongo la división en seis partes teniendo en cuenta la dimensión óptica del poe-

“mataron al negro bembón”
negrito cocolo llamado prieto
alborozado blah blah blah

“mataron al negro bembón”
ambujio separación
indistinguida blah blah blah

“hoy se llora noche y día”
nos dicen que somos
calpa mulato iguales blah blah blah

“porque al negrito bembón”
cambujos somos unidos
en este hemisferio *chino*
no existe el racismo blah blah blah

“todo el mundo lo quería”
coartado burla insensitiva blah blah blah

“porque al negrito bembón”
chumbo pueblo antipatía blah blah blah

“todo el mundo o quería”
churusco entonces pues:
(22)

ma, el rol de operador visual desempeñado por la traza en diagonal de las estrofas. Cada parte impone el desplazamiento hacia la derecha hasta su finalización, instancia que reorienta la mirada hacia la izquierda para emprender la lectura de la sección que sigue nuevamente hacia la derecha. A su vez, en el interior de cada parte, las estrofas replican el movimiento zigzagueante. No se trata de una disposición estrófica carente de sentido. Es un recorrido sinuoso cuyos cambios de dirección no sólo acompañan el tránsito por los momentos decisivos del relato. El trabajo sobre el cuerpo del texto, su tallado sobre la página, tan distintivo de la escritura de Laviera, aquí concede a la oscilación, al balanceo, el carácter de principio constructivo capaz de amalgamar el itinerario visual y el interpretativo en beneficio del reconocimiento de la controversia entre el canto y el contracanto.

Las siete estrofas constitutivas de la primera parte resultan modélicas del vaivén que regula rítmica y semánticamente el poema. La colaboración dialogal y colectiva del texto de Capó es interceptada por esa voz multiplicadora de empalmes versales. Modulada por un sujeto tan negro y bombón como el de la canción, entra en contienda con el coro o el solista hilvanando una crónica alterna, en segmentos que principian o destacan cada vez –como apunté, en bastardilla– una de las tantas denominaciones con que se categorizaron en el siglo XVIII los tipos socio-raciales donde corría sangre negra, llevados a su representación más palmaria en la pintura de castas⁹.

En simultáneo con el apego al registro oral que las emparenta, las voces activan sensibles discordancias: en unas preponderan las desembocaduras agudas¹⁰; en la otra, las graves; unas anclan de modo preferente en octosílabos de rimas y acentos internos de pronunciada constancia, promotores de curvas melódicas y fonológicas regulares; la otra, en cláusulas cuyas disposiciones métricas, rimáticas y tónicas interiores variables potencian su engarce vertical, cuasi anafórico, cercano a la letanía, sentencioso. Son particularidades músico-poéticas y, si imaginamos su trasposición en una *performance*, también prosódicas diferenciadas que traducen de modo visible y audible la disputa semán-

9 Desarrollada a lo largo del siglo XVIII, abrevia en los modelos compositivos de la escena de género, del retrato en cuerpo entero y medio y la narrativa de las series de vidas de santos. Procuraba representar las especies devenidas del mestizaje entre los tres grupos principales, indios, españoles y negros. Véase Álvarez de Araya Cid (2009). Interesa reponer que en una entrevista realizada por Álvarez, Luis y Ochoa, Laviera se refirió a las fuentes y a su engrampado en el poema: “Eso [investigación de Vega] fue un estudio que hizo un profesor Víctor Manuel Vega que me dio los nombres. Entonces yo usé la canción de Cortijo, “Mataron al negro bombón”, de Bobby Capó. Usé toda la letra de la canción y usé la terminología de este muchacho que fue por toda América buscando esta terminología de los negros y si ya tenía esas dos cosas entonces creé una guaracha, una nueva canción encima de la canción, fue un poema bilingüe pero de español y negro [...] tiene esa mezcla” (2010: 40).

10 Excepto aquellos versos de la canción que en el poema aparecen seccionados por demandas rítmicas y métricas: “y sabe la pregunta/que le hizo el matón”, “porque lo mató/diga usted la razón”; “y sabe la respuesta/que le dio el matón.”

tica entre las narrativas que transportan¹¹.

La discriminación, aquí la muerte por origen “racial” que anuncia el coro como un caso particular, es contravenida por el discurso de la equidad abrazadora de los negros que la voz del sujeto inscribe y desacredita, enfáticamente irónica, por la repetición de la onomatopeya “blah blah blah” que lo reduce a puro palabrerío. El negrito bembón se afilia a un colectivo (“nos dicen que somos *calpa mulato* iguales”), embragado a partir de esos términos en bastardilla que lideran sintagmas nominales o se enlazan con el verbo ser para sustanciar o predicar al nosotros –y al yo que en él se incluye y afirma su identidad– desde el color compartido. Entonces, *ladino*, *coartado*, *moyeto*, *muleque*, *salucho*, *grifo* y tantas otras castas donde fraguaron el afán taxonómico, la voluntad cognoscitiva y pedagógica no exenta de exotismo, la fascinación por la genealogía de los tipos humanos y, fundamentalmente, el deseo de poner bajo control el “mestizaje” racial indomable germinan otros sentidos aquilatados por la bamba discrepante. No sólo empalman el pasado con el presente, el siglo XVIII con el XXI, dotando de profundidad histórica el discrimen. Al encolumnarse como sustantivos equivalentes para nombrar al nosotros u oficiar de atributos a partir de los que el sujeto se define cada vez en toda la extensión del poema, amplifican su negreza, se tornan recolectores de un linaje que hojaldra su identidad¹² y desdibuja la rigidez de las viejas tipificaciones, deudoras del obsesivo empeño por discernir las escalas de ese color tan temido que atentaba contra el orden y la pureza anhelada por la mentalidad colonial, blanqueadora.

En retahíla, como eran compaginadas con frecuencia las escenas que conferirían visibilidad a los productos engendrados por la “cruza”

11 La versión de “Tesis de negreza” al alimón en You Tube la ejecutan Luis Ayala (conguero-cantante) y Seri Colón (declamador). En ella se percibe sensiblemente la disimilitud entre las impostaciones vocálicas, las tesituras y los ritmos a los que me refero. 27 de abril de 2010. “Tributo a Tato Laviera”. <https://www.youtube.com/watch?v=y6yhBPmtoM>

12 El anillado de castas, en efecto, puede ser leído como recurso de amplificación.

de especies de piel oscura¹³, esos términos sugieren cierta intención ecfrástica que sacude la mansedumbre de la imagen, la tranquilizadora contención de los negros en los marcos de los cuadros de castas¹⁴. Se desgranar al compás del avance del relato de la canción y pulsar el pasaje del “nosotros” (“nos dicen que somos/*calpa mulato* iguales”; “*cambujos* somos unidos”) al “yo” hasta su definitivo anclaje en el sujeto que a todos encarna y cuya voz por todos habla:

“y llegó la policía”
cimarrón defensa raza alta bravía

“y arrestaron al matón”
sus labios *criollos* suculentos

“y uno de los policías”
moreno saboreando sus pupilas

“que también era bembón”
cocolo no la tengo escondida

“le tocó la mala suerte”
cuarterón está aquí mismita

“de hacer la investigación”
soy *emancipado* para que enrojezcas
con mis cachondos coloreados
(22-23)

13 No olvidemos que el verbo castar significa cruzar razas de animales para mejorar un linaje.

14 La inserción de los nombres de las castas en bastardilla abre a un discurso dual: por un lado remite a las “especies” carentes de subjetividad, encapsuladas en las leyendas de los cuadros (de negro e india sale lobo; de negro y española sale mulato...); por otro, desde el empleo del verbo ser (en presente, singular) y sus complementos, subjetiva a las “especies”, transformándolas en los entresijos a través de los cuales se espesa la identidad del sujeto.

Irreverente, frente quien insiste en la “mala suerte” del policía bembón por tener que hacerse cargo de la investigación, trasmuta la debilidad en “defensa raza alta bravía” e invierte el amedrentamiento en audacia al ostentar su bamba. Además provocador que se redobla en los versos que antagonizan con el diálogo entre el guardia y el matón. Restituidos de humanidad y de la palabra, cuerpo y boca exaltan las fuerzas irracionales ocultas que los discursos pictóricos diluían en el detalle minucioso de maridajes diversos y descendencias sobre fondos vacíos o de paisajes más o menos idealizados, y los discursos verbales sospechaban latentes en la carne deseante, animalizada de los prietos: la bamba asociada con la sexualidad, con la hipersexualidad. Así, “*jíbaro* de congoleses chupetes/labios de erección grandiosa”, “*liberto* temblor besos volcánicos”, “*manumiso* internas calenturas” exacerbaban la racialización impuesta aunque doblegan su gravamen barbarizador para despuntarle energía beligerante, preludio del poder que cobrará la palabra salida de la bamba desembozada. A contrapelo de la confesión de la causa del asesinato y de la asustadiza réplica de la autoridad “esa no es razón”¹⁵, la única variación de la letra original –bamba por lengua– precipita el remate alterno de la historia. Como contrafigura del policía que oculta sus labios, se planta la figura de un yo retador, de subjetividad recobrada, combativo:

“yo lo maté por ser tan BEMBÓN”
morisco le contesta
voy a sacar la lengua para limpiarte
de tus sutiles prejuicios

“el guardia escondió la lengua y le dijo”
soy *niche* para insultarte cuando me insultes
para confrontarte cuando tu ignorancia
desigualdad escupe estereotipos

15 Refutación “algo tímida y monga [...] vuelta estribillo en el thriller en clave de farsa y relajo”, tal como precisa Sánchez (2015) la naturaleza genérica (y agregó, la actitud discursiva en términos de Jitrik, 1992) que domina en la canción.

soy *lobo* voy a sacar la bamba patriótica
colectiva humana cuando me respetes
amistosamente

“esa no es razón”
soy *loro* voy a sacar la bamba
la que nunca había escondido
(24)

Bemba y lengua se identifican semánticamente hasta fundirse en el tramo final de la historia: intercalado en el estribillo “esa no es razón” y en el solo que advierte sobre la urgencia de huir ante la proximidad del que viene cortando bocas turgentes, el sujeto ratifica mucho más que el sentido congregate de su cuerpo y su voz. Se fuga al pasado lejano presentizando su piel grabada a fuego por la “marca de *carimbo*” y más lejano aún al reponer su identidad tramada por dobleces ancestrales: “soy *mulecón* bamba enmalezada/con cien millones de negros/continentales”, “soy *moyeto* aquí la segunda África/dividida por yemayá”. Remonta a la esclavitud y retrotrae a tiempos que orillan el viaje transatlántico para tensar el ayer y el hoy y sustituir la condición de objeto mercadeable del negro por la de sujeto desafiante (“soy *negro pardo* que se/aparezca el matón”) y cívico, que acaba por trocar enérgicamente el desenlace: “soy *retinto* valiente ciudadano/soy *salto atrás* arresto/al criminal canalla”.

Fin de la historia pero no del poema, “una nueva canción encima de la canción” en términos de Laviera (en Álvarez-Luis-Ochoa, 2010: 40). Al compás de la progresiva evanescencia de la letra de “El negro bombón”, la voz y la silueta del sujeto se sustancian renovadamente y segregan otros sentidos. Sincopado y repicante, el soneo del sonero mayor pisando el coro que el poema evoca sobre la página¹⁶ se traba

16 Apunto la presencia de ciertas frases del soneo en engarce con el coro, no de su transcripción completa, imposible de capturar, por otra parte, en virtud de su naturaleza improvisada, constatable en las distintas versiones grabadas por Rivera. En el poema, entrecorridas: “huye huye”, “que aquí viene el matón”, “yo te digo que vie-

la última afirmación de su negreza, esta vez, exclusiva vez, liberada de bastardilla, de contenido racializador¹⁹:

sacude bamba gloriosa
“esconde la bamba” nunca
mas soy un majestuoso
BEMBÓN

(25)

Visiblemente, emulando el recurso de Ismael Rivera sobre la modulación coral²⁰, su voz indenta el soneo en el mismo verso, único verso donde las voces-bocas se encuentran. De manera figurada, son las voces negras de Capó, del Sonero Mayor, de Cortijo y su combo y de las matrices rítmicas de la canción las que se entreveran con la de Laviera

racial” (2005, 185). A la carga afectiva, de indefensión y ocultadora del prejuicio, el adjetivo “pobre” añade el gravamen de la desdicha.

19 Luis (2013) define el poema como texto que “valientemente denuncia [la] popular pero al mismo tiempo racista, canción”. Hay matices en las lecturas del racismo de la canción. Abadía Rexach (2009) apunta que si bien pudo haber sido escrita para “denunciar el prejuicio y el discrimen” (6), refuerza la “legitimación del discurso de la ‘bamba’, que podría interpretarse como una autoperpetuación del racismo.” (5). Otra es la lectura de Luis Rafael Sánchez para quien Capó “desmonta la caricatura blancoísta que pretende equiparar el bumbo de los animales con los labios abultados de la raza negra”, neutraliza el prejuicio con la instalación de la palabra bembón en el primer verso, inutilizando “la voluntad de oprobio que la gestó”. (2004: 175). Otra fue también la lectura de Julio Ramos, quien en una conversación sobre mi análisis del poema de Laviera, señaló que ella sugiere la criminalización del blanco, operación de relevo ciertamente incisiva y perturbadora de la perspectiva que adjudica al negro (y en sentido amplio, a determinados sectores de la sociedad), acciones delictivas, al margen de la ley. A propósito de la inclusión del tema en su repertorio, Cortijo declaró: “Cuando empezamos con el combo, era evidente que éramos un grupo muy negro para el gusto de parte del pueblo. Era necesario buscar un número que rompiera el hielo, que nosotros nos riéramos de nuestra negritud.” (Quintero Rivera, 1998: 250).

20 Quintero Rivera (2009) examina los variados recursos a través de los cuales el fraseo del Sonero Mayor logra “expandir [su] espacio de intervención” (318), entre ellos “pisar el coro” e indentar un enunciado.

para fundar una tesis diferente. Al alimón, colaborativamente, la voz apalabra el coraje: al “esconde la bamba” responde “nunca”, y en flección celebratoria se encabalga en los últimos versos para engrandecer semántica y gráficamente la figura de quien la pronuncia²¹.

21 A diferencia de la mayúscula en el verso entrecomillado de la canción que principia una estrofa anterior (“yo lo maté por ser tan BEMBÓN”), que resalta el indicador racializado (Restrepo, 2010), causa del discrimen y la muerte, la aplicada en la palabra final cobra sentido reivindicativo; el destaque traduce la humanidad restablecida y la palabra contendiente del sujeto.

Bibliografía

- Abadía Rexach, Bárbara (2009), “(Re)pensando la negritud: La racialización en la música popular”, en ILASSA 29, Thompson Conference Center University of Texas at Austin, en <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2009/abadia.pdf>
- Álvarez de Araya Cid, Guadalupe (2009), “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina”, en *AISTHESIS*, Santiago: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 45, 137-153.
- Álvarez, Stephanie; Luis, William; Ochoa, Edna (2010), “Crossing y tejiendo borders: conversación multilingüe con Tato Laviera”, Nueva York: Centro Journal, The City University of New York, Vol. XXII, N° 2, 35-49.
- Díaz Quiñones, Arcadio (1985), “Tomás Blanco: Racismo, Historia, esclavitud”, ensayo introductorio a Blanco, Tomás, *El prejuicio racial en Puerto Rico*, Río Piedras: Ediciones Huracán.
- (1993), *La memoria rota*, Río Piedras: Ediciones Huracán.
- (2006), *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Flores, Juan (1997), “Memorias (en lenguas) rotas/Broken English”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima/Berkeley: Latinoamericana Editores, Año XXIII, Vol. 45, primer semestre, 341-350.
- Jitrik, Noé (1992), *Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Laviera, Tato (2008), *Mixturao and Other Poems*, Houston: Arte Público Press.
- Martínez-San Miguel, Yolanda-Ramos, Julio (1997), “Liminares”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima/Berkeley: Latinoamericana Editores, Año XXIII, Vol. 45, primer semestre, 219-228.
- Quintero Herencia, Juan Carlos (2005), *La máquina de la salsa. Tránsitos del sabor*, San Juan: Ediciones Vértigo.
- Quintero Rivera, Ángel (1998), *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, México: Siglo XXI.
- (2009), “El swing del soneo mayor: la improvisación salsera y la memoria del ritmo en el caribe y su diáspora”, en *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artiga Editores, 275-326.

- Restrepo, Eduardo (2010), “Cuerpos racializados”, en *Revista Javierana*, N° 146, 16-23.
- Sánchez, Luis Rafael (2004), “Bembo y piel canela”, en *Devórame otra vez*, San Juan: Callejón.
- (2015), “¿Quién mató al negro bembón?”, 16/8, en <http://www.elnuevodia.com/opinion/columnas/quienmatoalnegrobembon-columna-2086992/>
- Tineo, Gabriela (1999), “Ciudadanía y liminalidad”, en *Revista del Celebis*, Mar del Plata: Facultad de Humanidades, UNMDP, Año 8, N° 11, 235-248.
- (2003), “Tributo a Guillén: ‘cuban’ de Tato Laviera”, en Bocchino, Adriana (coord.), *Puntos de partida. Puntos de llegada*, Mar del Plata: Estanislao Balder, 154-159.
- (2010), “Bembas entreveradas”. Ponencia leída en el *I Congreso Internacional El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima*, Córdoba, 1 al 3 de septiembre.
- Luis, William (2008), “Tato Laviera: Mix(ing) t(hro)u(gh)ou(t)”. “Introducción”, en *Mixtura and Other poems*, University of Houston: Arte Público Press.
- (2013), “Tato Laviera, un ‘American’”, en *El Diario NY*, en <http://www.eldiariony.com/2013/11/08/tato-laviera-un-american/>

EL *BOOM* DE LO AFRO EN LA LITERATURA. CREACIÓN Y CRÍTICA EN LOS ÚLTIMOS QUINCE AÑOS*

Silvia Valero

Universidad de Cartagena - Colombia

* Este capítulo es una versión acotada de otras dos publicaciones anteriores: “Afroepistemología e invisibilización en las narrativas históricas afrodescendientes del siglo XXI”, capítulo del libro *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos* (2015) y “Literatura y ‘afrodescendencia’”, introducción al dossier sobre literatura afrolatinoamericana contemporánea publicado por *Revista de crítica literaria latinoamericana* (2015).

Introducción

Aunque el mundo de las afroetnicidades no es novedad en la narrativa latinoamericana, el empuje que ha logrado el campo de “lo afro” en los últimos años no encuentra parangón con períodos anteriores. Lo que lo hace un proceso excepcional con respecto a lo escrito con anterioridad, no solo es el número sino la posibilidad de encontrar entre los textos que se producen en diferentes espacios de América Latina una analogía de fondo en la construcción de sentido, el soporte ideológico que la informa y que apunta, por sobre todas las cosas, a una *política autoafirmativa* de la subjetividad “afrodescendiente”, construida a partir de la idea de *comunidad translocal unificada*. De tal manera, la literatura produce, en la representación de “lo afro”, un modelo contradiscursivo en tanto se asume que, además del racismo contra unas “marcas” fenotípicas, son las raíces ancestrales y étnicas los factores que han impulsado la exclusión económica, política y cultural del colectivo “afrodescendiente” (Campos García, “Introducción”).

Esto no puede desligarse del movimiento en torno a las identidades políticas que iniciaba en América Latina y el Caribe desde los años '80 y que, en el caso de las negritudes, tuvo su poderoso despegue en la Conferencia Regional de las Américas de Santiago de Chile-2000 y la posterior Conferencia Mundial Contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia en Durban-2001, donde se adopta y consensúa oficialmente la categoría autoidentificatoria “afrodescendiente”. A partir de allí se promovió un cuerpo de recursos retóricos destinados a dar forma a una identidad colectiva que se estaba construyendo vertiginosamente. Esto significó

que el proceso de transformaciones epistemológicas se fuera reafirmando en diferentes instancias culturales.

En el campo literario, ello se ha visto traducido en el incremento de publicaciones, eventos académicos, trabajos críticos, premiaciones, de los cuales, el último acontecimiento de gran valor simbólico para el mundo literario latinoamericano ha sido el Premio Casa de las Américas en su versión 2015, otorgado a la novela *La bogueira lame mi piel con cariño de perro*, de la escritora colombiana Adelayda Fernández Ochoa. La autora imagina la historia de Nay, la nana de María en la novela homónima (1867) de Jorge Isaacs y su derrotero para regresar al África con su hijo Sundiata. Unos años antes, en 2007, el mismo premio había sido otorgado al libro *Un defecto de color*, de la brasileña Ana María Gonçalves. También la revista *Casa de las Américas* había hecho una apertura en su línea editorial al publicar en 2011 un número dedicado a las literaturas, culturas y pensamiento afrolatinaoamericanos, al que se presentó como respuesta a la declaración del Año Internacional de los Afrodescendientes por Naciones Unidas (ONU), con un dossier titulado “De nuevo África en América”, en referencia a la primera entrega “África en América” de 1966.

Si bien en la historia intelectual de las negritudes se deben reconocer algunos intentos de reinención de sí mismos, lejos de mandatos eurocéntricos, tanto fuera como dentro de América Latina, —aunque en este último caso, más concentrado en el Caribe— como lo hicieron la Négritude, el negrismo, los nacionalismos negros norteamericanos y el panafricanismo, entre otros (Bryce Davies: 102), nunca se había dado en el campo literario de esta parte del continente una lectura cultural y política tan semejante en su construcción de etnicidad como la que se revela en los últimos años y con una extensión que sobrepasa la región caribe o los ámbitos con una fuerte tradición en este campo como son Colombia y Brasil.

En este orden, mi punto de partida es que aquellas ideas principales de autoafirmación y comunidad son afianzadas por propuestas recurrentes en gran parte de las letras actuales, que, con tratamientos distintivos en cuanto a las específicas circunstancias locales y las indivi-

dualidades autoriales, mantienen una reiteración de los lineamientos de base que busca convertirse en una articulación que defina los términos desde los que se piense y se dispute la afrodescendencia. Uno de estos recursos, que se convertiría en el eje alrededor del cual se explicaría y tomaría consistencia la afrodescendencia como categoría identitaria, fue la recuperación del pasado histórico.

Dos conceptos resultan de gran peso para comprender el giro que dará la re-escritura del pasado, no solo desde la historia como disciplina sino también en la producción cultural y artística: “afroepistemología” y “sensibilización”. Ambos, complementarios, a través de su utilización en documentos oficiales y académicos forman parte de la retórica afrodescendiente que instituye un lenguaje desde el cual se intenta conformar una hegemonía de sentido.

La afroepistemología es definida por el activista e investigador venezolano Jesús “Chucho” García como “[...] una ruptura con el conocimiento estructurado [sobre los afrodescendientes, en tanto existe] un enfoque epistemológico occidental [cuyos] autores europeos se autodenominaron productores vitalicios de los conocimientos ‘universales’” (2012: 82). La principal consecuencia de ello, según el mismo autor, ha sido el desconocimiento sobre sí mismos de los afrodescendientes, lo cual implica ignorar su propia conexión con las fuentes étnicas afrosaharianas. Desde esta perspectiva, García entiende necesaria la creación de un mecanismo original que, al mismo tiempo que contribuya a “desaprender lo alienantemente aprendido” (2012: 85), otorgue las herramientas que permitan producir el conocimiento “desde adentro”. A este mecanismo García lo llama “afroepistemológica”.

Dentro de la afroepistemología, la revisión histórica de la diáspora africana ocupa un espacio nuclear, no solo en cuanto a la recuperación y resignificación de sus contenidos sino como plataforma desde donde reconstruir la identidad de una comunidad concebida transhistóricamente. De tal modo, estaríamos hablando de alcanzar el control sobre la forma en que el sujeto colectivo afrodescendiente debe entenderse y categorizarse mediante la revisión de la historia.

En el caso del concepto “sensibilización”, éste ha sido recurrente

en los documentos oficiales de la Organización de Estados Americanos (OEA), del proyecto “La ruta del esclavo” y en las declaratorias, productos de numerosos encuentros de activistas afrodescendientes. En estas últimas, que son las que interesan a este trabajo, el concepto de sensibilización apunta a la creación de un sentido de pertenencia a una comunidad translocal por parte de los sujetos categorizados como afrodescendientes. Una comunidad unificada por una historia y un presente comunes, a través de “una afirmación [...] en sus valores y su patrimonio cultural y espiritual” (Encuentro Iberoamericano 2008a, 8). Obedeciendo a ello, particular sentido cobrarán otros conceptos como orgullo racial, autenticidad y solidaridad racial. La complementariedad con la afroepistemología se halla en que, en la práctica, la implementación de última necesitará de la sensibilización como un medio clave para lograr aquella hegemonía de sentido de la que se habló más arriba.

Lo que interesa a la presente reflexión es cómo se explica el origen y la historia de la afrodescendencia y se direcciona el sentido y alcance de la misma desde las prácticas literarias que ponen especial énfasis en el involucramiento del receptor¹. En la medida en que se considera que “[...] los trabajos realizados desde adentro, desde nuestra propia objetividad y subjetividad, desde nuestros sentimientos, representan una invitación histórica que articula una nueva corriente de pensamiento sobre África y la diáspora africana [...]” (García, 2012: 80), existe un punto de anclaje entre la sensibilización de la comunidad afrodescendiente y el despertar de una nueva conciencia a partir de una renovación de los paradigmas que rigen el conocimiento sobre la diáspora africana. Para dar una idea más acabada del asunto, la primera parte de este capítulo examinará la plataforma (afro)epistemológica que sostiene a esta nueva manera de escribir sobre la historia, a partir

1 Para el análisis del concepto de sensibilización en la producción de subjetividades afro en la producción audiovisual, ver “Afroepistemología y sensibilización en las narrativas históricas afrodescendientes del siglo XXI”, especialmente el aparte “Sensibilizar al receptor modelo”, en el cual hago especial énfasis en algunos recursos retóricos utilizados por la cineasta cubana Gloria Rolando en su documental *1912. Voces para un silencio* (2012) a partir de su relectura de un acontecimiento histórico.

del concepto de “afroepistemología” ya señalado. Junto con esta base de conocimiento, entiendo que existe también una nueva manera de estructurar el relato histórico en función de las prioridades actuales, con lo cual, el presente, en términos de Campos García, actúa como condición de posibilidad del pasado (2013: 1). Si bien no arguyo que todos los productores culturales proceden con el objetivo consciente de avalar y reproducir dicha propuesta, considero que el flujo de ideas produce una red de conocimiento que juega un rol importante a la hora de instalar concepciones y percepciones.

De qué manera impacta en la producción literaria la convergencia entre la sensibilización y esta nueva historiografía sobre lo afro, es lo que tratará de explorar este capítulo a través de la figura y la última obra del escritor costarricense Quince Duncan. Desde el momento en que los textos a abordar seleccionan y/o imaginan acontecimientos y/o personajes históricos y los reconstruyen con un enfoque determinado para hacerlos inteligibles desde la perspectiva antes expuesta, lo que me interesa examinar no son esos personajes y acontecimientos recuperados, sino cómo se lleva adelante esa recuperación para legitimar la emergencia de una comunidad étnica a la que se concibe trans-histórica y transfronteriza (Valero, 2015a). De tal manera, se propone aquí que la consolidación de un relato histórico que permitiera atribuirle al pasado y a los hombres hacedores de ese pasado, la información necesaria que justificara la categoría afrodescendiente, tal como se la había comenzado a concebir a principios del siglo XXI, fue una de las herramientas fundamentales para la conformación de una comunidad, con la tácita premisa de instituir la como pre-existente a la producción de identidades políticas de fines de siglo XX. Consecuentemente, surge de aquí una narrativa paradigmática que reproduce un campo significativo asumido como necesario –en términos de Stuart Hall– y que se expresa en la idea de una experiencia negra unificadora, vinculada a la trata, la esclavitud, sus consecuencias históricas y al mismo tiempo, un accionar resistente.

En general, los trabajos críticos acerca de estas narrativas se mantienen dentro del campo semántico por el que se mueve la retórica

afrodescendiente, reproduciendo sus consignas. En otros términos, se omite la contingencia de aquellas subjetividades y se asumen como asertos de sentido común conceptos procedentes de las identidades políticas puestas en juego (ver Valero, 2015b). Este trabajo, por el contrario, intentará acercarse a las tensiones que subsisten en lo que se asume como establecido y neutro e interrogar dicho proceso de naturalización de identidades políticas en la narrativa histórica.

Por esta razón, también se examinará la producción literaria de dos autores argentinos –*Fiebre Negra* (2008), de Miguel Rosenzvit y *Susurros negros* (2010), de Mirta Fachini. Este acercamiento servirá para dar cuenta de lo poderoso que resulta el discurso de las actuales identidades políticas en la medida en que establece una obligada recurrencia a ciertos tópicos, aun en escritores en que dichos asuntos no formaron parte de su horizonte de escritura hasta este momento. Se pone de manifiesto en esos trabajos, la capacidad de retroalimentación entre la ficción y las ciencias sociales al apropiarse, aquellas, de categorías desarrolladas por estas últimas en el campo de lo afro de los últimos años. Al mismo tiempo, se tratará de ver cómo la implementación casi forzada de un imaginario que se ha constituido como sentido común provoca contradicciones de las que no escapan los autores.

Invertir el orden

A partir del consenso americano dado al término afrodescendiente en la Conferencia preparatoria para Durban, celebrada en el año 2000 en Santiago de Chile, el mismo se cargó de un contenido que fue mucho más allá de lo que venía significando hasta el momento (Campos García, 2013: 2). El “Proyecto Declaración y Plan de Acción” (2000) de dicha Conferencia Regional de las Américas, además de desinstalar la categoría “negro” como denominadora de subjetividades y reemplazarla por “afrodescendiente” por las razones ya expuestas en numerosos trabajos, declaró, entre otros puntos claves, que la esclavitud fue el origen de la actual desigualdad social y económica de la población afrodescendiente (Conferencia Regional de las Américas: 13); que “los

afrodescendientes han sido víctimas de racismo, discriminación racial y esclavitud durante siglos, y de la negación histórica de muchos de sus derechos” (Conferencia Regional de las Américas: 14) y que es “esencial que todos los países de la región reconozcan la existencia de su población de afrodescendientes, la contribución cultural, económica, política y científica que ella ha hecho” (Conferencia Regional de las Américas: 14). Básicamente, el contenido con el cual se valida al identificador afrodescendiente a partir de Santiago es el de pertenecer a una población invisibilizada y victimizada y conformar una comunidad diaspórica, esto es, identificada por un origen territorial —África— y una experiencia unificadora vinculada a la trata y la esclavitud. Esta última, tal como lo dice el “Proyecto”, se asumirá como el origen del racismo permanente contra el afrodescendiente, lo cual se vincula, directamente, con la negación histórica a reconocerlo como protagonista en la construcción de las naciones, aspecto que será nuclear en la narrativa actual.

Coincidiendo con el Proyecto de Declaración y Plan de Acción de Santiago, la narrativa histórica articulada por escritores comienza a focalizarse en acontecimientos a los que establece como fundacionales de la identidad etno-racial y de la acción política de este nuevo sujeto afrodescendiente, quien deviene, de este modo, protagonista indispensable en el relato de la construcción de las naciones latinoamericanas.

Es así que la noción de “invisibilidad” pasa a ocupar un lugar destacado en esta literatura a partir de la idea de que el discurso hegemónico “blanco” instituyó una verdad histórica cuyo resultado fue la confirmación de imaginarios negadores de la participación del afrodescendiente como político, intelectual, estrategia militar o combatiente heroico en la constitución de la nación (Valero, 2011, 2014). O, en todo caso, se afirma que frente a la imposibilidad de negar su accionar, la historiografía ocultó su condición racial.

Pero además de esto, hay que añadir como recurso infaltable en las actuales narrativas, la reinversión mítica de un origen africano y la idea de “experiencia negra” como memoria uniforme derivada de la trata y la esclavitud. Este último parámetro es aquel en el que se había movido,

de manera controvertida, a mi juicio, la crítica literaria norteamericana en los años '70 y '80 dedicada a los escritores afrohispanoamericanos. Controvertida, en tanto se trasladaban automáticamente presupuestos teóricos y estéticos surgidos de un contexto en torno a los movimientos por las negritudes, como por ejemplo la apertura de los Black Studies en la academia estadounidense, de gran diferencia con respecto a los de las literaturas de América Latina (Valero, 2013).

En cualquier caso, es posible encontrar un punto de contacto con aquellos antecedentes en la creación de un “deber ser” que responda a una identidad colectiva asumida como pre-existente, aspecto que se vincula con conceptos tales como “autenticidad”, “conciencia racial” y “solidaridad racial”, propios del lenguaje identitario afro-etnizado. En otros términos, se asume que aquellos categorizados como afrodescendientes deben reconocerse como parte de un colectivo cuya historia los unifica. De hecho, ello se pone en evidencia cuando la investigadora Sheila Walker, en la introducción del libro *Conocimiento desde Adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias* (2012), compilación de artículos de afrodescendientes de diferentes países, explica en relación con el proceso de elaboración del mismo:

No se puede pretender que todos [los autores de los artículos] llegaron al primer encuentro en 2002 con la conciencia clara de tener tales pedazos [del rompecabezas que es la diáspora africana], ni que en ese entonces todos tuvieran una idea clara de lo que es la diáspora africana, o de cuál era el papel de su comunidad en ella. Fue como resultado de cuatro reuniones. (7)

Este proceso del que habla Walker fue el de un proyecto dirigido por la misma investigadora y el venezolano Jesús “Chucho” García, que surgió como reacción al proyecto “La ruta del esclavo” lanzado por la UNESCO en 1994. En razón de la escasa invitación de afrosudamericanos al evento y su no inclusión en el Comité Científico y Técnico Internacional, Walker y García iniciaron el proceso que tendría como resultado, doce años más tarde, aquel libro en el que trabajaron para reconceptualizar la historia de la diáspora africana en Sudamérica

(García, 2012: 79). Para ello, se reunieron por primera vez en marzo del 2002 con líderes afrodescendientes de los países hispanohablantes de América del Sur en la región de Barlovento, Venezuela, razón por la cual adoptaron el nombre de Grupo Barlovento. El propósito fue “[...] hablar de la historia, la cultura, y los aportes a la nación, así como sobre la situación actual de cada comunidad, y preparar un libro que serviría de base para la creación de materiales educativos sobre estas comunidades” (Walker, 2012: 19). Así, Walker y García crearon un “Documento de orientación” que debía funcionar como guía de estructuración de las investigaciones (Walker, 2012: 20). Luego de cuatro reuniones entre 2002 y 2009 en Venezuela, Estados Unidos, Ecuador y Bolivia, el proyecto finalizó con la publicación del libro nombrado más arriba. Pero más allá de aquel propósito, la búsqueda del proyecto se afincaba en la necesidad de que los participantes contaran la historia “desde adentro”, que, contra todo lo pensado, fue lo más difícil de lograr en tanto los invitados respondían al Documento de orientación con fuentes cuyo lenguaje era de “[...] los ‘otros’ que han escrito sobre ‘nosotros’ ” (Walker, 2012: 21). En realidad, las expectativas estaban puestas en que cada uno de los concurrentes contara la historia desde un registro que ellos considerarían “afroepistemológico”. Resulta evidente, retomando la primera cita de Walker, que los directores del proyecto debieron comenzar un camino que libere a los convocados de lo que aquellos consideraban un error en la concepción, incluso de lo que eran ellos mismos –los propios convocados–, y que obstaculizaba o negaba la verdadera historia del afrodescendiente. En otros términos, buscaron crear una forma de conocer que haga justicia al interrogante quiénes somos.

En un tenor semejante a lo expuesto por Walker en la cita anterior, se puede leer el asombro de Jesús García ante el desconocimiento del África subsahariana por parte de los afrodescendientes invitados a hacer parte del proyecto. Desde esta perspectiva, se justifica el esfuerzo realizado (casi una década de encuentros en diferentes lugares, reuniones didácticas y re-redacciones de los futuros artículos) pues el resultado fue la formación-educación de los articulistas en aquello que

se necesitaba para un proyecto que contuviera el relato de la historia afrosudamericana desde un posicionamiento “afroepistemológico”, lo cual implicaba “una ruptura con el conocimiento estructurado sobre nosotros [para] recurrir a los puntos de partida de las perspectivas del conocimiento ancestral o afroepistemología, que se estructura en torno a otra visión del mundo” (García, 2012: 82-83). En el fondo, este posicionamiento asume la existencia de un conocimiento que está a la espera de ser descubierto para ser construido, o, en palabras del mismo García, aguarda “[...] que lo despertemos en su trayectoria histórica y lo hagamos vivo en el alba del tercer milenio de la humanidad” (83).

Este acto pedagógico de casi diez años que significó la realización del libro desde el primer encuentro impulsa la naturalización de un “deber ser”, tanto del sujeto afrodescendiente como de la producción de la realidad. Ambos, sujeto y realidad, se van a concebir bajo la estructura de conceptos claves para el campo discursivo de esta etnicidad—invisibilidad, vulnerabilidad, victimización, pero también resistencia—, que son los tropos que otorgan el peso específico a lo afrodescendiente y determinan el lente a partir del cual se revisa y dota de sentido a acontecimientos del pasado (Campos García, 2013), convertidos en hecho histórico. De este modo, el relato que sostiene a esas narrativas refuerza el imaginario conducente a crear una identidad colectiva y legitimar el reclamo de derechos en función de una excepcionalidad que caracterizaría a esa población.

Desde esta perspectiva, el concepto que da título a esta sección, invertir el orden, en cuanto entiendo que lo que se está haciendo es una inversión del orden narrativo con el objetivo de fundamentar una identidad política actual, está en diálogo con lo expuesto por Campos García cuando propone que,

[...] ha sido la producción de la realidad de lo afrodescendiente quien ha permitido historiar un pasado afín, no el pasado quien ha hecho posible la emergencia de lo afrodescendiente como etapa última de toma de conciencia de una comunidad preexistente. En este caso, las urgencias y prevalencias epistemológi-

cas y políticas del presente son la condición de posibilidad; el pasado “revelado”, su desenlace. (2013: 5).

Esto puede explicarse a partir de que en los últimos años se han ido creando un conjunto de valoraciones, principios, paradigmas, causalidades y necesidades que participan en la configuración de “lo afrodescendiente” como forma discursiva. Cuando se construye el hecho histórico, éste y las subjetividades emergentes del mismo terminan siendo el resultado de la configuración actual de esta nueva comunidad imaginada. De esa forma, se está realizando un movimiento retroactivo al incorporar acontecimientos y personajes del pasado en un marco conceptual ajeno a ellos. Estamos hablando, por lo tanto, de una retroalimentación en el orden del discurso por la cual las narrativas históricas son las que, a su vez, hacen posible la emergencia de una revisión de la historia orientada a legitimar la comunidad afrodescendiente concebida transhistóricamente.

La historia novelada

En gran número, las obras que componen el campo de las letras afrohispanoamericanas de las últimas décadas son novelas históricas o, en su defecto, textos que retoman, aunque sea parcialmente, puntuales acontecimientos o personajes de la historia o refieren a la trata y la esclavitud. Esto les permite situar sus reclamos y reivindicaciones apoyados en un pasado que, desde sus perspectivas, es proyectado en el presente.

Algunas de esas novelas, con variantes en cuanto al tratamiento del género, son *A medianoche llegan los muertos* (1997), *En la prisión de los sueños* (2002) y *Lágrimas negras* (2016) del cubano Eliseo Altunaga, *Los ángeles caídos* (2001) de Lázara Castellanos, *Un mensaje de Rosa* (2006) de Quince Duncan, *Fe en disfraces* (2009) de Mayra Santos Febres, *Malambo* (2001) de Lucía Charún Illescas, y las anteriores *Los nietos de Felicidad Dolores* (1991) de Cubena y la predecesora *Changó, el gran putas* (1984) de Manuel Zapata Olivella. Si la elección del relato histórico para la

representación de acontecimientos vinculados a los afrodescendientes no es excluyente de este período, sí se debe reconocer que se ha producido una vuelta de tuerca en la escritura que permite hallar puntos de convergencia entre las novelas en cuanto a la concepción de la historia que de ellas se deriva. Lo que se argumenta, en general, es que la historiografía formó parte de “ficciones orientadoras” (Walker: 29) asentadas en “concepciones eurogénicas”. Como contrapartida, lo que se propone desde estas narrativas es una “perspectiva afrogénica” (Walker: 22) que enfoca el panorama “desde adentro”. Existe, así, un tronco común en lo que respecta al giro que se ha dado en torno a definiciones de conceptos claves como raza, conciencia racial, ser negro y, particularmente, afrodescendiente y sus derivados. Así, en la medida en que la literatura es también una fuente de recepción y producción de plataformas identitarias, no puede escapar a esta racialización de prácticas y sujetos de alcance transnacional, a tal punto que, en los últimos años, ha tomado un cauce que la ubica como uno de los discursos más significativos dentro de los correspondientes al sostenimiento de la retórica cultural afrodescendiente.

Lo que intento significar con lo anterior es que el proceso previo llevado adelante por los activistas de las poblaciones negras, el marco jurídico desarrollado, el discurso científico –sociológico, antropológico, histórico– y los estudios de críticos literarios norteamericanos asumidos como autoridad, el impulso de organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, los numerosos congresos, conferencias y encuentros de tipo académico, han ido estableciendo una configuración cultural dentro de las políticas de la identidad que se constituyó en el campo de posibilidad para la emergencia de una serie discursiva en el ámbito literario (Valero, 2013: 27). Esta emergencia fue posible, entonces, como producto de una dinámica de cambio en el discurso social, que además proveyó a la literatura de un público.

Esto no significa que cada uno de los escritores voluntaria y/o automáticamente esté respondiendo a una agenda preestablecida, pero sí que sobrevuela un “deber ser” en cuanto a los parámetros de escritura, que termina estableciendo patrones difícilmente eludibles. A tal pun-

to ha adquirido espesor aquella retórica que algunos autores asumen la estrategia de incursionar en ciertos esquemas ideoestéticos con el propósito de que la entrada en determinados referentes etnoraciales les permita construir una voz con suficiente densidad “afroidentitaria” que logre posicionarlos en la economía discursiva del momento.

Pedagogizar al nuevo sujeto étnico: “El pueblo afrodescendiente”, de Quince Duncan

En una narrativa expresamente escrita “desde adentro”, en los términos de Walker y García antes analizados, se encuentra la obra del costarricense Quince Duncan (San José de Costa Rica, 1940), quien ha dado cuenta, con mucha más elocuencia que cualquier otro escritor, del desplazamiento de sentido en la literatura afrohispanoamericana, hasta hace pocos años concentrada en problemáticas afro insertas en la nación y ahora expandida hacia la idea de comunidad transfronteriza y diaspórica. En Duncan esto quizás se vea favorecido por su militancia en el movimiento afrodescendiente. Precisamente, en enero del 2015, fue nombrado Comisionado Presidencial para Asuntos Afrodescendientes por el gobierno de Costa Rica.

Tomando como eje la diáspora africana, Duncan publicó *Un mensaje de Rosa* en 2006 y *El pueblo afrodescendiente* en 2012. Por un lado, el primer libro, al que el mismo autor califica como “una novela en relatos”, se conforma como una especie de saga que narra la historia de lo que podríamos considerar “la familia afrodescendiente”, que atraviesa siglos y continentes. El segundo es un texto de factura híbrida que oscila entre el ensayo y la ficción y con el que Duncan se ubica entre los escritores actuales con mayor claridad en la disposición de pedagogo de la afroetnicidad, cuyo trabajo se enmascara a través de la figura de un sabio de origen africano que transmite a los jóvenes de toda América enseñanzas acerca del “deber ser” afrodescendiente.

En ambas obras el autor imagina un origen común en África para la comunidad afrodescendiente de las Américas, pero será particularmente la idea de “pueblo” –incipiente aún en *Un mensaje de Rosa* y ya sí de-

sarrollada en *El pueblo afrodescendiente*—, lo que otorgará carácter mayormente político al texto. En la medida en que se despliega un repertorio simbólico que comienza a romper con la idea del ser nacional diseñado décadas atrás, esta politización de identidades étnicas funcionará en la obra de Quince Duncan como una precondition para la identificación de prácticas sistémicas de injusticia y la naturalización de derechos en función de la diferencialidad como comunidad.

Con esta perspectiva, Duncan efectúa un desplazamiento en relación con sus trabajos anteriores, sobre todo la narrativa de las décadas de los '70 y '80, en las que todavía el eje narrativo seguía siendo la dificultad que encontraban los inmigrantes afrojamaiquinos y sus descendientes nacidos en Costa Rica para ser asumidos como ciudadanos costarricenses. De tal modo, adquieren nuevas implicaciones conceptos fundamentales de aquella novelística como lenguaje, territorio e identidad nacional y sus asociaciones, parámetros desde los cuales fueron analizadas mayoritariamente sus novelas (ver, por ejemplo, Mosby 2003). De hecho, resulta revelador que en su libro *El negro en Costa Rica*, publicado con Carlos Meléndez en 1972, Duncan no utilizara el denominador afrodescendiente hasta la edición N° 7, en el año 2002. Mientras en la primera edición presentaba el libro anunciando que buscaba “una más clara comprensión del negro en Costa Rica” (Duncan y Meléndez, 2002: 7), el Prólogo de la séptima edición se inicia con la afirmación “El estudio del tema relativo a la población afrodescendiente en Costa Rica era incipiente cuando se publicó la primera edición del libro” (Duncan y Meléndez, 2002: 11).

Me interesa aquí referirme brevemente a *El pueblo afrodescendiente*. El género elegido por Duncan en este caso es el de un ensayo ficcionalizado, de manera tal que el personaje principal, que hace las veces de guía intelectual y espiritual, y sus discípulos, todos jóvenes deseosos de aprender, entablan un diálogo que le permite al Maestro exponer las ideas alrededor del concepto afrodescendiente y el racismo que ese sujeto diaspórico ha sufrido históricamente. La elección de este género híbrido no es casual, ¿en qué beneficia a la construcción de sentido? El trabajo consiste en recrear unos días de “retiro” en los que jóvenes de

toda América se reúnen para escuchar al Abuelo Juan Bautista Yayah, quien expondrá acerca del origen y desarrollo del pueblo afrodescendiente con el evidente propósito de lograr en ellos una introspección que les permita reconocerse como parte del mismo.

Llama la atención el cuidado puesto en indicar la nacionalidad de cada uno de estos discípulos, que van desde Argentina hasta Estados Unidos. El propósito es demostrar que, más allá de las historias locales, existe una unidad de pertenencia a este nuevo colectivo social, utilizando para ello un discurso doctrinario asistido por documentación de todo tipo. La socialización, entonces, se logra como efecto del trabajo del Maestro para promover entre estos jóvenes una especie de “memoria vinculante” (Assmann, 2009: 23) que logre afianzar sus sentimientos de pertenencia a esta “comunidad imaginada”:

[...] observamos en las comunidades negras americanas, rasgos que hacen pensar en una superestructura unificadora. Parece existir una pan etnia afro, como un segundo mecanismo de sobrevivencia de lo afro [...] La conciencia negra universal se ha venido formando durante cientos de años en medio de un proceso histórico opresor. [...] Esa conciencia se reclama africana, pues lo negro, no es suficiente descriptor del fenómeno. Se trata de una conciencia afro-universal, producto de la lenta pero firme creación de dicha pan etnia afro, que enfatiza lo común universal de los pueblos y comunidades de la diáspora africana. (Duncan, 2012: 27)

Lo que hace, en definitiva, la voz del Maestro, es activar pedagógicamente una manera de verse a sí mismos, con lo cual, en algún punto, y apoyándome en reflexiones de Rita Segato, no se trata solo de adquirir una conciencia sino de constituir alteridad (2007: 64).

Quien mejor evidencia el resultado de este proceso es el narrador, un periodista invitado al campamento, que llega con un cierto escepticismo para luego, al finalizar el encuentro, dar muestras de haber logrado un cambio de conciencia. Entre su planteo inicial en el que se muestra fastidiado: “[...] una de las anfitrionas [...] se gastó en una de

esas fórmulas que personalmente me tenían hartas: eso de darle ‘gracias a Dios en primer lugar y a los Ancestros por estar aquí’ francamente no iban conmigo. Tuve el impulso de inventar una excusa y retirarme a la mañana siguiente” (Duncan, 2012: 9), y la concientización final: “Yo tomé la palabra para darle gracias a Dios en primer lugar, y a nuestros ancestros, sin cuya lucha y esfuerzo no hubiéramos podido estar allí” (Duncan, 2012: 197), ha corrido la suficiente pedagogización como para que el periodista asumiera los parámetros del “ser afro”. La profunda transformación que se ha producido en su subjetividad a partir de un proceso de sensibilización y transmisión de un saber afroepistemológico resume la proactividad con que se mide el lenguaje afrodescendiente.

Es muy importante para el texto –y con esto también se responde a la búsqueda de creación de un lenguaje que sustente la hegemonización de la lógica de esta nueva identidad política–, la utilización de conceptos claves como memoria ancestral, conciencia racial, solidaridad racial, cimarronaje, que devienen el campo semántico ineludible para tratar la construcción de una historia a la que se presenta como una continuidad. En consecuencia, ese pueblo afrodescendiente del que habla Duncan en su ensayo-ficción es el del origen territorial común; matriz espiritual compartida; experiencia común en la esclavitud; experiencia común con el racismo doctrinario y fórmulas históricas de resistencia. En este modelo, el mestizaje es innegable pero irrelevante en cuanto se habla del pueblo como una unidad cultural distintiva, cuya condición de anclaje más profundo a la identidad es la ancestralidad:

[...] a lo largo de las rutas de la diáspora africana hay rasgos culturales que la distinguen. En las comunidades de la diáspora encontramos la recreación de rasgos culturales africanos, y también la creación de nuevas formas que se mantienen dentro de una forma de ser y pensar característicos de algunos de sus pueblos de origen. [...] lo africano sobrevive en los grupos (pueblos y comunidades): la asunción de la cultura como categoría de identidad. Esta le permite a muchos afroamericanos definirse como tales, a pesar de que su piel ya no es negra. Por

ello posibilita que esa identidad sea atribuida a otros a pesar de sus propias preferencias. (Duncan, 2012: 24-25).

El repertorio desarrollado por Duncan, que se aleja de la idea del ser nacional, da cuenta también del desplazamiento que se ha producido en la construcción de sentido de sus obras desde las políticas civiles hacia las de la diáspora, evidenciado en su propia definición: “Los afrodescendientes constituyen un pueblo caracterizado por ciertos ejes centrales, por su diversidad étnica y su adscripción diversa en el plano nacional. Es un pueblo sin Estado, o mejor dicho, adscrito a varios” (Duncan, 2012: 33-34).

El asomar del “afroargentino” en la literatura del siglo XXI

Un país de escasa tradición con respecto a la literatura de “corte afro” como es Argentina, también ha entrado, en los últimos años, en el camino de las narrativas concentradas en la historia de personajes esclavos. Ejemplos de ellos serán *Carimba: La marca de África* (Eduardo Marrero, 2006), *Fiebre negra* (Marcos Rosenzvit, 2008), *El carro de la muerte* (Mercedes Giufre, 2011), *José Francisco, esclavo* (Daila Prado, 2012), *Susurros negros*, *Herencia negada*, *El espíritu oculto* y *El cóndor negro* (Mirta Fachini, 2010, 2012, 2014, 2015), *El negro Manuel* (Tínco Andrada, 2011) y *Cielo de tambores* (Ana Gloria Moya, 2005).

La diferencia sustantiva con lo producido en el resto de la región es que los escritores no hablan desde una propia “subjetividad afro” sino que se han acoplado al tema en la medida en que el campo literario, desde todos sus agentes y por las condiciones de posibilidades antes expuestas, se ha abierto a su producción y recepción. Las novelas publicadas son en su totalidad de carácter histórico, concentradas en el protagonismo de los “negros” en la historia nacional. No se debe perder de vista que no fue solo el centralismo que han tomado diferentes grupos vinculados a una identificación afro en el país lo que impulsó la aparición de estos textos, sino también la celebración del bicentena-

rio en 2010² y el esfuerzo por reconocer la multiculturalidad nacional junto con los discursos antirracistas en el campo político institucional (ver Frigerio, 2008, Cirio y Cámara, 2014 y Alberto, 2016). No obstante, ninguno de estos aspectos se dio de manera aislada.

En los escritores a los que aludo, que, vale recalcarlo, son escasos, es notable el esfuerzo por corresponder con un ámbito discursivo que se activa hoy desde la literatura, pues existe un contexto abierto a ello. La indagación que los escritores realizan en documentos históricos o en testimonios orales con el fin de introducirse en una narrativa que para ellos mismos resulta una novedad, pero que, al tiempo, les da la posibilidad de interactuar con un discurso que ha establecido desde dónde decir, argumentar y narrar las identidades afrodescendientes, aun cuando esta categoría no sea la que predomine en estos textos y se vehiculicen ciertas tensiones, es la prueba de dicho esfuerzo.

Con una mirada ambigua, en tanto él mismo zigzaguea entre lo que ironiza y su propio trabajo, quien da cuenta de esas tiranteces es el escritor argentino Miguel Rosenzvit, cuya novela *Fiebre negra* (2008) pone en boca de sus personajes la dinámica del momento, afianzada por “lo narrable” y “lo argumentable” (Angenot, 2010): “—Estamos un poco de moda, ¿no? —Eva sonrió. —Sí, [...]. Yo no estaba muy enterada pero por estos días conocí a mucha gente de mi facultad que eligió el tema para la tesis” (Rosenzvit, 2008: 177).

Con este diálogo entre una “afroargentina” y la antropóloga protagonista de la novela, Rosenzvit le hace un guiño al doble sentido del título mismo de su texto, que se corresponde con los dos períodos históricos representados: la epidemia de fiebre amarilla que asoló la ciudad de Buenos Aires en 1871 y una metafórica “fiebre” por los estudios “afrolatinoamericanos” a principios del siglo XXI. De alguna manera, es posible leer también una autoironización con respecto a su

2 En la década del 2010 se celebró, en la mayoría de los países de Sudamérica, el Bicentenario de la Independencia, aun cuando no fue en 1810 que se produjeron las declaraciones formales de independencia, que vendrían pocos años más tarde. En el caso de Argentina, el 25 de mayo de 1810 se recuerda como el día en que se instaló el primer gobierno patrio tras la destitución del virrey español Baltasar Hidalgo de Cisneros.

propia creación literaria aunque ni siquiera esa ironía logre eliminar la “moda” de su escritura porque el texto permanece dentro del mismo “espíritu” de la época.

En consonancia con lo anterior, no debe escaparse que queda un resquicio para asociar también la manera en que se fue extendiendo aquella fiebre amarilla, con el progresivo olvido de los negros en el recuento histórico de la nación y la consecuente instalación del lugar común que señala su extinción como resultado de las guerras en las que se los utilizó como carne de cañón. El episodio en que los amigos de la protagonista niegan la existencia de un 30% de negros en determinado momento del siglo XIX a pesar de los resultados censales oficiales, se ubica en la tónica de condenar la invisibilización instaurada por las históricas políticas oficiales de “blanqueamiento” del país y sobre lo cual las ciencias sociales han escrito numerosos trabajos en los últimos años: “Me di cuenta que estaban tan desinformados como lo había estado yo un mes atrás. Y el aporte de mis datos no provocaba el más mínimo efecto. [...] Observé que no debía desconocer ese otro dato, el de la negación del censo. Constituía una parte de la verdad histórica tan auténtica como el censo mismo”³ (Rosenzvit, 2008: 117-118).

Esta última frase busca hacer pie en lo poderosa que resultó la instalación de realidades históricas en los discursos oficiales a través de la historia escrita. Es una verdad establecida que la negación discursiva fue la manera más eficaz de provocar la naturalidad con que se asumió la invisibilización del “negro” en la identidad cultural nacional (Solomianski, 2003: 61). Asumiendo esta línea, desandar ese camino es el propósito de la novela. Aquella negación tomará tintes dramáticos al final del relato cuando dos “negros” libertos, Joaquín y su sobrino Lucas, se escondan con la ayuda de Valeria, quien fuera durante mucho

3 Según datos de la propia comunidad “afroargentina”, se registraban en 1998 un millón de individuos de origen “afro” en Argentina. De entre estos, entre 8.000 a 10.000 son descendientes de caboverdeanos, quienes llegaron al país entre finales del siglo XIX y principios del XX, instalados principalmente en La Boca y Avellaneda (Picotti, 1998: 44).

tiempo su ama⁴, en la casa que ella y su familia abandonaron para huir de la fiebre amarilla hacia el norte de la ciudad. Frente al peligro que representaba para ambos personajes ser aprehendidos y asesinados por la policía, ante la insistencia de Valeria se encierran en una habitación en la que había agonizado y muerto uno de sus siervos. Finalmente, ella no logra rescatarlos y morirán asfixiados cuando la policía tapie el lugar. La muerte de estos personajes sin que queden rastros de ellos es una metáfora de aquel olvido del que hablaba antes. Metáfora que adquiere ribetes actuales cuando el personaje de la antropóloga del siglo XXI descubre esa casa, lo que queda de los cadáveres y desde aquí abre un difícil camino a la desinvisibilización, a la par de que con ello se cierra el círculo de ocultamientos-revelaciones de la novela.

Sin embargo, queda todavía la lucha contra otra idea instalada que refiere que los negros en Argentina son cosa del pasado. Al intercalar capítulos ambientados en el siglo XIX con otros que transcurren en el 2008, Rosenzvit pone de manifiesto ese campo de retroalimentación que se da entre la producción literaria y la postura teórica que comenzó a abrirse en el discurso social alrededor de “lo afro” en Argentina a fines del siglo XX. Prueba de ello son la recurrencia a la crítica al blanqueamiento histórico oficial del país y la creencia instalada de inexistencia de negros en el territorio. No casualmente la protagonista es una antropóloga que pertenece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). A partir de heredar la casa en la que murieron los siervos Joaquín y Lucas, frente al hallazgo arqueológico comienza a explorar en las fuentes históricas de la Biblioteca Nacional y se encuentra con periódicos escritos por autores negros, –trabajo documental que han llevado adelante muchos historiadores en los últimos años– con lo cual hecha por tierra mucha idea instalada

4 Tanto *Fiebre negra* como *Susurros negros*, a la que aludiré luego, cuentan la obligada historia de amores imposibles por cuestiones raciales en el siglo XIX, tópico ineludible de las novelas antiesclavistas decimonónicas en otros ámbitos literarios de América Hispánica. Lo curioso es que Argentina, en ese sentido, no cuenta con una tradición literaria al estilo de Cuba, por citar solo un ejemplo, como consecuencia de las diferentes condiciones políticas en torno a la esclavitud de ambos países.

alrededor de su analfabetismo: “Quizás fuera más común de lo que yo imaginaba la existencia de esclavos que supieran leer y escribir. En verdad me di cuenta de que no sabía nada sobre los negros argentinos. Nunca había pensado en ellos por fuera de los apuntes de la facultad que comparaban la esclavitud de las distintas naciones de América, y que le daban un lugar casi decorativo en Buenos Aires” (Rosenzvit, 2008: 78).

En cualquier caso, al mismo tiempo que enjuicia a través de su punto de vista, *Fiebre negra* repetirá los tropos propios de estas escrituras en las últimas décadas. Tal es el tema de concebir una “memoria ancestral” que une a los afrodescendientes como parte de una pre-existencia cultural y de origen: “Joaquín, de nuevo solo, entrecerró los ojos hasta difuminar el horizonte tras del cual –lo había oído repetir hasta el cansancio– se escondía su verdadera patria. Eso le molestaba porque no podía imaginar otra cosa que no fuera agua. De pronto, como si la significación entrara por ellos, los ojos se le abrieron de par en par al comprender por qué detestaba el pescado” (Rosenzvit, 2008: 37). Varias posibilidades interpretativas quedan abiertas en este parlamento: por un lado, se le puede adjudicar cierto humor sarcástico vinculado al hecho casi obligado de encontrar una conexión con un territorio original e imaginado al que no se siente propio de manera natural. Por el otro, quizás la lectura más común apunte a la teoría del trauma transmitido a través de una memoria ancestral, aunque el personaje no logre imaginarse otra cosa que agua cuando oía repetir “hasta el cansancio” que “su verdadera patria” estaba del otro lado del mar. En consonancia con los tiempos que corren, en el trabajo de Rosenzvit asoma una incipiente discursividad afrodiaspórica al tratar de colaborar con la visibilización del “afroargentino” (2008: 79) que intenta indagar sobre su origen africano.

Algunos de los tópicos enunciados se reiteran en *Susurros negros* (2010), de Mirta Fachini, que sintetiza en el título y el epígrafe del último capítulo de la novela el sentido que se ha querido construir en ella, esto es, la condena al borramiento de los negros como parte de la historia argentina: “Desenlace de una raza. ‘Lo que no tiene dolientes, palabras, ni monumentos, se pierde’ ” (225).

Fachini federaliza el tema al sacarlo de Buenos Aires y ubicarlo en Córdoba. Si bien la historia comienza a desarrollarse en el muy temprano siglo XIX, el último capítulo es reservado para la primera mitad del siglo XX, con una voz narradora que fácilmente se interpreta como la misma voz autorial. Ello es debido a las falencias en el armado estético-ficcional de la novela que no siempre logra deslindar un ritmo narrativo novelesco de uno histórico ni de otro argumentativo.

De cualquier modo, lo que me interesa es argüir que *Susurros negros*, como antes *Fiebre negra*, se inscribe en la línea dominante de los estudios antropológicos, históricos y sociológicos actuales en cuanto a la manera de pensar la historia en torno a los sujetos negros. Precisamente, uno de los rasgos vinculantes es la particularidad de denominar “afroargentinos”, al igual que lo hace Rosenzvit en una oportunidad, a aquellos individuos, esclavos y libertos de los siglos XVIII, XIX y primeros años del XX. Entiendo que se produce un anacronismo al adjudicarle tal categoría identitaria a sujetos de un momento histórico en el que no se planteaban posicionamientos de carácter étnico en el mismo sentido que los de hoy, ni formaban parte del horizonte epistemológico de la época. Al establecerse dicha categoría como entidad que describe y define a una comunidad trans-histórica, se está obviando que es un concepto creado a partir de las necesidades, intereses, discusiones, negociaciones de este momento, pero en ningún caso puede ser considerado fijo ni —mucho menos—, retroactivo⁵.

Como lo anuncia la misma solapa del libro, *Susurros negros* tiene el objetivo de “sensibilizar y hacer tomar conciencia de nuestros orígenes en una fusión de distintas razas, en la que la etnia negra fue borrada de las páginas de la historia argentina”. Con ello en vista, el título de la novela se emparenta con el discutido sentido de “huellas” que unifican a un único negro (la “etnia negra”) y que permanecen ocultas pero apareciendo como resabios en algunas prácticas culturales, producciones creativas o el mismo fenotipo de “ese morocho de pelo

5 Discuto esto mismo pero en el orden de la literatura y sus categorías de análisis en Valero 2013.

enrulado, de palmas rosadas, de labios gruesos o nariz ancha que camina por nuestra ciudad [y que] seguramente tiene ascendencia africana” (Fachini, Contratapa).

A lo largo de la novela se asiste a una textualidad que, en su afán por “sensibilizar y hacer tomar conciencia”, vacila, como lo adelanté, entre el relato ficcional y el histórico, por lo cual, por momentos, el fraseo narrativo pierde el ritmo novelesco para acercarse al historiográfico. De hecho, su estrategia reiterada, además del glosario final, es la de incluir enunciados aclaratorios con respecto a términos o acontecimientos históricos, lo que pone en evidencia por los menos dos problemas: uno, la dificultad de despegarse, a nivel estético, de la documentación histórica con respecto al mundo recreado, y otro, el prejuicio del tropo de la invisibilización. Esto significa que se asume a priori el lugar común de que los potenciales lectores desconocen la acción y presencia de los negros en la historia argentina y se afirma, así, en los lineamientos de las ciencias sociales. Solo considerando ambos aspectos se puede comprender el nivel casi escolar con que se describen algunos episodios que, en no pocos casos, rondan el exotismo romántico. Esto resulta paradójico dado que, si uno de los más fuertes objetivos que se ha impuesto la revisión histórica ha sido sacudir todo manto de simplismo y discutir las descripciones armónicas en cuanto a la vida servil y/o esclava de los primeros negros en América, queda desarticulado el inicio de la novela con la escena de un grupo de negras lavanderas que “corean alegremente mientras enjabonan la ropa” (Fachini, 2010: 11), repitiendo la imagen feliz asentada en el imaginario de cualquier argentino que de niño ha participado en los actos escolares de celebración del 25 de mayo de 1810 en la escuela primaria. Para alimentar aún más el estereotipo, las lavanderas exclaman “Cómo nos gusta a los negros cantar, tocar nuestros instrumentos, bailar” (2010: 12), mientras otra vocifera con la representación lingüística que se pretende típica de todos los esclavos: “gobelnadol”, “tlompeta”, “sabel”. Posiblemente esto también esté dando cuenta de las tensiones producidas dentro de este campo discursivo como resultado de la urgencia con que se produce.

No se trata aquí de negar legitimidad a los textos en razón de que

la “identidad etno-racial” de sus escritores no nos permite identificarlos como afrodescendientes, por lo cual, según la más radical de las posturas, sus textos carecerían de autenticidad. Mi lectura se asienta en una perspectiva estética, por un lado, y de construcción de sentido, por otra. Y en ese punto entiendo que ambas novelas, con sus variables y diferencias en cuanto a trabajo literario, confluyen en asumir una mirada retrospectiva en el mismo tenor, con la particularidad de adjudicarle a ambientaciones coloniales o del siglo XIX una problemática que dudo pueda ser despegada de preocupaciones y campos de conocimiento actuales. Podría contraargumentarse que la escritura de la historia siempre se ve atravesada por problemáticas presentes, pero en este caso, e invirtiendo el orden, las historias noveladas se acomodan para que resulten producto de conflictos inaugurados/definidos hace un par de décadas en torno a las etnicidades afro.

Conclusión

En los eventos celebrados alrededor de la figura del afrodescendiente desde Santiago 2000 en adelante, el discurso histórico se instaló como productor de conocimientos encargado de direccionar la conformación de una “comunidad”, con la tácita premisa de instituirlo como pre-existente a la producción de identidades políticas de fines de siglo XX. Así es como la idea de reconstrucción histórica fue unida directamente a la necesidad de producción de una identidad colectiva. De allí que la narrativa que la sostenga sea de vital importancia para su reproducción y con ella, la consolidación de una historiografía que se fundamente en dichos sujetos como agentes de los procesos históricos y sociales.

Para ello fue necesaria la creación de una “afroepistemología” que contribuyera a “desaprender lo alienadamente aprendido”, en términos de Jesús “Chucho” García. Es por esto también que mientras en “La ruta del esclavo” la sensibilización buscó incluir a la comunidad en general, en términos de lograr el reconocimiento, la valorización y la comprensión del hecho histórico y sus consecuencias a lo largo del

tiempo, en las Declaratorias afrodescendientes, el sujeto interpelado es el mismo sujeto afroetnizado, con lo cual se estrecha la comunidad interpretativa. Es el propio afrodescendiente quien tiene que “despertar” a una historia que hasta ahora desconocía, no por propia voluntad sino porque le había sido ocultada.

Desde el campo literario, las novelas recogidas son elocuentes de las variantes que adquiere el relato afrodescendiente en la narrativa de principio de siglo XXI. Por un lado, aquellas que se apropian de las líneas de investigación de los últimos estudios en que las ciencias sociales han enfocado su lectura de “lo afro” en Argentina, dando cuenta así de una dinámica de propuesta/respuesta que evidencia la construcción de un campo discursivo devenido hegemónico, en el sentido de establecer los parámetros desde donde se imagina “lo afrodescendiente”. Por el otro, la narrativa que asume la perspectiva de esta identidad política desde adentro. Es el caso de la escritura del costarricense Quince Duncan, quien, desde su posicionamiento, en el que se entremezclan el escritor y el militante, concibe una obra que persigue la pedagogización acerca de lo que es “ser afrodescendiente”.

En todos los casos, finalmente, lo que trasunta es la construcción de un yo grupal y su conexión con el pasado. Una identidad colectiva trascendental y transhistórica que debe tomar consciencia de sí.

El momento histórico, marcado por las políticas de la identidad en tanto etnicidad “afro” a escala nacional e internacional, es el que define los tópicos escribibles, las memorias seleccionadas y la toma de posición de algunos escritores y cierto sector de la crítica. La translocalidad de estas narrativas se pone de manifiesto, así, en los puntos de convergencia fácilmente identificables entre las producciones culturales a pesar de no existir contacto alguno de sus productores o realizadores. El recuerdo de hechos pasados, la conmemoración de itinerarios colectivos de victorias y derrotas son fundamentales para el simbolismo de la resistencia y la movilización.

Bibliografía

- Alberto, Paulina (2016), “Indias blancas, negros febriles. Racial stories and history-making in contemporary Argentine fiction”, en Paulina Alberto and Eduardo Elena (eds.) *Rethinking Race in Modern Argentina*. Cambridge: U. Press.
- Angenot, Marc (2010), *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Assmann, Jan (2009), “Introducción. ¿Qué es la ‘memoria cultural?’”, en *Religión y memoria cultural. Diez estudios*, Buenos Aires: Lildod, Libros de la Araucaria. Traducción de Marcelo G. Burello y Karen Saban.
- Campos García, Alejandro (2013), “Viaje a la semilla o recuperando un pasado que dé fe del presente: los afrodescendientes y las narrativas de la resistencia histórica”, en Ponencia presentada en Latin American Studies Association (LASA), Washington.
- (2015), “Introducción”, en Silvia Valero y Alejandro Campos García (eds.), *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*, Buenos Aires: Corregidor.
- Cirio, Pablo y Dulcinea Tomás Cámara (2014), “ ‘Black letters’: problems and issues in the research, dissemination and reception of literature by Afro-Argentines and on Afro-Argentines”, en *African and Black Diaspora: An International Journal*, Vol. 7 , Iss. 2.
- Conferencia Mundial Contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia (2001). Consultas Informales del Comité Preparatorio “Documento adoptado por la Conferencia Regional de las Américas, llevada a cabo en Santiago de Chile, Chile, 4-7 de diciembre de 2000.” En http://www.oas.org/dil/esp/afrodescendientes_tematica_declaracion_conferencia_regional_santiago_chile_2000.pdf, acceso 10 de diciembre de 2013.
- Duncan, Quince (2007), *Un mensaje de Rosa*, San José: EUNED.
- (2012), *El pueblo afrodescendiente. Diálogos con el abuelo Juan Bautista Yayah*, Bloomington: Palibrio.
- Duncan Quince y Carlos Meléndez (2012), *El negro en Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica.
- Fachini, Mirta (2010), *Susurros negros*, Córdoba: Ediciones del Boulevard.
- Frigerio, Alejandro (2008), “De la desaparición de los negros a la reaparición de los afrodescendientes: comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en Argentina”, en Gladys

- Lechini, (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, Buenos Aires: CLACSO.
- García, Jesús (2012), “Afroepistemología y afroepistemotética”. Conocimiento desde Adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias, en Sheila Walker (ed.), Popayán: Universidad de Cauca.
- Encuentro Iberoamericano. Agenda Afrodescendiente en las Américas, (2008a), “Memorias Encuentro Iberoamericano Agenda Afrodescendiente de las Américas”. Cartagena.
- Encuentro Iberoamericano. Agenda Afrodescendiente en las Américas, (2008b), “Documento base de la Agenda Afrodescendiente en las Américas”. Cartagena. Sin publicar.
- Mosby, Dorothy (2003), *Place, Language, and Identity in Afro-Costa Rican Literature*. Missouri: University of Missouri Press.
- Nagel, Joane (1994), “Constructing ethnicity: Creating and Recreating Ethnic Identity and Culture”, en *Social Problems* Vol 4, N°1.
- Organización de Estados Iberoamericanos, (2011), “Declaração de Salvador estabelece 19 pontos para uma agenda afrodescendente nas Américas”, en <http://www.oei.es/afro04.php>, acceso 16 de octubre de 2012.
- Picotti, Dina (1998), *La presencia africana en nuestra identidad*, Buenos Aires: Ediciones Del Sol.
- Conferencia Regional de las Américas. Santiago de Chile, 20 de diciembre de 2000 “Proyecto de Declaración y Plan de acción”, en http://www.oas.org/dil/esp/afrodescendientes_tematica_declaracion_conferencia_regional_santiago_chile_2000.pdf, acceso 10 de diciembre de 2013.
- Rosenzvit, Miguel (2008), *Fiebre negra*, Buenos Aires: Planeta.
- Segato, Rita (2007), “Identidades políticas/Alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global”, en *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires: Prometeo.
- Solomianski, Alejandro (2003), *Identidades secretas: la negritud argentina*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- UNESCO (2014), “La ruta del esclavo: 1994-2014. El camino recorrido”, en <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002284/228475s.pdf>, acceso 13 de noviembre de 2014.
- Valero, Silvia (2015a), “La construcción del ‘sujeto afrodiaspórico’ como sujeto político”, en *Un mensaje de Rosa* (2006) y *El pueblo afrodescendiente* (2012), de Quince Duncan”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 821.
- (2015b), “La crítica literaria frente a las narrativas afrohispanoamericanas”, en *Cuadernos de literatura*, N° 39.

- (2015c), “Afroepistemología e invisibilización en las narrativas históricas afrodescendientes del siglo XXI”, en Silvia Valero y Alejandro Campos García (eds.), *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos*, Buenos Aires: Corregidor.
- (2013), “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura ‘afrocolombiana’? O los riesgos de las categorizaciones, en *Revista Estudios de literatura colombiana* N°32.
- Walker, Sheila (2012), “Introducción. Retocando la cabeza de Osiris/Recomponiendo el rompecabezas. La diáspora africana en la América del Sur hispanohablante”, en Sheila Walker (comp.), *Conocimiento desde Adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*, Popayán: Universidad de Cauca.

**BORGES EN CLAVE CUBANA:
EL “*ALEPH* ENGORDANTE” DE
RONALDO MENÉNDEZ**

Alejandro Del Vecchio

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

*Del Período Especial no he olvidado el Hambre. El hambre física
que devuelve al hombre a su condición animal, a su hechura de
vísceras y fluidos, de tripas y gases.*

Dean Luis Reyes

“Ya no podré subirme a una nave espacial”

En marzo de 1990, Fidel Castro anticipó al pueblo cubano la inminencia de un “Período Especial en Tiempos de Paz”. El evidente eufemismo encubría el advenimiento de una abrupta crisis, desencadenada, entre varios factores, por la inexorable desaparición de la Unión Soviética y la consecuente pérdida de ayuda financiera por parte de las naciones socialistas de Europa del Este (Pérez-López: 567), hechos que agudizarían el impacto del embargo económico y comercial que Estados Unidos sostenía desde 1962, endurecido mediante las leyes Torricelli y Helms-Burton. La primera, promulgada en 1992 por George Bush, castigaba con sanciones económicas a filiales de empresas estadounidenses establecidas en otros países que negociaran con Cuba y prohibía a los barcos tocar puertos cubanos con fines comerciales. La segunda, aprobada por el congreso norteamericano en marzo de 1996, amenazaba con represalias legales a empresas extranjeras que mantuvieran relaciones comerciales con la isla y disponía la atribución de prohibir la entrada de sus accionistas o directores a los Estados Unidos. Este “Período Especial”, sobre cuya finalización todavía no hay consenso, fijará el país caribeño, en el imaginario latinoamericano, como epítome de la carencia: falta de productos de higiene elemental, cortes de luz

programados (y no programados), consecuente escasez de agua, colapso de las viviendas, deterioro de los medios de transporte y, sobre todo, distribución racionada de los alimentos¹. Producto de esta política económica de guerra (sin guerra), y del desgaste de los valores y logros revolucionarios, la sociedad cubana experimentaría una suerte de regresión a la premodernidad.

Las consecuencias traumáticas de este “Período Especial” que, como dice Vega Chapú, “entró por la cocina”, marcarán una huella profunda en la literatura cubana escrita dentro y fuera de la isla. Textos como *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), de Daína Chaviano, *Te di la vida entera* (1996), de Zoé Valdés, *Las comidas profundas* (1997), de Antonio José Ponte o *El Rey de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, por citar unos pocos ejemplos, ponen en juego un conjunto de operatorias discursivas que determinarán diversas figuraciones², no sólo del hambre sino también de la nostalgia por el esplendor y variedad de la cocina criolla de antaño. En esta línea, Ronaldo Menéndez (1970), escritor nacido en La Habana (quien reside actualmente en Madrid), introduce una modulación original en su tratamiento de estos tópicos: un rasgo neurálgico de su poética consiste en operar, mediante la cita o la alusión, textos emblemáticos de Jorge Luis Borges (aunque también de Cortázar o Ambrose Bierce, entre otros) para direccionar

1 Entre muchos episodios clave ocurridos durante aquella década del noventa, me interesa destacar que en 1993 una epidemia de neuritis óptica (enfermedad provocada por deficiencias vitamínicas y causante de la pérdida progresiva de la visión) afectó a cerca de 25000 cubanos (Vicent). Si el eufemismo constituía un recurso privilegiado en el discurso revolucionario, no puede sorprender que, según crónicas de la época, el doctor Héctor Terry Molinet, viceministro de Higiene y Epidemiología, fuera despedido de su cargo por haberse atrevido a mencionar delante de Fidel (prescindiendo de toda floritura retórica) la palabra “hambre”. Así, la anemia provocada por deficiencias alimentarias, en boca del gobierno parecía devenir anomia: un “trastorno del lenguaje que impide llamar a las cosas por su nombre” (RAE).

2 Utilizo el término “figuración”, siguiendo a Pozuelo Yvancos, para referirme a “la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su representación, algo que, sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal” (Pozuelo Yvancos: 162).

su lectura hacia líneas de sentido diversas. En los últimos años, jóvenes autores cubanos como Marcial Gala Olivera (1963, Cienfuegos) o el propio Menéndez jerarquizaron la figura del escritor argentino. Aunque postergado en las bibliotecas y editoriales de la isla (a causa de su declarada antipatía hacia la Revolución Cubana), Borges contaba en Cuba con una cantidad de potenciales lectores. En 1985, Roberto Fernández Retamar lo visitó en su departamento de la calle Maipú con el objetivo de solicitar autorización para publicar una antología cubana de sus textos. Pocos meses después, Borges fallecía en Ginebra. Sin embargo, el volumen “Páginas escogidas”, con 438 páginas de poemas, ensayos y relatos, aparecía publicado en La Habana por Casa de las Américas y su éxito era inmediato. La destacada pintora argentina Hilda Heller, residente en la isla en aquel momento, relató a su regreso cómo en sólo tres días la antología se había agotado en todas las librerías cubanas (Mira).

En “Menú insular”³, de Ronaldo Menéndez, relato aparecido originalmente en la antología *Pequeñas resistencias* (2005), que después integraría el volumen *Covers en soledad y compañía* (2010), existen zonas que evidencian una reescritura del cuento “El Aleph”, publicado en la revista *Sur* en 1945, es decir, casi setenta años antes. Resulta sugerente que el tópico del hambre se nutra aquí del canibalismo textual. No obstante, se trata de un gesto frecuente en la poética borgeana (¿qué es *Historia universal de la infamia* si no el trabajo de reescritura y perversión de unas fuentes?)⁴ y también en la de Menéndez, que con frecuencia, incluso, deviene autofagia⁵. Fragmentos completos de “Menú insular”,

3 En todos los casos haré referencia a la versión publicada en *Covers en soledad y compañía*.

4 El mismo Borges admitió haber sido influenciado por “The Crystal Egg” (1897), cuento de H. G. Wells, al momento de escribir “El Aleph”.

5 Las figuras del canibal (el que come carne de individuos de su misma especie) y del antropófago (el que come carne humana) tienen una tradición poderosa en Latinoamérica. Como explican Valeria Añón y Vanina Teglia, la primera inscripción textual del término “canibal”, en el diario de Cristóbal Colón, constituye la génesis de una categoría que funda una imagen hegemónica de la alteridad. La palabra parece haberse

además de evidenciar sucesivas correcciones, provienen de relatos anteriores y/o pueden encontrarse en relatos posteriores del cubano. Así por ejemplo, el episodio de la pesca de liebres (o conejos) de altura ya había aparecido en “ABC diario”, cuento que integra la primera parte (titulada “Hambre”) del libro *De modo que esto es la muerte* (2002). La visión del “infinito menú insular” resurgirá en la novela *Río Quibú* (2008) y parte del catálogo de tabúes culinarios será reescrito y resignificado en *Las bestias* (2006).

Podría decirse que en “Menú insular”, Menéndez traduce (el pre-fijo *trans-* significa “de un lado a otro” y *ducere*, “dirigir”) a Borges de modo distorsionado, en tanto resignifica su universo simbólico desde un dialecto que lo desvirtúa para recontextualizarlo. Así, los usos correctos que identifican la lengua borgeana, que parece cincelada por un orfebre, son *traducidos* a otra lengua que los profana y los banaliza para desatar un combate contra la cosmovisión oficial. Pero en “Menú insular”, signo signado –como todos– por la repercusión de otros, no sólo resuenan ecos de una polémica oculta (el uso es de Bajtín), de un diálogo implícito con las voces portadoras del discurso de la Revo-

originado en un desplazamiento del sonido “r” al “n” y una confusión por “caribe”, término que a su vez habría designado a los beligerantes pobladores de tierras cercanas. Se instalaría de ese modo una operación fundante de la conquista: la corrupción de los vocablos indígenas y la mala interpretación “como espacio donde emerge una idea de lo *otro* y de lo propio que subyuga o sepulta lo primero” (Añón y Teglia: 69). Por su parte, uno de los momentos culturales brasileños más importantes del siglo XX surgió en 1928 a partir del “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade. Como señala Florencia Garramuño, este movimiento colocó exitosamente a Brasil en el mapa de la cultura mundial a través de una decidida vocación internacionalista y se inspiraba en “el rito antropofágico de algunas de las etnias indígenas que habitaban el Brasil antes de la conquista, uno de cuyos ritos centrales [...] consistía en deglutir al enemigo para incorporar sus virtudes”. La antropofagia, por lo tanto, “supone incorporación, desmembramiento, reinterpretación, reescritura e invención” (Garramuño) y su influencia, además, ha traspasado fronteras y persistido en el tiempo desde modulaciones diversas. Ambas figuras, por lo tanto, implican no sólo la mixtura de elementos autóctonos y europeos, sino también una concepción de la traducción y la reescritura como instrumentos de creación artística y búsqueda identitaria, en tanto se desestabilizan los binarismos original-copia y original-traducción.

lución Cubana, sino que diversos significantes clave, como veremos, desbordan su sentido primigenio para enlazar textos distanciados en el tiempo. En cualquier caso, y es importante reiterarlo, el gesto subversivo implicado en la actualización del contexto de “El Aleph” no parece dirigido contra Borges ni sus posturas ideológicas, sino orientado a profanar la palabra del gobierno revolucionario⁶. Incluso el rescate de la escritura borgeana como matriz o sustrato discursivo puede leerse, en el mismo sentido, como una reivindicación desafiante en tanto se trata de ficciones que, como afirma Beatriz Sarlo, “son la puesta en forma de hipótesis filosóficas” (95), es decir, ficciones que habitarían las antípodas de toda variante de realismo socialista. Dicho de otro modo, mediante una textualidad fundada en sus símbolos, giros estilísticos y singularidades léxicas, Menéndez inscribe a Jorge Luis Borges en su genealogía, pero para contaminar (o incluso hacer estallar) su universo literario. Y si bien ciertas elecciones retóricas son cercanas a la poética borgeana, los textos del cubano se distanciarán en relación con el efecto de lectura provocado. Recordemos el *incipit* de “El Aleph”:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad (51).

En “Menú insular”, Ronaldo Menéndez traduce:

La candente mañana de marzo en que anunciaron oficialmente que iban a racionar el pan y los huevos, después de un impe-

⁶ En 1985, el escritor argentino Enrique Fogwill reescribe este mismo relato en su texto “Help a él”. La generación del ochenta ironizaba respecto de la contradictoria figura de Borges. En ese contexto, el cuento de Fogwill también parodia el sesgo intelectual de la literatura borgeana, pero desde un gesto fuertemente parricida.

rioso rumor que no se rebajó un solo instante al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de las bodegas habían renovado sus anuncios sustituyéndolos por un rotundo: “Pan y huevos, solo por la libreta de racionamiento”. El hecho me dolió, pues comprendí que el cesante campo socialista se apartaba de nosotros, y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el campo socialista pero yo no, pensé con melancólica vanidad (21).

Ambos textos introducen a un narrador protagonista cuyas caminatas por la ciudad revelan cambios en sendas carteleras. Pero si la muerte de una mujer amada (Beatriz Viterbo) motiva el relato borgeano, el disparador de “Menú insular” será el racionamiento del pan y los huevos en la Cuba en crisis de Fidel. La reescritura alude a la implementación de la “libreta de bodega” o “libreta de (des)abastecimiento” (disposición que sería transitoria y ya lleva más de medio siglo de vigencia), que junto con una serie de iniciativas agrícolas fallidas y la importación masiva de insípidas conservas generaron en los noventa una homologación de consumo basada en una reducida lista de productos que, por supuesto, excluía la carne (Sklodowska, 2010: 300-301)⁷.

Como un espejo deformante, el artefacto generador de textos diseñado por Menéndez articula –salvadas las diferencias del caso– una conocida operación borgeana, principio constructivo de “Pierre Menard, autor del Quijote” (1944), a saber: el juego con las condiciones históricas y el marco de la enunciación. En efecto, Borges sugiere en este cuento que es el contexto (y no el texto) el que engendra el sentido. Pero este ejercicio metaficcional, en Menéndez, sustentado en la transposición temática y el *pastiche* (así como en los desvíos argumentales), propician la apertura a un dominio semántico antagónico al borgeano:

⁷ De allí que, por ejemplo, en *El hombre, la hembra y el hambre*, de Chaviano, se ironice respecto de la profesión de carnicero, profesión (o más bien toda una carrera) que garantizaba el favor de mujeres cuyos deseos carnales –literalmente– se saciaban con un buen bistec de carne de res.

el hambre y la “sed de carne en el desierto insular”⁸ (Menéndez, 2011: 27). La transposición diegética y pragmática (en términos de Genette) implica no sólo la metamorfosis del marco temporal, geográfico y social, sino también una operación de orden axiológico. La muerte, tópico que atraviesa como un fantasma la textualidad de “El Aleph”, deviene racionamiento. La “imperiosa agonía” de Beatriz, mujer amada, surge banalizada como mero rumor del anuncio oficial que limita el acceso al pan y los huevos. El “incesante y vasto universo”, figura que condensa acaso el peso del simbolismo borgeano, dejará su lugar al “cesante campo socialista”, es decir, al retroceso de la producción rural de alimentos y, en trasfondo, a una materialidad que apela a lo instintivo.

Borges choteado: de la gastronomía a la “castronomía” cubanas

Letreros en el Parque Zoológico de La Habana:

En 1950: “Por favor no alimente a los animales”.

En 1960: “Por favor no le quite la comida a los animales”.

En 1990: “Por favor no se coma a los animales”.

(Humorada popular cubana)

Uno encuentra, junto al abismo de la indefensión, junto a la insólita vivencia capaz de convertir a Kafka en imaginador discreto, un sentido del humor raigal, naturalizado, hecho cultura; un sentido del humor que brota, más allá de cualquier intención satírica, más acá de la acidez del lamento, para humanizar la existencia, para dignificar la resistencia.

Jorge Ángel Hernández Pérez,

Prólogo a *No hay que llorar: la sobrevida contada por los sobrevivientes*

Como nota Elzbieta Sklodowska, desde el punto de vista discursivo los registros generados por el “Período Especial” adquieren formas

8 Curiosamente, el tópico del hambre sí aparece en un fragmento de “La tierra”, el ambicioso proyecto poético de Carlos Argentino Daneri: “He visto, como el griego, las urbes de los hombres, / los trabajos, los días de varia luz, el hambre” (55).

diversas: a veces aparecen como anécdotas cargadas del inconfundible choteo cubano, a veces como recuerdos traumáticos y otras, incluso, se metamorfosean en “leyendas urbanas”. Lejos de los juegos metafísicos de Borges, el sentido lúdico del choteo desacraliza con humor toda autoridad superior para desvirtuar jerarquías y representaciones. Como señala Jorge Mañach, se muestra enemigo del orden en todas sus manifestaciones y de cuanto proponga una limitación a la expansión individual. El choteo cubano, como la risa carnavalesca, supone, por lo tanto, un subterfugio ante quien ejerce el poder (Mañach) y encontrará en la isla terreno especialmente fértil durante los años noventa.

En esta línea, si parafraseáramos a Borges podríamos afirmar que quizá la historia de Cuba no sea sino la historia de la diversa entonación de algunas metáforas culinarias. Ya en la década del treinta, Fernando Ortiz había pensado la nación como ajiaco, es decir, como un conjunto heteróclito de ingredientes —de diversas razas y culturas— dentro de un caldero en ebullición (Ortiz: 11). Pero justamente la pérdida de diversidad de la rica comida tradicional cubana (la añoranza del “banquete lezamiano”⁹) promoverá una vocación sustitutiva cuyo correlato lingüístico será un léxico repleto de neologismos, retruécanos, hipérboles y perífrasis. Como si —en palabras de Elzbieta Sklodowska— la realidad de la aguda escasez se expresara en un lenguaje casi barroco; como si con las invenciones y los juegos lingüísticos (es decir, con opulencia semántica) se intentara llenar el vacío material (Sklodowska, 2012: 225). En este sentido, uno de los narradores de la novela *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano tematiza con sarcasmo la original creatividad lingüística de los cubanos para “resolver” con humor e ingenio las privaciones cotidianas:

⁹ Las expresiones “banquete lezamiano” o “cena lezamiana” remiten al capítulo VII de *Paradiso*, donde la señorial doña Augusta ofrece una cena a sus invitados en la casona de Prado. Se trata de una escena cargada de hedonismo, abundante en sabores y colores: una cuajada sopa de plátanos como entrada, *soufflé* de mariscos “ornado en la superficie por una cuadrilla de langostinos, dispuestos en coro, unidos por parejas, distribuyendo sus pinzas el humo brotante de la masa apretada como un coral blanco” (194), ensalada de remolacha cruzada con espárragos de Lubeck, crema helada de frutas tropicales en copas de champagne, café y puros, frente al Malecón.

La frase picadillo extendido —y aquí Claudia adoptó el tono catedrático apropiado— debía entenderse como un aporte del socialismo caribeño a las corrientes poéticas del siglo XX. Se trataba de una antífrasis, es decir, de una figura de la retórica que consiste en denominar las cosas de manera opuesta a su sentido original. En otras palabras, el picadillo extendido en realidad estaba “recortado”. Lo que antes era una libra de picadillo normal, ahora sólo tenía un poquito de carne verdadera y mucho de extrañas sustancias molidas, como huesos, cartílagos, y otras aún sin clasificar. De ahí el nombre científico con que los nativos habían bautizado ese hallazgo culinario: OCNI (Objeto Comestible No Identificado). (Chaviano: 118).

La lista de neologismos y sustituciones en una época cuando (para convertir a Ray Bradbury en imaginador discreto) se llegó al extremo de quemar libros como combustible resulta, sin dudas, succulenta. La burocracia gubernamental suplantó la tradicional carne de ave por la misteriosa “pasta de oca”, acuñó delicias como “fricandel” (un tipo de salchicha), “masa cárnica”, “pollo de población”, “pollo de dieta” o “pollo de novena” (distribuido ya no semanalmente sino cada nueve días, para escamotear una cuota al mes), y por su lado el pueblo fraguó sabrosos platos como “croquetas de averigua”, “sopa de gallo” (agua con azúcar negra), “bistec empanizado de cáscara de toronja”, “pollo al bloqueo”, etc. (Skłodowska, 2010: 302)¹⁰. Así, en diálogo con el juego de palabras que titula este apartado, en la Cuba de Fidel se abandona la gastronomía (etimológicamente “la ley del estómago”) para reemplazarla por una suerte de “castronomía”, es decir, una cocina regida por la ley del gobierno revolucionario.

10 Por otro lado, acaso parodiando la conocida novela de Laura Esquivel, varios textos del “Período Especial” incorporaron recetas culinarias. Pero si en *Como agua para chocolate* el recetario desplegaba la riqueza y variedad de la comida mexicana (aun la prehispánica), en la mencionada novela de Chaviano, por ejemplo, se explicará en detalle el modo de hacer un “bisté de frazada de piso”, y en *Te di la vida entera*, de Zoé Valdés, se develará que el ingrediente secreto de unas deliciosas albóndigas a la milanesa es un puñado de plantillas de zapatos (primero hervidas en agua con sal y luego freídas en aceite de bacalao).

Pero si “El Aleph”, en tanto usina generadora de situaciones filosófico-narrativas (el uso es de Sarlo), produce lo que Bioy Casares llama una “ficción metafísica”, Ronaldo Menéndez, en las antípodas del imaginario y los intereses literarios borgeanos, insertará en su relato un bestiario del hambre y la escasez para jerarquizar las necesidades corporales (el cuerpo surge siempre como espacio apropiado donde inscribir denuncias) frente a cualquier impulso de regodeo conceptual o lujo intelectual, y a la vez para difuminar fronteras en la dicotomía comestible/no comestible. Sobre la base de dos comienzos (como vimos) tan análogos, los relatos se bifurcan. Mientras en “El Aleph” Borges personaje visitaba la casa de Beatriz para consagrarse a su memoria, el narrador de “Menú insular” visitará el zoológico de la calle 26, en La Habana, para celebrar el cumpleaños de su hija. Este episodio parece aludir al prólogo del *Manual de zoología fantástica* (1957) (y al del sucesivo *Libro de los seres imaginarios*) compilado por Borges y Margarita Guerrero. Allí se hace referencia al momento privilegiado en que un niño visita por vez primera un zoo. Como el famoso enciclopedista chino, Borges recurrirá en su manual a la colección heteróclita, apenas ordenada por el alfabeto, para recopilar una lista de seres y monstruos (mitológicos y literarios) engendrados por los sueños y la invención humana.

En “Menú insular”, en cambio, como una suerte de “manual de zoología culinaria”, la trama se distanciará de su predecesor para propiciar un desfile carnavalesco protagonizado por los nuevos “ingredientes” de esta “castronomía” de la crisis: 1) “Pancho” (el avestruz del zoo), 2) el reputado cerdo criado en bañera, 3) el cocodrilo para estofado y 4) el enigmático “conejo de altura”. La enumeración de Menéndez no sólo reproduce el carácter heterogéneo de las borgeanas, sino que además –casualmente o no– conserva el ordenamiento alfabético como rasgo falsamente ordenador (avestruz / cerdo / cocodrilo / conejo). “El niño es, por definición, un descubridor”, dicen Borges y Guerrero en el citado prólogo. Y agregan: “el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado para ver sin horror al tigre de carne y hueso” (11). La mirada del narrador de “Menú insular” remeda la mirada de aquel niño borgeano, pero sus descubrimientos

restauran e invierten la lógica de aquel horror atenuado: los animales del zoo (y también los domésticos) son degradados y refuncionalizados como potenciales alimentos.

Más allá del indiscutible pacto ficcional del relato de Menéndez (y más allá de la ridiculización implicada en el choteo) la voz narradora aparece tensionada por un tono de crónica periodística, progresivamente complementado por el carácter testimonial de los hechos referidos. Ocurre que las modulaciones de esta voz revelan una gradación, un rito de pasaje desde la incredulidad ante relatos que parecen ser pura invención colectiva hacia la consumación del tranquilizador “ver para creer” (24). Por otro lado, la crisis también funcionará en varios niveles para hacer proliferar el sentido. Manuel García Verdecia en su texto “Cuba especial”, por ejemplo, atribuye al calor y a los apagones programados la circulación de discursos incubadores de humoradas y leyendas urbanas: “Era una práctica común que la gente tirara colchonetas en los techos y pernoctara allí. Se entablaban animadas conversaciones de un techo a otro. [...] Uno escuchaba anécdotas, chistes, cuentos, chismes, todo un rescate de la tradición oral” (Verdecia: 70). En el relato de Menéndez, la presunta ingesta clandestina de “Pancho”, el avestruz que habría sido engordado por el director del zoo y servido en su mesa familiar, detona no sólo la profanación del tabú gastronómico sino también el descontrol de la cadena alimentaria:

Cundió el mal ejemplo, y poco a poco fue diezmada la comunidad de cocodrilos, ciertas especies de monos, todas las aves, algún que otro camélido y otros herbívoros. Al final el zoo se redujo a las hienas y los lobos que trataban de comerse los unos a los otros, pues para ellos tampoco había alimentos (22).

Pero lo que semeja ser una hipérbole (mera literatura) o a lo sumo un mito urbano, aparece replicado (como suele ocurrir con variaciones), en novelas contemporáneas¹¹, e incluso, en publicaciones periodísticas

11 Cito otro pasaje de la novela de Chaviano: “Después de vagar por las jaulas principales, se detuvieron un rato frente a uno de los grandes enigmas del lugar: la altísima

de la época¹². Así, los discursos circulantes generan efectos de resonancia, sinécdoques de la crisis económica y sus consecuencias, cuya reducción intertextual funciona como fenómeno expresivo, pero sobre todo connotativo y verosimilizante. Lejos de Borges y de la tradición carpenteriana celebratoria de la ciudad, aunque el narrador cronista de Menéndez decida bajo el precepto según el cual “ser es ser percibido”, “descreer de lo que no había visto” (23), el paisaje de La Habana (y sus habitantes) emergen metaforizados como zoológico o (mejor aún) como reserva natural de un socialismo en extinción. La fórmula berkeleyana (¿otro guiño a Borges-Bioy y el cuento “Esse est percipi” incluido en las *Crónicas de Bustos Domecq*?) evolucionará —en el episodio de los “gatoconejos de altura”— hacia una inversión paródica cuyas implicancias políticas no hacen sino jerarquizar la denuncia testimonial como prueba incuestionable, más allá de la (in)existencia de pruebas documentales: “si nada ves”, le advierte su madre al narrador testigo, “tu incapacidad no invalida mi testimonio” (27).

Las historias de animales exóticos desaparecidos, historias infames (en el uso borgeano del término) instalan la reescritura de Menéndez en una topografía (que remite a la cinta de Moebius) donde se cruzan el

casa de juncos construida para albergar a una jirafa... que nunca llegó. O al menos eso decían los más viejos trabajadores del zoológico. Era una controversia que databa de hacía años y que se transmitía de generación en generación. Muchos juraban haber visto a la jirafa asomar su cabeza tras aquel entramado de caña brava; innumerables niños —hoy adultos— aseguraban haberla visto; incontables adultos —hoy ancianos— lo confirmaban. Pero en los anales del zoológico no constaba que hubiera existido jirafa alguna. Hasta un documental había hablado sobre el asunto. El enigma persistía. Era un misterio bizantino que fascinaba a Claudia. Le hubiera gustado leer un ensayo al respecto titulado ‘La jirafa no identificada’ o algo así, porque aquella jirafa era el ovni habanero: un objeto que, según las autoridades, nunca había existido, pero que gran parte de la población juraba haber visto con sus propios ojos. ‘Con estos ojitos que se van a comer los gusanos’, le había asegurado su misma abuela” (Chaviano: 252).

12 El 17 de septiembre de 2013, “Diario de Cuba” en línea titula una de sus notas “Desaparecen una jirafa y otros animales de un zoo de La Habana”. Una de las hipótesis asegura que habrían robado la jirafa para comerla. Ver: http://www.diariodecuba.com/cuba/1379441215_5118.html

“adentro” y el “afuera” del texto en una trama de referencialidad indiscernible¹³. En contraste, nadie rebajaría a mito popular el auge, durante los años noventa, de una variante ganadera muy particular que incluso alcanzará el rango de tópico literario: el cerdo criado en bañera. Como dice el narrador testigo de “Menú insular”:

Era el lugar idóneo, pues permitía, al abrir la ducha, canalizar los abundantes y muy olorosos detritos que la máquina de devorar todo lo que no fuera su propio cuerpo producía. Por lo demás, una vez que la bestia pasaba de peso pluma a peso welter, y decidía dar la batalla por su libertad (no hay nada más inquieto que un cerdo ciudadano), los bordes redondeados y resbaladizos de la bañera anulaban tobogánicamente toda posibilidad de éxito (23).

Un veterinario, según el relato de Menéndez, complementaba la estrategia de crianza extrayendo las cuerdas vocales del chillón animal. Ingrediente central de la gastronomía cubana desde sus orígenes, imprescindible en toda celebración y festividad, el puerco se transformó en un verdadero integrante de muchas familias (de allí que, por citar un caso, el dúo “Buena Fe” lo postule socarronamente en una de sus canciones como “mamífero nacional”). Otros textos de la época consolidan este tópico. Así por ejemplo la obra teatral *Manteca* (1993) de Alberto Pedro Torriente, o el cuento “César” (2002) de Nancy Alonso desarrollan tramas cuyo conflicto central se origina en puercos criados en la bañera familiar. Incluso la novela *Las bestias* (2006) del propio

13 Respecto a las difusas fronteras entre realidad y ficción, en un comentario para la traducción de “El Aleph” al inglés, en 1970, Borges cuenta: “Una vez, en Madrid, un periodista me preguntó si era verdad que Buenos Aires tenía un Aleph. Casi caí en la tentación de decirle que sí, pero un amigo intervino indicando que si existiese tal objeto, no sólo sería la cosa más famosa del mundo sino que cambiaría toda nuestra idea del tiempo, de la astronomía, de la matemática y del espacio. ‘¡Ah!’, dijo el periodista, ‘entonces todo es invento suyo. Pensé que era verdad porque usted había dado el nombre de la calle’. No me atreví a decirle que nombrar calles no es una cosa del otro mundo” (83).

Ronaldo Menéndez habilita una lectura metafórica en torno a esta obsesión. El protagonista, Claudio Cañizares, un profesor de secundaria, toma prisionero a Bill, su perseguidor, encerrándolo en el baño junto con el cerdo, ahora fuera de la bañera. Allí, Bill debe competir con el animal por una mínima dosis diaria de alimento: un balde de sancocho. La tortura predispone, gradualmente, el previsible mimetismo entre ambos seres y el humano bordea entonces la esfera de lo animal.

Frente a las orillas de Borges, “lugar indefinido entre la llanura y las últimas casas, a las que se llegaba desde la ciudad, todavía horadada por baldíos y patios” (Sarlo: 11), el Período Especial cubano genera una serie literaria donde la dicotomía ciudad-campo se desmonta desde fronteras móviles e inestables. La Habana no surge como la urbe modernizada que dibuja sus planos sobre el espacio indómito del mundo rural, sino que por el contrario retrocede asediada por el avance de la ruralización¹⁴. La ciudad recorta un espacio autónomo de la naturaleza indeterminada y caótica, pero el campo, vengativo, brota azarosamente para pervertir la función originaria de ciertos espacios urbanos. Ninguna línea divisoria podría delimitar lo urbano de lo rural: dentro de su propio espacio la ciudad reconoce parcelas donde por ejemplo los puercos, pollos y palomas se reproducen contaminando baños, azoteas y solares. El propio discurso oficial reforzará el verosímil: el 11 de marzo de 2002, a raíz de un peligroso brote de dengue, el diario oficialista *Granma* publicó una advertencia titulada “Nota del compañero Fidel”¹⁵. Allí, Castro señalaba la necesidad de erradicar los criaderos clandestinos de porcinos: “la cría de cerdos en la ciudad, que en ocasiones se realiza incluso dentro de edificios multifamiliares, está reñida con la más elemental higiene”. Esta práctica, considerada vergonzosa, era para Fidel “símbolo de malos hábitos, indisciplina e irresponsabilidades”.

Menos literal que el estofado de cocodrilo (animal que, es sabido,

14 Por ejemplo: “Un arte de hacer ruinas” de Antonio José Ponte; la novela *El Rey de La Habana* y varios cuentos de la *Trilogía sucia de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez; el relato “Carne”, del propio Menéndez.

15 Ver “Encuentro en la red”: <http://arch.cubaencuentro.com/noticiero/encuba/2002/03/14/6801.html>.

metaforiza el contorno de la isla), en el relato de Menéndez el término “conejo de altura asado” encubre una práctica que sin dudas habría horrorizado a Borges y su gato Beppo: la pesca con sedal y posterior cocción de los felinos domésticos habaneros. Se trata, para el cronista, de un nuevo espécimen, y por lo tanto se justifica haberlo bautizado tan rigurosamente: como si la anomalía produjera una escisión entre la palabra y la cosa, como si el signo “gato” no pudiese soportar (en la polisemia del verbo) el tabú de un gato asado. De allí que, lejos del pintoresco e irrelevante hallazgo de Daneri (“blanquiceleste”), resulte inexorable generar el neologismo “conejo de altura” cuyo descubrimiento, para el incrédulo narrador de “Menú insular”, provoca un confuso malestar que desencadenará la visión del infinito menú insular. “Todas las palabras fueron, alguna vez, un neologismo”, había dicho Borges. Crear uno para denotar un gato como ingrediente culinario nos traslada, por lo tanto, hacia una temporalidad primitiva, cuando todavía todas las cosas deben ser nombradas.

Testimonios como el titulado “Conejo de azotea o de cuando me dediqué a la pesca en seco” de otro escritor habanero, José Miguel Sánchez Gómez, complementan este archivo de experiencias e imágenes casi surrealistas. Archivo que constituye, además, una clara inversión paródica del discurso revolucionario, articulada desde el choteo y la variación del divertimento teratológico ensayado en el manual de zoología borgeano. La retórica de sacrificio y combate preconizada por el “Comediante-en-jefe” o el “Coma-andante” se vacía de significado y el Hombre Nuevo de Guevara, humillado, deviene caricatura. La lucha armada contra la tiranía del capitalismo parece haber mutado en ese hombre grotesco y sediento de carne, midiendo fuerzas en los techos con un gatito encolerizado: “tiraba unos zarpazos que ni una pantera. Pero un palo de escoba sirvió para aniquilarlo a distancia. Esa noche en mi casa se comió conejo...” (Yoss: 40). El tabú culinario tendrá entonces su correlato en el tabú lingüístico, en la imposibilidad de nombrar el gato por su nombre.

La cocina de la escritura: del Aleph al infinito menú insular

[...] vi el engranaje del amor de la gula y la modificación de la muerte del hambre [...]

Jorge Luis Borges traducido por Ronaldo Menéndez

Es verosímil que en la insinuación de lo eterno [...] esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran.

Jorge Luis Borges,

Historia de la eternidad

Una vez finalizado el catálogo de atrocidades culinarias, del mismo modo que “Borges” personaje comprueba la existencia del Aleph en el sótano de la casa de la calle Garay (o en el cuento “El signo”, de Borges y Bioy, el narrador ve en los ojos de don Wenceslao una especie de Aleph culinario), el narrador de Menéndez percibe en los tejados el equivalente “infinito menú insular”. El relato adquiere entonces un tono elegíaco. Cito el extenso pasaje:

Vi el populoso mar que rodea la isla, y del mar vi redes y de las redes vi muchedumbres de camarones y langostinos, los vi poblando largas mesas familiares bajo rostros risueños, vi fuentes de aguacates en lascas y lascas y lascas, haciendo de la cerámica una cebra verde, vi rabo de toro encendido bajo crema de ají, vi pulpos y calamares ahogados en su tinta, vi piálanos, mameyes, caimitos, zapotes, anones, chirimoyas y mangos, vi langostas de talla extralarga dejando que su olor tocara por igual todas las narices, vi un laberinto restaurado (era La Habana), vi en un traspatio de una calle de Buenavista una larga mesa dominical poblada de un oloroso cerdo asado criado en una finca y no de una bañera, vi tasajo en salsa roja con guarnición de boniatos, vi malanga hervida entrando por los ojos de un solo niño de muchos rostros, vi pepinos, rabanitos, tomates, berros, nabos, zanahorias, lechugas tiernas y coles macizas como mujeres rusas, vi un círculo de tierra fértil en la vereda donde aún permanecía un almendro, vi en una librería de la calle 70 un ejemplar de la primera edición de *Cocina al minuto*, las de Nitza Villapol, vi

su censurado programa televisivo otra vez divulgando aquello de “recetas fáciles de hacer para todo el barrio”, vi pescado fresco en las pescaderías, panes al horno, perdicés a la cacerola, ostiones en vasos cortos, quesos de superficie lunar, *Roquefort*, *Parmesano*, *Crema*, vi barras de chocolate entrando en la boca de negros sudorosos, vi a mi madre riendo ante una barroca despensa, vi el supermercado Ciar otra vez poblado de pueblo y no de turistas, vi pimientos asados, vi un niño de doce años bebiendo leche (desde los once la habían excluido del menú infantil), vi frijoles multicolores y arroz en blanco y negro como moros y cristianos, vi brazos gitanos, pastelería francesa, arroz chino, papas a la gallega y manjar oriental, vi picadillo a la habanera que era el preferido de Pinera, vi el boniatillo que tanto gustaba a Lezama, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido un cerdo de Nochevieja, vi el engranaje de la gula y la modificación del hambre, vi el Menú Insular desde todas las casas, vi en el Menú mi casa, y en mi casa otra vez el Menú y en el Menú mi casa, vi mi boca y mis tripas, vi tu boca llena, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese referente secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los isleños, pero que ningún isleño desde hace largo tiempo ha visto: el increíble Menú Insular (28-29).

La percepción simultánea de este infinito menú insular metafORIZA, frente a la escasez, la desmesura de una ausencia. Como ha escrito Antonio José Ponte, “no nos suelta el horror al vacío (el hambre suele ser sinuosa, no rotunda, suele hablar en volutas, no de forma recta, es barroca, no parca)” (Ponte, 2010: 45). Si la diminuta esfera borgeana condensaba la suma total del universo espacial, la enumeración de Ronaldo Menéndez compendia, más allá de los límites del lenguaje, la opulencia gastronómica perdida a través del tiempo. Menéndez, desde su vampirismo textual, se apropia de la construcción anafórica encabezada por la forma verbal “vi” para desplegar una suerte de historia abreviada de (y juego con el título carpenteriano) “los platos perdidos”.

Por otro lado, como señala Beatriz Sarlo, el Aleph borgeano sugiere un dilema filosófico: si contiene todo espacio y todo tiempo, enton-

ces debe contenerse a sí mismo, pero si se contiene a sí mismo debe contener otro Aleph que contiene también todo, incluido otro Aleph, y así sucesivamente, de modo tal que es un infinito en abismo. Esa estructura en abismo –continúa Sarlo– enfatiza la superioridad de las imágenes ideales sobre la realidad, y de la idea sobre las percepciones (98). En este sentido el cuento de Menéndez supone una inversión de esta jerarquía: en la enumeración del cubano la percepción del hambre (actual/ancestral) prevalece sobre todo dilema lógico o devaneo filosófico. No se trata desde luego de una impugnación de la poética borgeana sino de una apropiación por la cual la palabra de Borges, pensada como signo dialógico, surge como arena de combate donde el cubano prefiere ajustar cuentas con la realidad socioeconómica de la isla. En esa batalla los grandes temas universales, los temas borgeanos por antonomasia, resultan indefectiblemente degradados por el rito de pasaje a una lengua-código alternativos. “La reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo” muta en “La reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido un cerdo de Nochevieja”. Y es quizá en la permanencia del adverbio, más que en la sustitución de la mujer por el animal, donde aflora el poder subversivo del choteo cubano.

Menéndez opera como un traductor en el sentido etimológico del término: el latín *traducere* es “pasar de un lado a otro”. Por eso si el Aleph implica el universo (todos los espacios, todos los tiempos), el menú insular circunda una suerte de contrautopía cubana. Para Borges, el estilo del deseo es la eternidad, para Menéndez el deseo adquiere la forma del banquete lezamiano. Por eso “las muchedumbres de América” que el primero ve en la esfera tornasolada son traducidas a “muchedumbres de camarones y langostinos” en el menú que observa el segundo; y el “ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland” deja su lugar a un “ejemplar de la primera edición de *Cocina al minuto*, las de Nitza Villapol”¹⁶. Se ha planteado que el

16 Nitza Villapol Andiaarena, autora del emblemático libro *Cocina al minuto*, condujo además junto a Margot Bacallao un programa televisivo del mismo nombre durante más de cuarenta años (hasta que se hizo insostenible debido a la escasez de ingredientes). Un año después de finalizadas las emisiones de su programa, Nitza falleció en La Habana.

banquete lezamiano es ante todo la metáfora de un clima de época de esplendor (clima cultural/clima social) expresado a través de símbolos. “La cena lezamiana es una mesa que incentiva la expansión mental, el afloramiento de saberes congruentes o contrapuestos, la fina complicidad. Y, a mi modo de ver, debe más al calibre de los comensales, que a los propios platos, porque son estos una vía para incentivarlos”, dice al respecto Reinaldo Cedeño Pineda. En la Cuba de los noventa, en cambio, el propio banquete resulta sustituido por imágenes y metáforas: “La mesa está cubierta con un mantel de hule, el hule con dibujos de comidas: frutas y carne asada y copas de botellas, todo lo que no tengo. [...] Sentarme a la mesa vacía y tapar con la hoja en blanco los dibujos de comidas y escribir de comidas en la hoja”, dirá Ponte (Ponte, 2010: 7). Así, la fantasía, la memoria y los artificios retóricos reponen, a través del acto solitario de la escritura, la presencia ilusoria de alimentos ausentes.

Como en “El Aleph”, el registro del infinito menú de Ronaldo Menéndez resulta doblemente insoportable. Me refiero a que tampoco tiene soporte verbal posible. El exceso de lenguaje señalado por la anáfora “vi” hace presente la evidencia de un resto ausente y tal vez inabarcable. Síntoma de una falta recursiva, la enumeración es entonces un excedente que no puede sino sustraerse de la totalidad acotada por la mediación lingüística. Pero la angustia experimentada por el sujeto frente a esta acumulación de palabras (que están allí donde no están los alimentos) nunca es (como en los enigmas filosóficos de Borges) una angustia intelectual, sino una angustia de pesadilla kafkiana.

Bibliografía

- Alonso, Nancy (2002), “César”, en *Cerrado por reparación*, La Habana: Unión.
- Añón, Valeria y Teglia, Vanina (2012), “Prólogo” en Colón, Cristóbal. *Diario, cartas y relaciones*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bajtín, Mijail (1991), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Bioy Casares, Adolfo y Borges, Jorge Luis (1998), “El signo” en *Dos fantasías memorables. Un modelo para la muerte*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis (2001), *El Aleph de Jorge Luis Borges. Edición crítica y facsimilar preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.
- Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita (1966), *Manual de zoología fantástica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Cedeño Pineda, Reinaldo (2008), “¿Se aventura a un almuerzo lezamiano?”, *La isla y la espina*, en web <http://laislaylaespina.blogspot.com.ar/2008/01/se-aventura-un-almuerzo-lezamiano.html>.
- Chaviano, Daína (1998), *El hombre, la hembra y el hambre*, Barcelona: Planeta.
- De Andrade, Oswald (2001), “Manifiesto antropófago”, en *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Esquivel, Laura (2012), *Como agua para chocolate*, Madrid: Debolsillo.
- García Verdecia, Manuel (2011), “Cuba especial”, en Vega Chapú, Arístides (2011), *No hay que llorar: la sobrevivida contada por los sobrevivientes*, La Habana: Ediciones La Memoria.
- Garramuño, Florencia (2011), “Antropofagia y Tropicalismo: dos momentos”, *Revista Ñ* (en línea), octubre 2011, https://clarin.com/escenarios/cultura_brasilena-antropofagia_y_tropicalismo_0_H1L7nnwQx.html
Consultado 4/9/2017
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2004), *El Rey de La Habana*, Barcelona: Anagrama.
- (2007), *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona: Anagrama.
- Lezama Lima, José (1976), *Paradiso*, México: Biblioteca Era.
- Mañach, Jorge (1955), *Indagación del choteo*, La Habana: Editorial Libro Cubano.
- Menéndez, Ronaldo (2002), *De modo que esto es la muerte*, Madrid: Lengua de trapo.
- (2006), *Las bestias*, Madrid: Lengua de trapo.
- (2011), “Menú insular”, en *Covers en soledad y compañía*, Madrid: Páginas de espuma.

- (2008), *Río Quibú*, Madrid: Lengua de trapo.
- Mira, Jesús (2011), “Borges en laberintos cubanos”, *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Abril 2011, n° 11. [citado 2016-08-11]. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/200/>. ISSN 1851-3263.
- Ortiz, Fernando (1996), “Los factores humanos de la cubanidad”, en *Fernando Ortiz y la cubanidad*, La Habana: Ediciones Unión.
- Pérez-López, Jorge (2003), “Interminable Período Especial de economía cubana” en <http://www.aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/22531/1/43-173-2003-0566.pdf>> Consultado 12/10/2016
- Ponte, Antonio José (2010), *Las comidas profundas*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2005), *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pozuelo Yvancos, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Sarlo, Beatriz (2007), *Borges, un escritor en las orillas*, México: Siglo XXI.
- Sklodowska, Elzbieta (2010), “Entre lo crudo y lo cocido: las representaciones de la comida en la literatura cubana del Período Especial”, en De Maese-neer, Rita y Collard, Patrick (eds.). *Saberes y sabores en México y el Caribe*. Amsterdam-New York, Rodopi.
- (2012), “Reinventando la rueda. El Período Especial en el imaginario cubano”, en *Itinerarios*. Vol. 16.
- Torriente, Alberto Pedro (2005), *Mar nuestro. Manteca*, San Juan: Fragmento Imán.
- Valdés, Zoé (1996), *Te di la vida entera*, Barcelona: Seix Barral.
- Vicent, Mauricio (1993), “Cuba se enfrenta a una grave epidemia de neuritis que pone en peligro su fama de potencia médica”, en *Diario El país* del 8 de mayo de 1993, <http://elpais.com/diario/1993/05/08/sociedad/736812009_850215.html>. Consultado 3/8/2016.
- Yoss (2011), “Conejo de azotea o de cuando me dediqué a la pesca en seco”, en Vega Chapú, Arístides (2011). *No hay que llorar: la sobrevida contada por los sobrevivientes*. La Habana: Ediciones La Memoria.

DOS POEMAS MIXTURAOS

Ana Sol Villarreal

Universidad Nacional de Mar del Plata - CELEHIS

Mixturao and Others Poems (2008) es el último poemario publicado por Tato Laviera, uno de los máximos exponentes de la literatura niuyorriqueña¹. Organizado en cinco secciones, el volumen recorre pliegues de la diáspora puertorriqueña, enfocando su entramado desde variadísimos aspectos y grados de proyección, donde se inscriben, entre otros, los vectores históricos, sociales, lingüísticos y políticos que intervienen

1 Aun a riesgo de comprimir la densidad de la tradición literaria niuyorriqueña, rasgo que ha suscitado diferentes periodizaciones desde su origen como expresión performativa, improvisada y oral en las calles neoyorquinas en los años 40 hasta nuestros días, delatando sus vínculos con fuerzas del contexto histórico y social, a los fines de situar a Laviera conviene apuntar que su ingreso en dicha tradición se produce en los años setenta. Por entonces, un grupo de poetas conocido como *Nuyorican Writers* (Pedro Pietri, Miguel Algarín, Sandra Esteves, Jesús Papoleto Meléndez y Miguel Piñero, entre otros) consolida la labor gestada en la década anterior y se institucionaliza a partir de la publicación de *Nuyorican Poetry: An Antology of Words and Feelings* (1975) y la fundación del *Nuyorican Poets Café*. *La Carreta Made a U-Turn* (1979), su primer poemario, marca la irrupción de Laviera, eslabón al que le siguen *Enclave* (1981), *AmeRícan* (1985), *Mainstream ethics (ética corriente)* (1988) y *Mixturao and Other Poems* (2008). Nacido en Puerto Rico en 1951 y migrado a Nueva York en 1960, ciudad en la que muere en 2013, nuestro autor es considerado por la crítica como una de las figuras emblemáticas de la poesía niuyorriqueña, destacando tanto su producción, que conjuga palabra y *performance*, como su compromiso con cuestiones medulares de la diáspora puertorriqueña, en especial en lo tocante a la formación y guía asistemática de jóvenes poetas que lo ven como un referente, un luchador incansable que siempre apostó a la palabra y su poder transformador. En varios casos, desde enfoques que ponen en diálogo aristas del contexto histórico y social con la producción literaria, se han dedicado a la periodización de la estética nuyorican en tanto etapa de la literatura puertorriqueña en los Estados Unidos, entre otros Juan Flores, Frances Aparicio, Eugene Morh, Arnaldo Cruz-Malavé y Efraín Barradas.

en la construcción simbólica de la identidad cultural de los migrados de la isla a Nueva York.² Desde esta perspectiva abarcadora, la elección de “Mixtura” para iniciar el título de la colección resulta una señal anticipatoria de sentidos. Por un lado, puede leerse como signo que condensa la voluntad de Laviera por privilegiar la naturaleza procesal, mezclada de aquella identidad; por otro, observado en la órbita de la sección que clausura –“Fronteras”– y en enlace con los títulos de los poemas que la componen, sugiere su lectura como texto que refluye, particularmente, sobre aquellos que materializan las mixturas entre el inglés y el español, los lindes borrosos y escurridizos a partir de los que se enredan. Es esa zona “entre lenguas” la que nos interesa examinar pues desde allí emana la voz del sujeto poético cuando elige el inglés o el español para alternarlos o cuando se cuele por “las tensiones, torceduras, derivas o tonos de una red de hablas provenientes de una lengua o de la otra” y hace ostensible “la marca más visceral de su doble extraterritorialidad” (lingüística y geográfica) (Foffani, 2005: 82). Es una marca desde la cual, observaremos en los poemas recortados, Laviera inserta lo niuyorriqueño en un ámbito de pertenencia mayor, Latinoamérica, o lo repliega para tender un puente con la isla y delinear “una nación en vaivén” (Duany: 2010).

Tanto los títulos de los poemas de “Fronteras” como la sintaxis que los engarza delatan la variedad de componentes que se conjugan al interior del proceso de construcción identitaria que enunciamos. “Indigenous”, “Español”, “Tesis de negreza”, “Spanglish”, “Encimitadelinglés”, “Bilingüe” y “Mixtura” reponen, en cierta medida, el trayecto que va de las matrices culturales y lingüísticas que abonan dicho proceso, según un orden que parece articularse en dos secuencias. En principio, encadena lo indígena, lo español y lo negro para ingresar en el centro de la serie el componente que habrá de diseminarse sobre los poemas que siguen. En efecto, “Spanglish” marca la irrupción de

² Las secciones se titulan “Folklores”, “Fronteras”, “Mujeres”, “Hombres” y “Vecindario”.

lo anglo-norteamericano³ y con él la profundidad histórica del vínculo con los Estados Unidos que arranca con la ocupación de la isla en 1898 y llega a nuestros días, una prolongada relación que exhibe entre sus torsiones más agudas, el otorgamiento de la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños⁴, las oleadas migratorias hacia la metrópoli que los transformaron en sujetos “del corazón estrujado por las interrogaciones que suscitan los adverbios *acá* y *allá*” (Sánchez, 1994: 20) y la conversión de la isla en Estado Libre Asociado (1952), fórmula que aún regula la condición de sometimiento jurídico, político e institucional de la comunidad puertorriqueña, agravada a partir de 2016 por la intervención de la Junta de Control Fiscal, organismo que rige por ley asuntos financieros y cuya autoridad está por sobre la del gobierno del ELA. “Spanglish” activa, más que otras, una de las torsiones apuntadas, la que atañe al “hecho más impresionante de la vida puertorriqueña del siglo veinte: la emigración” (Díaz Quiñones, 1993: 164)⁵. El nombre de la lengua híbrida, que indica la fuerza desestabilizadora de fronteras inamovibles que ella ejerce sobre las lenguas normativizadas (español e inglés) y sobre cualquier pretensión de monolingüismo, pone en escena a la comunidad que la forjó, su poder perturbador de las certezas que ofrecen los parámetros territoriales, lingüísticos y jurídicos cuando se trata de indagar los sentidos de pertenencia que se construyen en la diáspora.

3 Tal observación se restringe al título del poema, esto es a la designación de la lengua híbrida, no a la presencia de lo anglo ya inscripto en “Indigenous”.

4 Vale recordar que desde 1917, los puertorriqueños tienen la ciudadanía estadounidense (Ley Jones-Shafroth).

5 Las migraciones hacia los Estados Unidos durante el siglo XX se inician en las primeras décadas que siguieron a la invasión, si bien es a partir de los años cuarenta cuando los cambios de la economía insular propiciados de manera dominante por la Segunda Guerra Mundial y el triunfo del Partido Popular Democrático impulsaron desplazamientos crecientes que alcanzaron sus volúmenes más altos entre 1950 y 1960.

“Español”

El título anticipa el código que prevalece en el poema y designa al destinatario y objeto de reflexión, doble rol que se despliega a lo largo de siete estrofas en función de una dinámica sostenida por un sujeto (nosotros/yo) que elige hablarle al español peninsular y exaltar, en el curso de sus pronunciamentos, el español de América Latina. Así, entre la lengua heredada y en resguardo por las regulaciones academicistas y la lengua permeada de inflexiones y registros diversos, Laviera inscribe su modulación niuyorriqueña (su poética *spanglish*) para afincar en su potencia transformadora y desafiante de purismos, la celebración de una lengua “hemisférica occidental”.

El íncipit del poema propone una escena germinal donde el cambio de código intraoracional asienta el desprendimiento de la lengua “madre”:

entonces out of our spiritual resolve
we began to create con tu diploma
apellido de la nada adentro de
rutas migratorias producción
de nuevas culturas

(20)

La prevalencia del nosotros sobre el yo, cuya voz retarda su aparición hasta la última estrofa, jerarquiza la acción colectiva con el fin de marcar el punto de partida del proceso de creación de una lengua diferenciada, un proceso que, sin ajustarse al orden cronológico (aunque absorbiendo su densidad histórica), el texto captura con pretensión abarcadora. Es un español nutrido por el dinamismo y la multiplicidad de sus matrices constitutivas, sugeridas en los versos citados mediante la condición que las emparenta: el desplazamiento y la fructificación. En principio, podríamos aventurar, son las “rutas migratorias” del español llegado a América, que “ya no puede hablar de las nuevas realidades”, como apunta Luis en su análisis del poema (2008, xii), y se propagan en distintas direcciones para adaptarse a nuevas culturas. Son

las rutas abiertas por la transacción entre imperios (“de pobreza nos abandonastes/nos vendistes/you sould out”)⁶, por los traslados del interior de la isla hacia la metrópoli (“nuestras guaguas recogiendo/ las frutas de tar-brea fría”) o los que emprendieron otros, fortificándose al otro lado de las fronteras: “en la migra los callos/are re-cycled en un cuero/duro tremendo bilinguazo”. La hibridez del *spanglish*—repetición del mismo enunciado en español y en inglés o cambio de código entre el sujeto y el verbo— revierte sobre el español hecho de mixturas, muestra su energía amenazante y su impacto sobre la lengua matriz y anticipa el pasaje del “entonces” inaugural a un “ahora” donde el sujeto plural refiere el volumen y mensura el alcance territorial de su lengua.

Frente a la imposición del español y a sus políticas prescriptivas, el nosotros se vigoriza; desde el colectivo afroantillano de pertenencia y su marginalidad, se sirve del inglés para proyectar la energía transgresora y fecundante de las variaciones latinoamericanas:

ahora nuestra piel esquinillera
te adoba with palabras migrantes
en el hemisferio cross-roots fertilizing
[...]

now, we, gente de sangre gorda
metiéndole miedo a tu real academia
española cucándote con millones de
palabras continentales trabalenguas
enmixturadas cocinándose en asuntos
hemisféricos combinando lingüísticas
en proporciones humanas.

(20)

La insubordinación al español en el inicio de la estrofa anticipa otras disciplinas y empoderamientos. La pasividad y falta de resolución que connota la expresión con que se define el sujeto colectivo, “gente

⁶ Se observa aquí un cambio de interlocutor que será retomado en otros versos.

de sangre gorda”, se convierten en ímpetu provocador de transformaciones lingüísticas⁷, cuyos efectos (temibles para la institución guardiana de la lengua española) se encolumnan precedidos por gerundios. Tanto esas formas verbales (sus valores semánticos de simultaneidad y duración) como los núcleos y adjetivos de los complementos que las acompañan (“millones de palabras continentales”, “asuntos hemisféricos”, “lingüísticas en proporciones humanas”) demarcan la vastedad del territorio por donde se disemina el español en Latinoamérica y las tradiciones y memorias que contiene:

el español sagrado es una frontera jíbara
indígena con modismos dichos negristas
criollismos mitologías de melaza manteca
españolizada interlingüe con betún.

(20)

Las raíces cruzadas en incesante fertilización (“cross-roots fertilizing”), imagen que nos remite a “la poética de la relación” (Glissant, 1996), se dan cita precisamente en la estrofa central, donde el sujeto se diluye y apega al código que habrá de definir como frontera. El “español sagrado” exhibe su pluridimensionalidad en tanto zona de intersección donde resuenan voces, cadencias e inflexiones de sustratos orales (campesinos, indígenas, afroantillanos), vivificados al interior de los procesos de creolización.⁸ Sin embargo, la validación de las lenguas nacidas de esos procesos no se clausura en el detalle de los múltiples filamentos que resuenan en la oralidad:

7 La conversión de la debilidad en atrevimiento y acción perturbadora de lo establecido conjuga las dos acepciones de la expresión popular: la que indica debilidad de carácter y la que, por el contrario, apunta la capacidad de hacer enojar a alguien.

8 Recordemos que “la poética de la relación” de Glissant se caracteriza por ser “adherente”, “prensil”, ligada al paradigma vegetal del rizoma y al científico del caos, asida al movimiento, a la imprevisibilidad. Tanto esta poética como el concepto de creolización glissantianos comprenden las interpenetraciones de índole lingüística y cultural (identidades relaciones), de ahí que nos resulten muy productivos para leer los textos de Laviera.

now the word anxiously awaits our noveleros
cuentistas poeteros modernistas armados con
lenguas multi-mixtas con crónicas documentando
we existed before we discovered colón.

(20-21)

El reingreso del nosotros desvía el rumbo del poema y apareja otros virajes. Los versos en inglés que principian y cierran la estrofa, a excepción de la palabra “noveleros” en el primero (variación intraoracional que encauza los versos siguientes), señalan el primer plano en el que sujeto sitúa lo latinoamericano: a escala hiperbólica, por irradiar sobre el orbe, enarbola su literatura hecha de “lenguas multi-mixtas”; en radical insumisión a las versiones históricas, invierte las posiciones de los sujetos en el vínculo descubridor-descubierto, trastocamiento que empalma con la anteúltima estrofa a través del relevo del interlocutor. Es entonces cuando el nosotros se dirige a la “España conquistadora”, a quien inculpa de despojo y debilitamiento (“you took the gold leaving us powerless”) y cuyo “español sagrado, “sucursal de invasión de árabes y gitanos”, es como aquella que designa “nuestra lengua hemisférica”, igualmente permeado por otras lenguas.

El tono inculpativo desaparece en la voz que clausura el poema; introducida por la partícula adversativa, se impregna de valores afectivos: “but alas i love Spanish/half of my lengua/part of my tongue/ i’m gonna fight for you siempre i am/your humble son/qué tragedia/ qué contra/dicción”. La declaración de amor ancla en el sentido de pertenencia que tensa al sujeto entre una lengua que se nombra y se pondera en código ajeno y otra que no se nombra y domina en extensión. Advertimos un desbalanceo de códigos que, sin embargo, no afecta el lugar de privilegio asignado a la lengua en la que el sujeto reconoce su filiación más honda⁹. La distancia del español peninsular no neutraliza el peso de la herencia: a través del recurso al paralelismo que denota la posesión de dos lenguas –“half of my lengua/part of

⁹ López (2014a) estudia detenidamente la inserción de la poesía de Laviera en la tradición literaria latinoamericana.

my tongue”–, el sujeto no solo afirma su lealtad a la destinataria de los versos. La perífrasis verbal prospectiva y el adverbio de tiempo absoluto (en español) inscriben la perseverancia en la defensa de aquella que actualiza su parentesco. De este modo, el yo oscila entre el alejamiento de la lengua madre en favor de la celebración de la variante latinoamericana y la cercanía que propicia la afectividad en su condición de legatario y apela al énfasis pronominal, al fraccionamiento de la palabra y a la ironía reparadora para hacer visible las desavenencias entre el decir y el sentir.

“Bilingüe”

El poema pone en escena “las dimensiones positivas y creativas” (Martínez-San Miguel, 2014) que resultan del contacto entre lenguas, esta vez problematizando los alcances y contenidos del lugar del origen para delinear “los contornos de una territorialidad generadora de nuevos entramados topográficos” (Tineo, 1999: 241). En este sentido, “Bilingüe” expone la construcción simbólica de una identidad entre fronteras, las trazas de un sujeto que, en términos de Ramos, lleva a cabo “el proyecto de configuración de valores -de una comunidad, de una tradición- armados con la misma experiencia que el flujo migratorio despliega en su movimiento” (1996: 183)¹⁰.

La primera estrofa de importe introductorio y metatextual anticipa el proceso de cruzamiento de lenguas y discursos que recorre el poema:

10 En su ensayo “Migratorias”, Ramos explora la condición del migrado y la identidad que se construye en los textos producidos por sujetos encabalgados entre dos mundos. A partir del análisis de “Domingo triste” de José Martí y “Migración” de Tato Laviera, detecta las diferencias entre “las redes de identificación” (179) trazadas. En un caso, se trata de una escritura que inscribe al sujeto como “portador de una ausencia”, “la esencia extraviada” (180) en la emigración; en otro, de “un modo de concebir la identidad que escabulle las redes topográficas y las categorías duras de la territorialidad y su metaforización telúrica” (186).

exploring and dissecting
texto bilingüe
definiendo canción
 nacional sylvia rexach
olas y arenas with
 standard poetic spanglish
 (28)

En la apertura y el cierre en inglés se consignan las acciones que se propone el texto (explorar y diseccionar) y la lengua que servirá de instrumento, encapsulando, en español, otra acción (definir) y el objeto que será sometido a tal ejercicio: “Olas y arenas”, canción emblemática de Sylvia Rexach, una de las compositoras e intérpretes nacida en la isla en los años veinte y consagrada como un ícono de la música popular romántica de Puerto Rico y el Caribe. A partir de una ligera lectura, la estrofa presenta el poema como texto surgido de la voluntad del sujeto por auscultar minuciosamente la canción y producir un nuevo texto; en función de la insinuación emanada desde el título, bilingüe por obra del “standard poetic spanglish”. Contribuye a fomentar la expectativa de acceso a la versión en otra lengua, la disposición de las estrofas restantes: la canción de Rexach, en bastardilla (alineada con las bastardillas de la estrofa inicial que la presentan) se transcribe en el hemisferio izquierdo de la página, mientras en el derecho, en letra redonda, se sitúan las estrofas de la nueva versión:

soy la arena
que en la playa está tendida
envidiando otras arenas
que le quedan cerca al mar

finely grained crystals
 sea-polished
 weighthless granules
 in a sensual cocktail planted
 (28)

Los primeros versos no componen un texto que transporte la letra original a la lengua poética *spanglish*; nos enfrentan a una operación que rebasa las intuiciones primeras y nos reenvían a las acciones distinguidas en inglés al comenzar y a sus limitaciones para explicar la

productividad de la escritura de Laviera. Explorar y diseccionar se ligan con el gerundio situado en el tercer verso. El sujeto que define “*olas y arenas with/standard poetic spanglish*” se toma del texto base (de sus límites y significados precisos) para precisarlo desde una perspectiva personalizada, imprimiéndole otros significados, suplementarios del original, sustentados en la reconfiguración de las fronteras dibujadas en la canción¹¹. Nos importa observar, entonces, los pasajes donde se constituye el sujeto en el poema que “define la canción”, qué relación traba con la isla y con el sujeto confesional del bolero y hacia dónde reconduce los significados allí inscriptos.

El aislamiento esbozado en los primeros versos de la canción es el estado del sujeto sometido a los vaivenes de un amor que se metaforiza en imágenes asociadas al paisaje isleño. Ese sujeto, la arena, y el mar, dimensión continente del tú cuya cercanía aviva el deseo de quien lo espera, se deslizan hacia los versos en *spanglish*, reteniendo su sentido metafórico. Traspuestos, se convierten en objetos observados por una mirada que se aleja de la historia de amor (trunca) para resituarlos en una escena expandida:

*eres tú la inmensa ola
que al venir
casi me tocas
pero siempre*

*smoothly naked grounds
cha-cha-turned sharp curves
palm tree spanglish figurines
inviting her olas y arenas*

11 Vale recordar que etimológicamente la palabra definir se compone de “de” con valor resolutivo y *finire* (terminar), de *finis* (final, término). Así, la acción del verbo consiste en poner límites o fronteras a un concepto con el propósito de esclarecer su significado. Puesto en relación con el proceso de escritura llevado a cabo por Laviera puede leerse como gesto que marca otras fronteras a la letra del bolero para delimitar nuevos significados “whit standard poetic spanglish”, cambio de código que introduce la subjetividad de quien cumple el acto re-interpretativo. En una entrevista, al referirse a “Bilingüe”, el autor señaló: “usé la canción de Sylvia Rexach ‘Olas y arena’ (*sic*) y no me salían las letras y lo que hice fue un estudio de las líneas de mis poemas y saqué letras de líneas, de previous poemas” (en Álvarez-Luis-Ochoa, 2010: 40). En su Tesis Doctoral, López (2014b) repone los versos de textos anteriores que ingresan, a veces con variaciones, en “Bilingüe.

*te devuelves hacia atrás
las veces que te derramas
sobre arenas humedecidas
ya creyendo que esta vez
me tocarás
al llegarme
tan cerquita
pero luego te recoges
y te pierdes
en la inmensidad
del mar*

pasando mis boricuas hands
riding breezes
por tu open bosom
tidal waves mistress
tu luna yearning
pregnant many periods
virgin fragility

into my canela-brown sugar
coated bombonitos
melting deliciously
(28)

Es la mirada de un sujeto que desintegra la arena y metaforiza sus minúsculas partículas al reparar en su gravedad por efecto de la acción del mar (“finely grained crystals/sea-polished/weightless granules”), y cuya voz entra en diálogo con el bolero al dibujar el cuerpo del paisaje como lo dibuja el sujeto de la canción. Este sujeto doliente le habla a su interlocutor (“tú eres la ola”) empalmando imágenes regidas por movimientos de avance y repliegue, pulsadas por el deseo del roce, imbuidas de sensualidad, que acaban en desolación; el otro se inserta e inserta a su destinatario —Puerto Rico— también a través de la sensualidad. Si este atributo anotado en el cuarto verso puede leerse en relación con el escenario construido en los primeros versos de la canción, en el devenir del poema irriga sobre aquellos donde, creemos, es el cuerpo de la isla el que se feminiza mediante la alusión a su desnudez o su fragilidad virgen hasta condensarse en aquellos otros donde el contacto entre el yo y el tú, entre el sujeto y su lugar de origen asoma como experiencia gozosa: “inviting her olas y arenas/pasando mis boricuas hands/riding breezes/por tu open bosom”.¹²

Las últimas estrofas de los poemas, emparejadas por el blanco que

12 Son versos donde, además, el español comienza a visibilizarse e inicia un proceso de gradual preponderancia.

las separa de las anteriores, renuevan la relación entre los sujetos y los destinatarios de sus versos. Uno asume la imposibilidad del encuentro, “la devastación de la soledad”¹³; el otro, ubicado en un “aquí” (inscripto por el spanglish) que es un “allá” del lugar del origen, persiste en encontrarlo en un espacio al otro lado del mar:

<i>soy la arena</i>	allá in your open pores
<i>que en la playa está tendida</i>	i receive your luscious lips
<i>vive sola su penar</i>	buscándote borinquen
<i>eres ola</i>	your cinnamon-powered
<i>que te envuelves</i>	tongue mi tierra
<i>en la espuma</i>	somos siete millones
<i>y te disuelves</i>	en múltiples
<i>en la bruma</i>	fronteras lingüísticas
<i>alejándoteme más</i>	ya no nos cabe una sola lengua

Ese espacio extraterritorial y desplazado, como el sujeto que lo habita, no pierde su condición de ser parte del cuerpo del otro (“in your open pores”), proveedor de las dulzuras de los afectos, de las pasiones, de los sabores y de una lengua que en el último entretejido de códigos (“tongue mi tierra”) refuerza su naturaleza mixturada y da paso al cambio pronominal. Como la ola que se diluye en el mar (“te envuelves/en la espuma/y te disuelves/en la bruma”)¹⁴, el yo se integra a un nosotros esparcido entre un aquí y un allá (“somos siete millones/en múltiples/fronteras lingüísticas”). A diferencia del sujeto del bolero que en el

13 Usamos en singular la expresión con que Sánchez (2004) apunta a los finales de los boleros “Olas y arenas” y “Nave sin rumbo”, de Rexach.

14 En la letra original del bolero “bruma” antecede a “espuma”, la primera ligada al tú que se envuelve en la neblina; la segunda, a la disolución del tú. Laviera invierte las posiciones quizás para connotar a través de “espuma”, la efervescencia del colectivo formado por los puertorriqueños de “aquí” y de “allá” (“somos siete millones”) y mediante “bruma”, la cualidad borrosa de la lengua, enmarañada por la mezcla (“en múltiples fronteras lingüísticas”).

último verso aislado reconoce el creciente distanciamiento del tú, el nosotros, también en verso aislado, se espacializa y recurre a la lengua para borrar los límites territoriales y afirmar su pertenencia a una comunidad: “ya no nos cabe una sola lengua”.

Bibliografía

- Álvarez, Stephanie; Luis, William; Ochoa, Edna (2010), "Crossing y tejiendo borders: conversación multilingüe con Tato Laviera", Nueva York: Centro Journal, The City University of New York, Vol. XXII, N° 2, 35-49.
- Algarín, Miguel y Miguel Piñero (edit.) (1975), *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican, Words and Feeling*, New York: William Morrow & Company. Díaz.
- Aparicio, Frances (1993), "From Ethnicity to Multiculturalism: An Historical Overview of Puerto Rican Literature in the United States", en Lomelí, F. (edit.), *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature & Art*, Houston: Arte Público Press. 19-39.
- Barradas, Efraín (1980), "Introducción", en Barradas, E. y Rodríguez, R. (edits.), *Herejes y mitificadores: muestra de poesía puertorriqueña en los Estados Unidos*, Río Piedras: Huracán, 11-30.
- Cruz-Malavé, Arnaldo (1988), "Teaching Puerto Rican Author: Identity and Modernization in Nuyorican Texts", *ADE Journal*, N° 91, (Winter), 45-51.
- Díaz Quiñonez, Arcadio (1993), *La memoria rota*. Río Piedras: Huracán.
- Duany, Jorge (2010), *La nación en vaivén: identidad, migración y cultura popular en Puerto Rico*, San Juan: Ediciones Callejón.
- Flores, Juan (1993), *Divided Borders. Essays on Puerto Rican Identity*, Houston: Arte Público Press.
- Foffani, Enrique (2005), "Tato Laviera: el poeta sobre la cuerda floja", *Katatay*, Año I, N° 1-2, 82-86.
- Glissant, Édouard (1996), *Introduction à une poétique du Divers*, París: Gallimard.
- Laviera, Tato (1979), *La carreta made a U-turn*, Houston: Arte Público Press.
- (1981), *Enclave*, Houston: Arte Público Press.
- (1985), *AmeRícan*, Houston: Arte Público Press.
- (1988), *Mainstream ethics/Ética corriente*, Houston: Arte Público Press.
- (2008), *Mixturao and Other Poems*, Houston: Arte Público Press.
- Luis, William (2008), "Tato Laviera: Mix(ing) t(hro)u(gh)ou(t)", "Introducción", en *Mixturao and Others Poems*, Houston: Arte Público Press, ix-xxi.
- López, Alejo (2014a), "Ni de aquí de allá: la articulación entre la poesía niuyorriqueña y la tradición latinoamericana en la obra de Miguel Algarín y Tato Laviera", *Caracol*, N° 8, 130-156.
- (2014b), *Hacia una poética de la fricción y el desvío: la categoría de extraterritorialidad en la poesía de Tato Laviera*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/37556>

- Martínez-San Miguel, Yolanda (2014), “Creolizaciones caribeñas”. *80 grados.net*, 9/5/2014.
- Morh, Eugene (1983), “Los puertorriqueños en Nueva York: evolución cultural e identidad”, en Rodríguez de Laguna, A. (Edit.). *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*, Río Piedras: Huracán.
- Ramos, Julio (1996), “Migratorias”, en *Paradojas de la letra*, Caracas: eXcultura, Universidad Andina Simón Bolívar, 177–186.
- Sánchez, Luis Rafael (1994), “La guagua aérea”, en *La guagua aérea*, San Juan: Edit. Cultural, 11–22.
- (2004), “La poesía de Sylvia Rexach”, en *Devórame otra vez*. San Juan: Ediciones Callejón, 164-167.
- Tineo, Gabriela (1999), “Ciudadanía y liminalidad”, *Revista del Celebis*, Año 8, N° 11, 235-245.

ONCE TESIS SOBRE UN CRIMEN DE 1899*

Arcadio Díaz Quiñones

Universidad de Princeton

* Texto publicado por primera vez en 1999, en el número 11 de *Op. Cit.* (Revista del Centro de Investigaciones Históricas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras). En el seminario sobre *Archivo y Memoria* desarrollado en la Universidad de Turabo, Puerto Rico, en enero de 2016, este ensayo fue objeto de reinterpretaciones y animó una larga y fecunda conversación a la luz del nuevo contexto de lectura de nuestros días, donde los vínculos entre cultura e imperio han vuelto a plantearse, estimulando renovadas discusiones.

I

John Burke, un inmigrante irlandés de veintiocho años de edad, oriundo del condado de Kilkenny, soltero, residente en Brooklyn, se inscribió en el Regimiento 47 de Voluntarios de Infantería de Nueva York, el 28 de Julio de 1898. Fue asesinado en el Centro de Artesanos San Luis de Caguas aproximadamente a las ocho de la noche del 24 de febrero de 1899¹. Al día siguiente fue enterrado en esa misma ciudad, que se encontraba ocupada militarmente por el regimiento al cual pertenecía Burke. El 27 de marzo del mismo año un tribunal militar norteamericano, una “comisión militar”, condenó en San Juan por el crimen a Rafael Ortiz, un cochero puertorriqueño de veintidós años de edad, residente en Caguas. Pocos días antes de la proclamación oficial del Tratado de París, el 6 de abril de 1899, el general Guy V. Henry, el tercer gobernador militar de Puerto Rico, recomendó que la pena de muerte fuera conmutada por la de prisión perpetua, recomendación que fue aceptada en mayo por el presidente McKinley². Según el diario *The San Juan News*, el de Ortiz fue el primer caso de pena de muerte en las nuevas colonias en el que el Presidente de los Estados Unidos intervenía directamente. Mediante acuerdo con el Departamento de Guerra, Ortiz fue

1 Los datos sobre las fuentes principales figuran en la nota a las “Actas del Juicio” incluidas en el Apéndice de este trabajo

2 La carta del general Henry se cita más adelante en la tesis IV.

enviado como prisionero federal a la prisión estatal de Minnesota en Stillwater³. Hasta donde he podido ver, fue el primer puertorriqueño que cumplió condena en los Estados Unidos como prisionero federal. Más tarde, el 14 de junio de 1902, por decisión del segundo gobernador civil de Puerto Rico, William H. Hunt, la sentencia de prisión perpetua fue conmutada por una de cinco años⁴. Habiendo cumplido los cinco años de prisión en Minnesota, Ortiz recuperó la libertad el 8 de junio de 1904, y regresó a Puerto Rico.

II

El crimen ¿pasional? y el castigo causaron sensación y escándalo, vinculando profundamente a actores muy diferentes entre sí, en Caguas, Nueva York y Minnesota. La interpretación del sangriento suceso y del castigo de Rafael Ortiz obliga a considerar de nuevo la complejidad de la sociedad puertorriqueña y de la norteamericana y sus relaciones culturales, jurídicas y políticas antes y después del Tratado de París (1898) y de la Ley Foraker (1900). Los encuentros y desencuentros provocados por la ocupación militar en 1899 admiten lecturas diversas. El acontecimiento de Caguas representa elementos que van más allá de lo limitado en el tiempo y en el espacio, y tuvo implicaciones políticas y jurídicas. El contexto es el primer tiempo de un diseño imperial en lo

3 Véase *The San Juan News*, 23 de mayo de 1899, p. 1. La noticia reitera que el soldado Burke había agredido a Ortiz, y hace referencia al malestar causado por los disturbios de los soldados en el pueblo de Caguas como razones para la conmutación. Por otra parte, Henry Wolfer, alcalde de la prisión estatal de Stillwater, se comprometió a aceptar a Ortiz como prisionero federal. Consta en el expediente de Ortiz citado en el Apéndice de este trabajo.

4 La decisión del gobernador Hunt aparece en el nutrido expediente de Ortiz en los archivos de la prisión estatal de Stillwater, conservados ahora en la Minnesota Historical Society. El expediente incluye documentos y cartas que van desde 1899 hasta 1904. Contiene, además, las cartas alentadoras de Celia Kenny y del abogado John W. Willis, ambos de Minnesota, quienes intercedieron a favor de Ortiz. Incorpora información sobre los trámites para el regreso de Ortiz a Puerto Rico en 1904.

que para el ejército norteamericano de ocupación era una *terra incognita*.

El hilo narrativo puede seguirse, fragmentariamente, en los periódicos, y de una forma más construida aunque problemática, en las actas del juicio. Aquí se publican algunas partes significativas de esas actas, traducidas del inglés. Es muy probable que tengamos que acogernos a otras fuentes o a documentos que los archivos imperiales o puertorriqueños aún no han entregado. La mayor parte de las preguntas que plantea el crimen de Caguas no se pueden contestar todavía con exactitud porque la ocupación militar de Puerto Rico y sus consecuencias culturales y políticas constituyen un pasado puertorriqueño y norteamericano aún insuficientemente elaborado desde el punto de vista interpretativo. Afortunadamente, contamos con iluminadores trabajos de historiadores puertorriqueños y norteamericanos sobre el periodo, que no podría resumir ahora, pero que permiten acceder a nuevas vías de investigación y a un diálogo más enriquecedor en torno al particular colonialismo que triunfó en Puerto Rico. Las tesis que se presentan aquí son las primeras y provisionales generalizaciones de una investigación en marcha en la que todas las cuestiones siguen abiertas. Cien años después, el crimen de Caguas nos invita a construir otro archivo y a pensar otros contextos.

III

¿Qué huella dejó el crimen en la memoria local? Según el historiador de Caguas, Oscar L. Bunker, el caso se conocía como el del “americano degollado en Caguas”, y perduró largamente en la memoria del pueblo. Como en Cuba y en las Filipinas, las tropas norteamericanas desplegaron en los pueblos puertorriqueños su formidable máquina militar. Después de las tropas de Ohio y Kentucky, el pueblo de Caguas fue ocupado por el Regimiento 47 de Voluntarios de Infantería de Nueva York. Bunker escribe: “ocuparon la ciudad de Caguas, pero no levantaron en Caguas la simpatía que las tropas anteriores se habían

ganado ante los habitantes civiles”⁵. Los soldados de Nueva York tenían fama de ser “revoltosos” y muy aficionados a la bebida.

La trama recordada en Caguas, mínima y con personajes esquemáticos (no se menciona el nombre del soldado asesinado, ni el de la mujer), es contada por Bunker, apoyándose en recuerdos de relatos de su propia infancia y en las memorias manuscritas de un prominente ciudadano del pueblo, Gervasio García, quien fue un testigo contemporáneo de la ocupación y era entonces miembro del Consejo Municipal. En su *Historia de Caguas* (1981) Bunker ofrece lo que hoy es una de las versiones del crimen que es preciso cotejar con otras que emergen de documentos contemporáneos:

Se trataba de un soldado algo vicioso que había trabado amistad con Rafaelito Ortiz, hijo del herrero Ortiz cuyo taller estaba ubicado frente a la carnicería grande en la salida para Aguas Buenas. Ambos acostumbraban darse el trago juntos y visitaban muchachas en el pueblo. Se dice que una noche el soldado americano se propasó con la novia de Rafaelito Ortiz. Este, ciego por los celos, le asestó un navajazo al americano cuando bajaban juntos las escaleras del Casino de Artesanos y Carreteros que estaba ubicado entonces en la esquina de las hoy calles de Acosta y Celis Aguilera. El agresor se dio a la fuga y los soldados del 47 de Nueva York se tiraron a la calle por toda la población tratando de apresarlo. El pánico cundió en toda la ciudad⁶.

Ortiz, según Bunker, fue localizado en Montes de Oro por la policía municipal de Caguas y fue entregado a un emisario especial que el Gobernador militar envió desde San Juan. Como era de esperar, en la memoria local el relato aparece como una totalidad significativa. No hay caso sin convenciones culturales y códigos narrativos. Es precisamente en el espacio erótico donde se encuentran violentamente los perso-

5 Véase su *Historia de Caguas*. Caguas, s. e., 1981, 2 vols., II, p. 91.

6 *Ibid*, pp. 91-92.

najes de este relato. Curiosamente, sin embargo, la versión de Caguas se muestra indiferente a la mujer, que se vacía de identidad específica a pesar de que el deseo fue lo que desencadenó la tragedia. ¿Dónde quedó extraviada? La versión consagrada en la memoria local ofrece un drama de honor en el que la infracción de la ley cultural exigía reparación. No es sorprendente. Durante y después de la guerra, tanto en España como en los Estados Unidos y en las nuevas colonias, se renovó la poética del honor militar y del honor de la población civil. En 1899 la Ley marcial del Estado imperial chocaba con la Ley no escrita de la cultura puertorriqueña que obligaba a limpiar una afrenta con la muerte del transgresor.

IV

¿Cómo pensar un contexto? El encuentro fatal de un inmigrante irlandés que formaba parte de un ejército de ocupación, con un artesano de Caguas, Puerto Rico, no es un hecho simplemente local al que se le pueda atribuir un solo origen. Lo local involucra temporalidades diversas y tiene largas implicaciones culturales. Decir esto no significa desvalorizar lo específico. Pero no se alcanzará una comprensión amplia del contexto del crimen de Caguas, si no se toma en cuenta, por ejemplo, que hay diversos actores y que estaban en juego distintas redes de poder y códigos de honor y masculinidad. Esos códigos se juxtaponen e intersectan con todas las ideas y convicciones —darwinismo social, republicanismos democrático, progreso, presupuestos evolucionistas, superioridad de unas razas y culturas sobre otras— que se hallaban en circulación durante la ocupación. Siendo el crimen tan grave, y las pruebas aparentemente irrefutables, era de esperar que las autoridades militares ejecutaran la sentencia de muerte. Pero no fue así. La resolución legal o política se hizo por etapas, dejando claro siempre el rol del poder dominante en su expresión jurídica. Aunque el general Henry consideraba justos el veredicto y la sentencia, recomendó la conmutación de la pena de muerte, como consta en el expediente y en las actas del juicio. Henry tuvo en cuenta, explícitamente, las contra-

riedades que los soldados habían causado en Caguas y la agresión a los “derechos” de Ortiz y las posibles justificaciones para la venganza. Es uno de los comienzos del colonialismo negociado que se estableció en Puerto Rico:

Cuartel General del Departamento de Puerto Rico. San Juan,
6 de abril de 1899

De acuerdo con las instrucciones del cable del Presidente de los Estados Unidos, se envían las actas del juicio con las siguientes anotaciones:

Se cree que, por haber cometido el acto a sangre fría, este hombre merece la muerte y que debe darse un ejemplo a los demás, a quienes no se ha podido disuadir de matar, a juzgar por lo llenas que están las cárceles en la isla. Sin embargo, en vista del hecho, que es bien sabido, que los soldados destacados en Caguas frecuentemente molestan a los habitantes de ese pueblo, donde el asesinato fue cometido, y que los soldados deberían defenderlos y no atormentarlos; y, además, en vista del hecho de que el asesino fue golpeado en la cara por la supuesta víctima en la tarde en la que el crimen fue cometido, y considerando además que el asesinato habría interferido con los derechos individuales del condenado y que le habría pegado y molestado en otra ocasión, provocando así que el asesino recurriera al medio habitual de la venganza, el Comandante del Departamento cree que en este caso la justicia reclama que no debe ser aprobada la sentencia de muerte.

Por lo tanto, se recomienda que la sentencia sea rebajada a cadena perpetua en alguna penitenciaría en los Estados Unidos. En Puerto Rico la cadena perpetua no tendría ningún efecto moral en la gente de la isla, puesto que a los asesinos que cumplen esa pena en la isla se les considera tan buenos como a los hombres reclusos por delitos menores.

Es muy importante que se dé un ejemplo ahí donde los asesinatos se ven tan a la ligera, y estamos seguros de que si se aprueba la sentencia que aquí se recomienda tendrá un efecto saludable en los habitantes de la isla, y no si se hace de otra manera.

GUY V. HENRY
General Mayor Voluntarios⁷

V

El 98 genera una compleja experiencia bilingüe y bicultural, que se puso de manifiesto en el crimen de Caguas y, sobre todo, en el juicio contra Ortiz. Es importante destacar este punto porque las actas mecanografiadas del juicio, celebrado el 27 de marzo de 1899, son parte de los archivos imperiales. Por supuesto, los archivos del proceso, como casi todos los relacionados con el caso, están en inglés, y casi siempre intervenidos por el encuadre de las formas jurídicas o por el lenguaje burocrático.

Lo que sabemos del crimen y los testigos por las actas del juicio es poco, aunque muy significativo. Ayuda a reconstruir la memoria de los días que precedieron y el momento mismo del asesinato, el rápido navajazo en la garganta, la caída del cuerpo de la víctima por la escalera, y la veloz fuga del asesino. Los testigos seguramente estaban intimidados por la corte marcial: es muy difícil saber por la traducción al inglés cuál fue su expresión real y auténtica. Sus testimonios aparecen despojados de titubeos, repeticiones y anécdotas, y están tamizados siempre por el modo acusatorio de las preguntas y por la forma en que el fiscal extrae información. ¿Cómo medir el miedo al castigo durante la ley marcial? Las voces puertorriqueñas se debilitan o se borran en ese marco. ¿Qué papel jugó realmente la mujer, Inés Sandoval, no mencionada en la memoria local recogida por Bunker, pero sí presente en el juicio? Aquí

⁷ Esta carta de Henry forma parte de las “Actas del Juicio” y del expediente que se citan en el Apéndice. Se ha traducido para esta publicación.

también, como sugiere el historiador Shahid Amin en su riguroso libro *Event, Metaphor, Memory* (1995), el marco institucional y jurídico, y la otra lengua, se superponen a los silencios del acusado y de los testigos oculares. Las propuestas teóricas y metodológicas de Amin permiten acercarse a la complejidad de esta memoria y sus archivos. El crimen y el juicio ilustran un hecho fundamental: la memoria histórica de la ocupación militar se basa en gran medida en documentos y testimonios inscritos ya en el orden imperial mismo y en las relaciones asimétricas que lo sustentaban. En vano se buscará en el expediente judicial el “verdadero” punto de vista de los sectores subalternos. Lo que queda son huellas, trazos, indicios, como diría Carlo Ginzburg. No podía ser de otro modo.

VI

No cabe dudas de que la Comisión Militar pertenecía a la gama de dispositivos represivos del nuevo imperio. Como se comprueba por algunas de las preguntas del fiscal en el juicio, se llegó a sospechar que el crimen perpetrado por Ortiz tuviera un trasfondo político y se pensó en ocultas conexiones. En todo caso, ejecutar a Rafael Ortiz se convirtió en un problema político, moral y legal. Todo parece sugerir que la conmutación de la pena de muerte fue una solución que se bifurcaba en dos direcciones. Por un lado, legitimaba el nuevo orden imperial al insistir en el castigo ejemplar de prisión perpetua. La condena legitimaba la nueva figura del Estado colonial. Al mismo tiempo, aunque el gobierno militar era “absoluto y supremo”, el imperio reconocía una esfera en la que los puertorriqueños eran capaces de actuar en sus propios términos. Los jefes militares, a pesar de lo extremadamente confuso de la situación jurídica, eran sensibles a los problemas del honor. La honra era, por así decirlo, conmovedora: movía a la comunidad, le daba un sentido de continuidad y legitimaba la venganza.

La dominación norteamericana se pensó a sí misma como una promesa de liberación. No era tarea fácil, sin embargo, escapar a los equívocos que esa paradoja generaba. El soldado Burke, movido por

la pasión erótica, transgredió lo prohibido e introdujo el desorden en la comunidad. Cayó como víctima. Ortiz tuvo la audacia, bajo la pasión de los celos y los códigos del honor, de matar a un soldado, de asesinar a un representante del Estado imperial. Ese acto introducía el desorden en el mundo colonial, y la reparación exigía su muerte. Pero quizás no se podía ni se quería doblegar ni controlar del todo la vida del país. La conciencia que un sujeto posee de que otro sujeto está siendo conmovido por la honra propiciaba una reconsideración del castigo apropiado. Se comenzó a distinguir claramente la esfera del poder imperial —que no habría de ser cuestionado— de la esfera legítima, aunque subordinada, de los puertorriqueños. Se reconocía un ámbito limitado que idealmente permanecería fuera de la dominación. Se trataba de una especie de soberanía cultural parecida a lo formulado en sus estudios sobre el nacionalismo anticolonial por Partha Chatterjee. Pero el Estado imperial norteamericano retendría la soberanía política. La política de negociación colonial, la opción más persistente en la vida política puertorriqueña, encontró uno de sus comienzos en Caguas en 1899.

VII

¿Qué importancia tuvo la prensa norteamericana y la puertorriqueña en el contexto de la ocupación militar y del crimen? La ocupación de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas fue también una operación política y mediática muy compleja. Tuvo una repercusión considerable en la moderna cultura de masas que ya funcionaba en las ciudades norteamericanas. Los corresponsales —la lista es impresionante— tenían en los Estados Unidos un público amplísimo, ávido de leer historias. La guerra, la forma en que se produjo la derrota española y el contexto de la dominación militar les permitió a los fotógrafos y a los corresponsales que acompañaban las tropas, el derecho de entrada en las nuevas posesiones coloniales. El resultado fue una representación comprensiva y dinámica en la prensa y en las publicaciones norteamericanas, que solían destacar imágenes de los Estados Unidos como potencia marítima, y de las “nuevas posesiones”.

La prensa no fue por cierto la “causa” de la guerra del 98, pero actuó como protagonista activa. Los corresponsales tenían el visto bueno de los militares y el apoyo financiero de los dueños de periódicos. La invasión se representó como un gran vuelco histórico. Las nuevas colonias eran un mundo que aparecía a la vez en ruinas y en construcción: las ruinas de un mundo español administrativamente caótico y perverso y la posibilidad de su regeneración por el nuevo imperio. La ocupación militar en Cuba, Puerto Rico y las Filipinas se dedicó a fundar escuelas, a reparar caminos, a atender los urgentes problemas de salud pública, a la vez que mantenía la violencia siempre latente de la ley marcial. Las prácticas de la vida cotidiana de los habitantes y el catálogo de sus potencialidades y riquezas ocupaban en la prensa tanto espacio como las aclamaciones que saludaban el paso de las tropas norteamericanas por la isla de Puerto Rico. Las crónicas, los dibujos y las fotografías solían destacar el clima de camaradería entre las tropas y la población civil.

Pero muy pronto se desarrolla una guerra feroz en las Filipinas. En medio de esas noticias, el crimen de Rafael Ortiz fue seguido de cerca por la prensa puertorriqueña y la de Nueva York.

El caso de Caguas rompía con la imagen benigna de la ocupación de Puerto Rico y hacía trizas la retórica y las ficciones políticas del imperialismo paternal. Podía ser interpretado como el prelude de otros enfrentamientos violentos. El influyente *Harper's Weekly* publicó en su edición del 6 de mayo de 1899 la noticia con una foto enviada por el propio general Henry en la que Ortiz aparece flanqueado por soldados norteamericanos. La noticia contrarrestaba cualquier terror. En ella se narraba que en Caguas un grupo de ciudadanos había pedido clemencia para Ortiz, a la vez que desplegaba una inmensa bandera norteamericana. La protesta podía ser un tranquilizador signo de lealtad. Se informaba, además, que la pena de muerte había sido conmutada⁸. El juicio y la conmutación de la pena de muerte fueron actos simbólicos y

8 Véanse la foto y la noticia en *Harper's Weekly*, vol. 43, 6 de mayo de 1899, p. 462. Hay referencias al caso y a las tensiones entre los soldados y los habitantes de Caguas en los días anteriores al crimen en *The San Juan News*, febrero, marzo y mayo de 1899.

decisivos para preservar la ley del imperio y para responder a la ley interna de la comunidad. En noviembre de 1898, en una de sus crónicas sobre Cuba, Stephen Crane había escrito una verdad cruel y lapidaria: *The occupation of surrendered cities is the most delicate business of war*⁹.

VIII

El general Guy Vernor Henry (1838-1899) era el gobernador militar de Puerto Rico en los meses del crimen y del juicio contra Ortiz¹⁰. Todo estaba bajo su jurisdicción y obligadamente tuvo que intervenir. ¿Quién era ese militar de carrera, prestigioso veterano de la Guerra Civil, héroe de la batalla de Cold Harbor, condecorado después por su participación en la guerra contra los indígenas, quien fue también general de brigada en Ponce? ¿Qué fue para sí mismo? Henry, como Miles, Brooke y Davis, los otros gobernadores militares, tenía conciencia de sí como agente de una fuerza histórica. Estaba convencido de su propia e innata capacidad para dominar, y gobernó con una extraordinaria concentración de poderes, convirtiéndose de hecho en árbitro de la vida política del país. Sus escuetos textos y las muchas decisiones que tomó ofrecen otra dimensión del contexto. A pesar de que solo ocupó el puesto durante seis meses, impuso su autoridad reprimiendo o eliminando en la medida de lo posible toda manifestación divergente u hostil a los principios que le servían de fundamento. Sus cartas al presidente McKinley, con quien tenía, según parece, bastante intimidad, plasman su representación de la empresa militar y colonial, sus deseos

9 Cito de un artículo enviado por Crane desde Cuba y publicado en el *New York Journal*, 9 de noviembre de 1898. Véase *The Works of Stephen Crane, (Reports of War)*, ed. de Fredson Bowers, Charlottesville, The University Press of Virginia, 1971, vol. 1X, p. 213.

10 Hay una entrada para Henry en Mark M. Boatner III, *The Civil War Dictionary*. New York, Vintage Books, 1991, p. 394. El 4 de febrero de 1899 *The San Juan News* publicaba en primera plana un extenso artículo sobre las hazañas de Henry contra los indios Cheyenne y los Sioux. Henry era nieto de Daniel D. Tompkins, quien había sido vicepresidente de los Estados Unidos y gobernador del estado de Nueva York.

y sus temores. Aunque casi siempre se refiere a los puertorriqueños como gente pacífica, no dejó de expresar sus dudas sobre el éxito de la colonización y habló continuamente de su propósito de subsanar la deficiencia más importante: la educación¹¹.

El futuro de Puerto Rico, en la visión de Henry, no necesitaba de un pasado: había mucho que suprimir. Quiso desalojar progresivamente del poder a figuras como Luis Muñoz Rivera. Al mismo tiempo, intervenía para legitimar nuevos actores políticos, y reclutaba a algunos puertorriqueños a quienes concedía cierto grado de protagonismo. Henry estableció objetivos y reglas de juego institucionales, promoviendo cambios desde una posición de poder, pero cuidándose de chocar directamente contra hábitos y tradiciones muy arraigados.

Toda ocupación militar es un hecho de extraordinaria violencia, aun cuando no se produzcan enfrentamientos armados. El ejército norteamericano en Cuba y Puerto Rico quería evitar el empleo de la violencia, que ya multiplicaba la muerte y la destrucción en las Filipinas. Al mismo tiempo, como sostiene Edward Said en *Cultura e imperialismo* (1993), los imperios establecen numerosos puntos de contacto y alianzas que acercan actores y espacios geográficos. En efecto, a partir de 1898 diferentes sectores sociales puertorriqueños entraron por primera vez en contacto directo con los norteamericanos, que eran un grupo bastante heterogéneo de soldados, burócratas, periodistas, misioneros religiosos, hombres de negocio y aventureros. Ahí se fueron forjando nuevas identidades y redes políticas.

En el umbral de una nueva era, el general Henry prepara el terreno para lo que sería la tradición definitoria de las relaciones coloniales con

11 Véanse las cartas de Guy V. Henry a McKinley en la correspondencia de 1899 en *President William McKinley Papers, Library of Congress*, micropelícula, 1963. Hay un índice del mismo año; también información sobre su gestión en el libro de Aída Negrón de Montilla, *Americanization in Puerto Rico and the Public School System*. Río Piedras, Edil, 1971. Los problemas planteados por las fuentes imperiales los trata con imaginación Javier Morillo Alicea en "Looking for Empire in the U.S. Colonial Archive. Photos and Texts", *Historia y Sociedad*, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, vol. X, 1998, pp. 23-47.

el nuevo imperio. El juicio de Ortiz –y su desenlace– prelude lo que será el colonialismo negociado puertorriqueño. En 1899 ya se esbozan los rasgos principales de esa negociación. En algunos casos, pesará más la Ley que viene de afuera y se impone; en otros, pesarán más las leyes culturales internas, que tienen un sentido y unas formas particulares, y que obligan a que se modifiquen algunos aspectos de la Ley imperial, o a violarla. Cada una de esas legalidades responde a iniciativas y jurisdicciones distintas. Esa utopía, basada en la coexistencia y en la transacción, sin que se cuestionase radicalmente la desigualdad de la relación colonial, marca profundamente el ingreso puertorriqueño en la modernidad y su historia durante el siglo 20. En ese contexto, Henry encarnaba, como diría Walter Benjamin, la violencia fundadora de la ocupación militar.

IX

El veterano general Henry representaba también el afán moralizador y educativo del nuevo imperio. Su pasión pedagógica se dio en forma paralela a la que impulsaba a Bailey K. Ashford, el joven médico que llegó con las tropas, a curar los cuerpos enfermos de los puertorriqueños como condición indispensable para su ingreso en la modernidad, y, más tarde ese mismo año de 1899, a atender los devastadores efectos del huracán San Ciriaco. Ni Henry ni Ashford querían ser “imperiales” en un sentido arcaico, sino modernizadores y fundadores de un nuevo “derecho” democratizador sobre los vicios, abusos y el andamiaje institucional del Antiguo Régimen. En una declaración a la prensa, Henry se refería explícitamente a su intención “pedagógica”, encaminada a transformar el comportamiento político de los habitantes, a la vez que se les mantenía bajo control. Los puertorriqueños eran niños en quienes se podía cultivar la expresión democrática y una nueva moral cívica:

I am getting in touch with the people and trying to educate them to the idea that they must help govern themselves, giving them Kindergarten instruction in controlling themselves without allowing them too much liberty, and in this

way satisfy their...pride that they have some interest in their own government¹².

X

¿Qué papel jugó la literatura norteamericana que se produjo en torno a la guerra y a la ocupación de Cuba y Puerto Rico en la creación de un nuevo imaginario colonial? No es posible determinarlo con precisión, aunque hay crónicas de gran importancia escritas por Stephen Crane, Richard Harding Davis, William Dinwiddie y otros. Stephen Crane (1871-1900), el brillante autor de *The Red Badge of Courage* [*La roja insignia del valor*] (1895), fue uno de los más innovadores y cotizados corresponsales de guerra en Cuba. Su presencia en Puerto Rico, en Ponce y Juana Díaz, donde se inventó como personaje y escritor, ayuda a pensar las tensiones culturales que subyacen el crimen de Caguas.

Crane era una especie de desterrado universal, bastante típico de una imagen de escritor que el mismo contribuyó a consolidar en la moderna tradición norteamericana. Había nacido en Newark, New Jersey, en 1871, en el seno de una familia de antiguo linaje. Su padre era un pastor metodista; y su madre, Mary Helen Peck, también de familia metodista, había sido periodista y participó en las luchas feministas de fin de siglo. La precoz *nouvelle* de Crane, *The Red Badge of Courage*, se convirtió en un *bestseller* instantáneo, admirado y celebrado. Toda la producción periodística de Crane está vinculada a la nueva cultura de masas del fin de siglo. Escribió más de cincuenta artículos para los diarios de Hearst y Pulitzer. Y en 1900, poco antes de su prematura muerte, publicó un extraordinario libro de relatos titulado *Wounds in the Rain*. Casi todos esos relatos fueron inspirados por la guerra de Cuba y por la ocupación militar, de las que ofrece una visión bastante sombría.

La búsqueda de la “verdadera” experiencia se había convertido en una obsesión para Crane, y no perdió tiempo en llegar a Cuba. El poe-

12 Citado por José Trías Monge, *Historia constitucional de Puerto Rico*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1980, vol. I, p. 166.

ta John Berryman cuenta en su biografía de Crane que a través de algunos amigos cubanos en Claverack College en el Hudson Institute, seguramente hijos de emigrados, el joven Stephen descubrió la lengua española y aprendió unas cuantas palabras¹³. Tenía, además, alguna familiaridad con el mundo mexicano, pues había pasado una breve temporada en el país y había escrito crónicas sobre ese viaje. A pesar de su juventud, Crane se ganó con sus crónicas de guerra el reconocimiento de otros corresponsales como Richard Harding Davis, y se le llegó a considerar un “experto” en asuntos cubanos. Tenía un ojo agudo e irónico para la guerra y para algunos de los personajes que circularon por los nuevos territorios, y manejaba distintos registros en su escritura. Pero ni Cuba ni Puerto Rico le proporcionaron la guerrera mística que buscaba. Más bien se ponía al descubierto un vacío que solo podía ser llenado por una literatura antiheroica. En sus crónicas, Crane hace explícita la crítica a algunos de los altos mandos militares norteamericanos y a los advenedizos y aventureros. En contraste, exalta al soldado profesional, más apreciado cuanto menos sofisticado y siempre presa fácil de toda clase de las insuficiencias alimentarias y sanitarias. Seguramente intuía hasta qué punto su propia vida iba a ser modificada por esa experiencia.

Crane publicó tres artículos sobre su experiencia en Puerto Rico. No muchos, pero muy significativos, y cobran importancia en el corpus de materiales sobre la ocupación y el contexto más amplio del crimen de Caguas. En general, en ellos los puertorriqueños aparecen como “barbaros”, una especie de sombra humana sin relieve. El autor construye sus artículos con una curiosa fusión de crónica de guerra para la cultura de masas y mirada imperial. En uno de ellos hace la crónica de la toma del pueblo de Juana Díaz, con un narrador que observa al borde de la acción narrada. Pero resulta que Crane fue actor y autor del libreto; él mismo había urdido la trama que luego narra. Sabemos por Richard Harding Davis que el propio Crane, haciéndose pasar por mili-

13 Véase la biografía escrita por John Berryman, *Stephen Crane: A Critical Biography*. Edition revisada. New York, Farrar-Strauss, 1977.

tar autorizado en medio de la confusión, había tomado el pueblo un día antes de que llegaran las tropas¹⁴. En su artículo es evidente el curioso desprecio –y la paranoia– que Crane sentía hacia los puertorriqueños que encontró –¿inventó?– en Juana Díaz. Designó a algunos de ellos como integrantes de su “escolta”, convirtiéndolos en personajes de su propia ficción política:

We could not tell whether these people were all pro-Spanish Porto Ricans or whether a part of them were really pro-American but afraid yet to give themselves away to the others or whether they were all simply timid people who wanted to play both ends against the middle until they were absolutely sure who were to be supreme. At any rate, they were a sulky, shifty, bad lot, with the odds strongly in favor of Spanish leanings. They had nothing but distrust in their eyes, and nothing but dislike in their ways¹⁵.

Pero es en un texto menos conocido titulado “Grand Rapids and Ponce”, del 7 de agosto del 1898, en el que Crane recalca hasta qué punto el ambiente en los primeros días de la ocupación estaba cargado de tensiones. El artículo, literariamente impecable, arma una escena que ilustra el abismo que había entre los soldados norteamericanos y la población puertorriqueña, a pesar de la cordial bienvenida que recibieron las tropas en Ponce. Crane insiste en la “sonrisa enigmática” de los puertorriqueños, y desconfía de la sinceridad de la bienvenida: son seres postizos. No se limita a consignarlo como una acre observación personal. Habla en primera persona plural de esa “sonrisa” puertorriqueña que podía ser “conciliadora” y “mentirosa o engañosa”. Irónicamente, distingue entre el “engaño” de los campesinos que van y vienen

14 Davis publica “How Stephen Crane took Juana Dias [*sic*]”, en *Harper's New Monthly Magazine*, en mayo de 1899, y lo incluyó luego en su libro *In Many Wars* (1904). Véase la biografía de R. W. Staliman, *Stephen Crane: A Biography*. New York, George Brazillier, 1968, pp. 410-411.

15 *The Works of Stephen Crane*, IX, p. 181, El texto se titula “The Porto Rican Straddle”.

por la plaza, y la “sinceridad” de los comerciantes y terratenientes que en Ponce salieron a darles la bienvenida a las tropas y a los correspondientes. Con una mirada escrutadora y colonial, llena de sorna, comenta:

In the applause there is a stratum of deceit, but it is furnished mainly by the peasantry, who have been forcibly taught that the Spaniards are invincible and are sure to return¹⁶.

El narrador espía a los habitantes, vigilando con suspicacia la sonrisa que sella al encuentro por todas partes y que podía ser una trampa o un abismo. Sus textos parecen el comienzo de una novela de Joseph Conrad, quien fue su amigo. En ellos hay una poética del imperialismo en la que solo hay ojos para la falsedad y para la miseria de la vida puertorriqueña. En 1898 la diferencia puertorriqueña era transfigurada por la literatura en extrañeza peligrosa, en un amenazante mundo de monstruos.

XI

Otra imagen —y otra versión de los móviles del crimen— ha atravesado cien años, y aparece ahora, gracias a la tecnología y a los archivos imperiales, en la fotocopia de una noticia publicada en un oscuro diario de Stillwater, el *Stillwater Daily Gazette* del 9 de junio de 1899, fecha en que Ortiz ingresó en la prisión de Minnesota. En camino a la prisión, Ortiz llevaba un ramo de rosas en sus manos esposadas. En la noticia se comenta el crimen, no como crueldad gratuita, sino como el cumplimiento de una venganza de honor. En Minnesota algunos quedaron conmovidos y se interesaron por el destino de Ortiz. La imagen final —o ¿inicial?— de esta historia, traducida del inglés, dice así:

Rafael Ortiz, el puertorriqueño que fue sentenciado a prisión perpetua, llegó esta mañana a la prisión del Estado a cargo del sargento John Harris y del soldado raso Henry Grady [...] La

¹⁶ *Ibid*, p. 177. Que yo sepa, estos textos no se han traducido al español.

víctima del asesinato fue el soldado raso Burke. Ortiz alega que Burke intentó seducir a su esposa incitándola a que lo abandonara, y que lo humilló a él. Ortiz mató a Burke con una navaja, atacándolo por la espalda.

El puertorriqueño Ortiz tiene veintidós años y parece ser listo e inteligente, pero solo habla español. Es de baja estatura, de pies y manos pequeños y sus facciones son finas. Su piel es casi negra y su mirada es alerta.

El viaje desde San Juan requirió trece días. Desde ese punto hasta New York la travesía se llevó a cabo en el transporte McPherson de los Estados Unidos, y el resto del viaje se hizo por tren. El grupo llegó aquí esta mañana. El prisionero vestía un traje de rayas negras, un sombrero militar, un par de zapatos finos, y llevaba consigo, enrollada, una manta. Sus manos estaban esposadas, y en ellas llevaba un gran ramo de rosas silvestres compradas en Hastings esta mañana. Después de bajar del tren, la escolta militar y el prisionero desayunaron en el restaurante Ostrom y se dirigieron luego hacia la prisión. Ortiz descansará hoy y será puesto a trabajar mañana. [...] ¹⁷

17 *Stillwater Gazette*, p. 3, col. 5. Agradezco la referencia a Brent T. Peterson, de la *Washington County Historical Society* de Stillwater, Minnesota. Noticia casi idéntica se publicó en el *Stillwater Messenger* del 10 de junio de 1899. En el libro *Convict life at the Minnesota State Prison*, de William Casper Heilbron, publicado originalmente en 1909, se traza la historia de la prisión, se describe el régimen de vida, y se incluyen documentos fotográficos. Hay reimpresión: Stillwater. Valley History Press, 1996. Henry Wolfer, quien era el alcalde de la prisión en 1899, y volvió a serlo en 1901, jugó un papel decisivo en el destino de Ortiz, como sabemos por el expediente del puertorriqueño que se encuentra en la *Minnesota Historical Society*. Wolfer se destacó como reformador del sistema penal y fue un fiel creyente en la rehabilitación de los prisioneros mediante la disciplina y el trabajo. En los años en que Ortiz estuvo en la prisión, Stillwater era conocida por su gran industria de cuerdas, sagas y zapatos, producto del trabajo de los prisioneros.

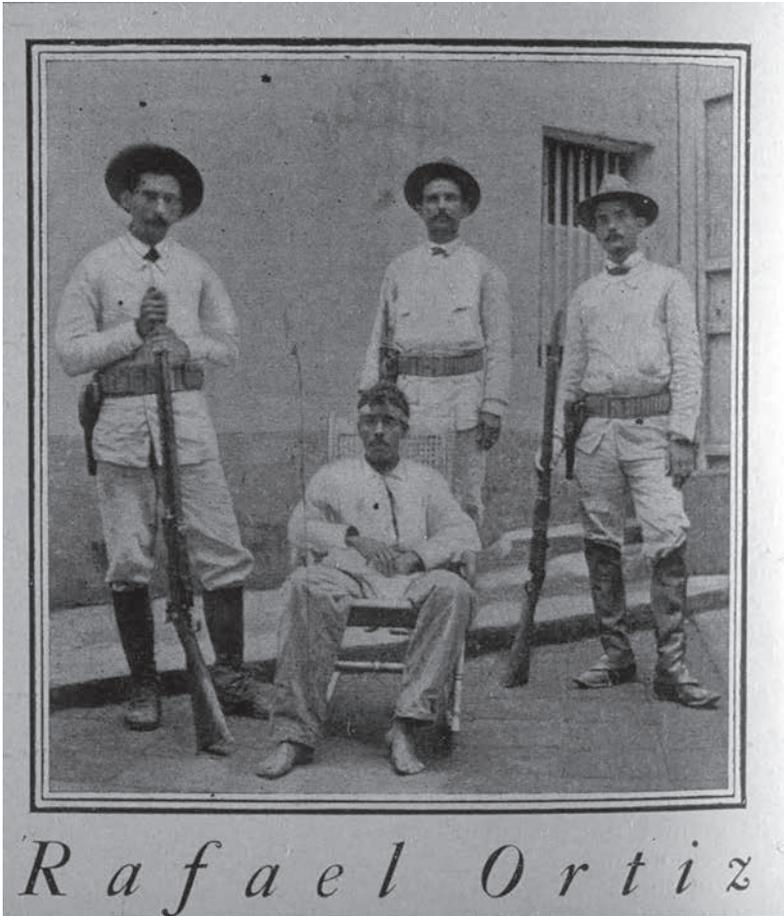


Foto de Rafael Ortiz, *Harper's Weekly*, vol. 43, 6 de mayo de 1899, p. 462.

APÉNDICE

ACTAS DEL JUICIO DE RAFAEL ORTIZ^{18*}

Un sello que dice:

Office of the Adjutant General War Department

5 de mayo de 1899

[...]

Cuartel General del Departamento de Puerto Rico San Juan, 16 de febrero de 1899

Ordenes Especiales: # 39

8: Se ha convocado una Comisión Militar [Corte Marcial o Consejo de Guerra] para reunirse en San Juan, P.R., el lunes 20 de febrero de 1899, o lo más pronto posible después de esta fecha, para procesar a las personas que puedan ser llevadas ante dicha Comisión.

DESTACAMENTO:

Mayor Josiah Pierce Jr., ingeniero en jefe, Cuerpo de Voluntarios Mayor Eugene D. Dimmick, quinta caballería

18 El registro mecanografiado del juicio de Rafael Ortiz se encuentra en los National Archives de Washington, Court Martial, File # 11176, Records of the Office of the Judge Advocate General (Record Group 153). Contiene alrededor de 75 páginas de testimonio. Es parte de un expediente que incluye otros documentos –informes oficiales y algunas cartas– útiles para su estudio. Hay otros materiales sobre el caso en la correspondencia en el File # 226618, Records of the Office of the Judge Advocate General (Record Group 94). Aquí se traduce al español una selección representativa del juicio. El juicio se celebró en San Juan el 27 de marzo de 1899 ante la “Military Commission” que en realidad era una “corte marcial” o un consejo de guerra, autorizada el 18 de octubre de 1898 por la “General Order” número 1. He traducido el término “judge-advocate”, como “fiscal militar” porque esa era su función. Para la interpretación del juicio debo agradecer los valiosos comentarios del escritor Ricardo Piglia, de Efrén Rivera Ramos y de José Buscaglia. En la traducción conté con la colaboración de Carolina Firbas, Juan Esteban Goytía y del poeta Noel Luna. Agradezco asimismo las sugerencias que me brindó el historiador Gervasio L. García.

Capitán Albert L. Myer, infantería número 11
Primer Teniente Robert Alexander, infantería número 11, fiscal.

Por orden del General Mayor Henry:

(Sgt) W. P. Hall
General Adjunto.

San Juan, Puerto Rico, 27 de marzo de 1899.

La Comisión se reunió de acuerdo a la orden a las 10:00 am.

PRESENTES:

Mayor Josiah Pierce Jr., ingeniero en jefe, Cuerpo de Voluntarios
Mayor Eugene D. Dimmick, quinta caballería
Capitan Albert L Myer, infantería número 11
Primer Teniente Robert Alexander, infantería número 11, fiscal.

La Comisión dio comienzo al juicio de RAFAEL ORTIZ, nativo de Puerto Rico, quien habla sido traído ante la Comisión. Ortiz manifestó su deseo de presentar al Teniente Segundo Edgar A. Macklin, infantería número 11, como su abogado.

Ethell A. Rust juramentó debidamente como secretaria de actas.

William Sánchez juramentó debidamente como intérprete.

La orden que convocó a la Comisión fue leída al acusado y se le preguntó si tenía alguna objeción de ser juzgado por alguno de los miembros presentes y anteriormente nombrados, a lo cual respondió negativamente.

Los miembros de la Comisión y el fiscal juraron debidamente.

Se leyeron las siguientes acusaciones y especificaciones al acusado:

Cargo I: Asesinato en violación de las leyes de guerra.

Especificación: En este cargo Rafael Ortiz, nativo de Puerto Rico y

residente de Caguas, Puerto Rico, criminal y premeditadamente mató y asesinó al soldado John Burke, Compañía C, Regimiento de Infantería número 47, Cuerpo de Voluntarios, en el local del “Centro de Artesanos San Luis”, un club en la ciudad de Caguas, P.R., aproximadamente a las 8:10 PM del 24 de febrero 1899, cortándole la garganta con una navaja al susodicho soldado John Burke.

Cargo II: Portación de armas ocultas en violación de las leyes de guerra.

Especificación: En este cargo Rafael Ortiz portaba oculta en su cuerpo un arma mortal, a saber, una navaja, por las calles de Caguas, P.R. Esto en Caguas, P.R., 24 de febrero de 1899.

(Firmado) Wm. H. Hubbell, Coronel de la 47 infantería, U.S.V., oficial que presenta los cargos.

A lo cual el acusado se declaró como sigue:

A la especificación del primer cargo, no culpable.

Al primer cargo, no culpable.

A la especificación del segundo cargo, culpable.

Al segundo cargo, culpable.

El fiscal militar hizo la siguiente declaración:

Me propongo en nombre del Gobierno demostrar que el asesinato por el cual el acusado está sometido a juicio fue cometido por él mismo, en la fecha y en el lugar indicado en los cargos, y que este asesinato se cometió a sangre fría sin sombra de excusa alguna; que no fue cometido en un momento de pasión, sino con premeditación y con un plan deliberado.

PEDRO BIBILONI, testigo del fiscal, juró debidamente e hizo el siguiente testimonio:

Interrogatorio Directo:

Preguntas del fiscal:

P: ¿Conoce usted al acusado?

R: No, no lo conozco.

P: ¿Conoce usted un soldado llamado Burke, destacado en Caguas?

R: No de nombre: solo lo conocí de vista.

P: ¿Es usted miembro del Club de Artesanos de Caguas?

R: Sí.

P: ¿Estuvo usted en ese club la noche en que un soldado fue asesinado allí?

R: Yo estuve en el local antes de que él fuera asesinado.

P: ¿Vio usted entrar al soldado en el local esa noche?

R: Sí, sí lo vi.

P: ¿Había visto usted al soldado antes?

R: Sí, él vino a mi casa para que se le hiciera un trabajo.

P: ¿Cuál es su ocupación?

R: Soy zapatero

P: ¿Puede usted decir la fecha de este acontecimiento?

R: No precisamente.

P: ¿Fue hace un mes o más?

R: Creo que fue hace más de un mes.

P: ¿Qué fue lo que hizo el soldado cuando entró en el club?

R: Llegó hasta la puerta del club con un palo en la mano; se le dijo que se sentara. Yo pensé que el soldado estaba un poco borracho y les dije a mis amigos en el Club que “voy a ir a traer un oficial u otro soldado para que se lo lleven”. Me encontré con un oficial llamado White en la esquina donde están las barracas; él estaba hablando con el Sargento. Le informé lo que pasaba y regresé al Club. Cuando llegué a la puerta del Club vi mucha sangre corriendo por la escalera. Después de eso, el oficial y el soldado se fueron y me dejaron solo. Después me fui a mi casa.

P: ¿Este club está en el primer o segundo piso?

R: En el segundo piso.

P: Este es un diagrama del local que usa el Club. Muéstreme en este diagrama dónde estaba usted cuando el soldado entró al Club.

R: Yo estaba en este punto. (Indica un punto cerca de la letra A).

P: ¿Cuando usted salió a buscar un oficial para el soldado, vio a alguien

por el camino o en la calle cerca de la puerta?

R: No, no vi a nadie.

P: ¿El soldado parecía estar alterado o como si hubiese estado corriendo?

R: No me di cuenta si estaba alterado o no.

P: ¿Sabe si había o no algún problema entre el acusado y el soldado en cuestión?

R: No, no lo sé.

P: ¿La conducta de los soldados hacia los ciudadanos de Caguas ha sido alguna vez materia de discusión por algún miembro del Club?

R: No, señor, no mientras yo he estado.

P: ¿Vio usted el cuerpo del soldado después de regresar con el oficial?

R: Yo vi el cuerpo cubierto de sangre.

P: ¿Dónde estaba tendido el cuerpo?

R: Al pie de las escaleras.

El abogado defensor rehusó interrogar al testigo.

Preguntas de la Comisión:

P: ¿Sabe usted si el acusado es o no un miembro del club al que usted pertenece?

R: Él no es un miembro del Club.

LEONCIO BAEZ, testigo del fiscal, juró y testificó debidamente de la siguiente manera:

Interrogatorio directo:

Preguntas del fiscal:

P: ¿Usted conoce al acusado? Si es así, ¿cuál es su nombre?

R: Sí, sí lo conozco. Su nombre es Rafael Ortiz.

P: ¿Es usted miembro del Club de Trabajadores de Caguas?

R: Sí, sí lo soy.

P: ¿Estuvo usted presente en el local del Club cuando el soldado fue asesinado allí?

R: Sí, sí estuve.

P: ¿Usted vio al hombre que lo asesino?

R: No, no lo vi.

P: ¿Vio usted al acusado en el local del club aquella noche?

R: No, no lo vi aquella noche ni ninguna otra noche.

P: ¿Estuvo usted en el local del Club cuando este soldado fue asesinado?

R: Sí, sí estuve.

P: ¿Cuándo entró el soldado al club?

R: Aproximadamente a las 8 pm.

P: ¿Qué otras personas estaban en el Club además de usted?

R: Éramos seis.

P: Nombres.

R: Pedro Bibiloni, Juan José Dones, Atilano Valdés, Manuel Bracero, Juan Díaz y yo.

P: Cuando el soldado entró al Club, ¿qué fue lo que hizo?

R: El saludó y pidió permiso para sentarse.

P: ¿Se sentó?

R: Sí, sí lo hizo.

P: (El fiscal muestra al testigo un diagrama del local del Club y preguntó). Señale dónde estaba usted.

R: Yo estaba aquí. (Indica un punto cerca de la letra A2)

P: ¿Estaba corriendo el soldado cuando entró en el Club?

R: Él estaba caminando lentamente.

P: ¿Cuánto tiempo permaneció el soldado en el Club?

R: Desde la hora en que entró hasta lo ocurrido, el lapso sería de cuatro o cinco minutos.

P: Describa el acontecimiento a que se refiere.

R: Nosotros estábamos sentados alrededor de la mesa. Algunos estábamos discutiendo las reglas del Club y otros leyendo, cuando el soldado entro y pidió permiso para sentarse. Le ofrecimos un asiento y se sentó, y puso su sombrero en la mesa. Nosotros continuamos discutiendo las reglas del Club. El soldado estaba hablándonos, pero no lo entendíamos. Entonces, Bibiloni salió del Club para buscar un oficial porque él pensaba que el soldado no estaba sobrio. Todo estuvo tranquilo por dos minutos aproximadamente, cuando vi al soldado pararse de la silla

sangrando y tratando de seguir a un hombre al cual le vi la espalda.

Entonces todos nosotros nos asustamos tanto que huimos.

P: ¿Qué pasó con el hombre al que le vio la espalda?

R: No lo vi más.

P: ¿Bajó usted las escaleras para salir del edificio?

R: Sí, señor.

P: ¿Vio usted al soldado en las escaleras?

R: Yo estaba muy asustado y no puedo decir si lo vi o no lo vi.

P: ¿Por dónde sangraba el soldado?

R: Por la garganta.

P: El hombre cuya espalda usted vio, ¿era alto o bajo?

R: Era un hombre bajo.

P: ¿Él salió caminando o corriendo del local?

R: Salió corriendo del local.

P: ¿Bajó las escaleras?

R: Yo creo que sí.

P: ¿Para qué lado volteó cuando llegó al final de las escaleras?

R: Cuando salí del Club ya no vi más al hombre.

P: ¿Cuándo fue la última vez que usted vio a Rafael Ortiz antes de hoy?

R: Yo lo vi aproximadamente cuando ocurrió este hecho.

P: ¿Le dijo alguna vez si él tenía motivos de queja contra los soldados?

R: Nunca.

P: ¿Vio usted a Rafael Ortiz el día que ocurrió el hecho?

R: No, no lo vi.

P: El hombre que usted vio por la espalda, como usted dijo, ¿tenía algo en la mano?

R: No vi nada.

El fiscal hizo que el acusado se pusiera de pie, dándole la espalda al testigo hizo la siguiente pregunta:

P: ¿Tiene este hombre la misma apariencia y tamaño del hombre que usted vio salir corriendo por la puerta del Club?

R: Él es del mismo tamaño.

El abogado defensor rehusó interrogar al testigo.

Preguntas de la Comisión:

P: ¿Sabe usted si el hombre que salió corriendo del Club era uno de los miembros?

R: No, no puedo decir si era o no era un miembro del Club: no le vi la cara para poder reconocerlo.

P: ¿Vio usted algún arma en la mano del hombre que bajó corriendo por las escaleras?

R: No, no vi ningún arma en sus manos.

F?: ¿Rafael Ortiz era miembro del Club en ese momento? ¿O fue alguna vez miembro del Club?

R: Él no era miembro del Club ni lo fue nunca. El Club se había fundado hacía solo cuatro días.

[...]

MANUEL BRACERO, testigo del fiscal, juró y testificó debidamente como sigue:

Interrogatorio directo:

Preguntas del fiscal:

P: ¿Conoce usted al acusado?

R: Sí. Sí lo conozco.

P: ¿Cuál es su nombre?

R: Rafael Ortiz.

P: ¿Es usted miembro del Club de Trabajadores de Caguas?

R: Sí, sí lo soy.

P: ¿Estuvo usted presente en el local del Club la noche en que fue asesinado el soldado allí?

R: Sí, sí estuve.

P: ¿Fue el 24 de febrero pasado?

R: Sí, sí fue el 24 de febrero pasado.

P: Diga a la Comisión qué fue lo que vio esta noche en el club.

R: Nosotros estábamos discutiendo un artículo de las reglas del Club y también estábamos hablando acerca de cuánto costaría dar un baile,

y en ese momento llegó el soldado. Él saludo a un hombre que estaba sentado allí, tocándolo en el hombro con un palito que él tenía. Nosotros le ofrecimos un asiento al soldado. Había una silla apoyada en la pared por el marco de la puerta, el soldado la tomó, la puso cerca de donde nosotros estábamos sentados y se sentó. Él estaba con el sombrero puesto. Tan pronto como se sentó, se sacó el sombrero y dijo: “In America... casa”. Y puso su sombrero en la mesa. Mientras él tenía todavía la mano levantada, después de poner su sombrero en la mesa, apareció el acusado. Yo lo vi venir por detrás de la silla en la que el soldado estaba sentado, vi que puso su brazo alrededor del cuello del soldado, y pensé que se lo iba a llevar. Inmediatamente vi al soldado voltearse en su silla, como queriendo agarrar a alguien detrás suyo, con los brazos extendidos y la sangre que le chorreaba por el cuello. El cayó en la puerta, fuera del local, y rodó hacia abajo por las escaleras.

P: ¿Vio usted lo que hizo el acusado cuando el soldado se paró?

R: No, no lo vi. Al ver la sangre, todos nos alteramos tanto que no recuerdo qué fue lo que él hizo.

P: ¿Dónde cayó el soldado finalmente?

R: Al pie de las escaleras, en el lado izquierdo, con una pierna extendida en la entrada de la puerta. Yo no sé exactamente como salí, pero creo que tuve que haber saltado por encima de la pierna del soldado para salir por la puerta.

P: ¿Sabe usted de alguna causa de disputa o pelea entre Rafael Ortiz y el soldado que fue asesinado?

R: No, no sé nada.

P: Hasta dónde usted sabe, ¿tienen los miembros del Club generalmente una actitud amistosa hacia los soldados?

R: Nunca hubo ningún problema entre los miembros del Club y los soldados.

P: ¿Cuánto tiempo hace que conoce usted a Rafael Ortiz?

R: Desde que él era un niño.

P: ¿Está usted seguro que el hombre que está sentado aquí es Rafael Ortiz? ¿Y de que este es el hombre que asesinó al soldado aquella noche?

R: Estoy seguro de todo eso.

P: Señale en el diagrama dónde estaba sentado usted aquella noche.

R: Aquí. (Señala un punto marcado con el número 5)

El abogado defensor rehusó interrogar al testigo.

ATILANO VALDEZ, testigo del fiscal, juró y testificó debidamente como sigue:

Interrogatorio directo:

Preguntas del fiscal:

P: ¿Reconoce usted al acusado? Si es así, ¿quién es?

R: Sí, sí lo reconozco, es Rafael Ortiz.

P: ¿Es usted miembro del Club de Trabajadores de Caguas?

R: Sí, sí lo soy.

P: ¿Estuvo usted presente en el Club la noche en que fue asesinado el soldado ahí?

R: Sí, señor.

P: ¿Usted sabe el nombre del soldado?

R: No, no lo sé.

P: Descríbalo lo mejor que pueda.

R: No puedo, lo único que puedo decir es que era un hombre alto.

P: ¿Cómo entró al Club?

R: Él subió por las escaleras y cuando entró por la puerta pidió permiso para sentarse.

P: ¿Él se sentó?

R: Sí, sí lo hizo.

P: ¿Cuándo entró el acusado al Club?

R: Poco rato después que el soldado entró.

P: ¿Qué hizo el acusado?

R: Se apoyó en el marco de la puerta y Juan Díaz le preguntó qué era lo que quería, a lo que él respondió: “nada”.

P: ¿Qué hizo él entonces?

R: Él dio dos pasos acercándose al soldado y le puso la mano derecha en la garganta.

P: ¿Qué pasó entonces?

R: El soldado se paró y el acusado comenzó a huir.

P: ¿Vio usted sangre en el soldado?

R: Sí, mucha.

P: ¿De dónde salía la sangre?

R: De la herida que tenía en el cuello o la garganta.

P: ¿Qué hizo el soldado?

R: Se cayó y rodó hacia abajo por las escaleras.

P: ¿Cuánto tiempo hace que usted conoce al acusado?

R: Desde que él era niño.

P: ¿Está usted seguro de que el acusado aquí presente es Rafael Ortiz?

R: Sí, sí lo estoy.

P: ¿Está usted seguro de que este es el hombre que usted vio pasarle la mano a través del cuello al soldado, como usted lo describió?

R: Sí. Sí estoy seguro.

P: ¿Vio usted al soldado después que cayó por las escaleras?

R: Sí, sí lo vi cuando pasaba para salir.

P: ¿Estaba muerto?

R: No lo sé.

P: ¿Dónde cayó él?

R: Al pie de las escaleras, en el lado izquierdo, saliendo.

P: ¿Sabe usted de alguna causa de pleito entre el soldado asesinado y Rafael Ortiz, el acusado?

R: No sé nada.

Se le muestra al testigo el diagrama del local.

P: ¿Dónde estaba sentado el soldado?

R: En el lugar marcado con la letra A.

P: ¿Dónde estaba usted sentado?

R: Aquí. (Señala un punto marcado con el número 6).

El abogado defensor rehusó interrogar al testigo.

Preguntas de la Comisión:

P: ¿Cuándo ocurrió este hecho y dónde?

R: Sucedió en el local del Club de Trabajadores. Sé que era viernes pero no recuerdo la fecha. Fue más o menos hace un mes.

P: ¿A la hora en que el soldado entró en el local, estaban todos los miembros ahí sentados alrededor de la mesa, como en una reunión, o estaban sentados en diferentes lugares del local?

R: Todos estábamos sentados alrededor de la mesa.

P: ¿Estaban discutiendo algo en ese momento?

R: Nosotros estábamos discutiendo las reglas del Club.

P: ¿Era una sociedad juramentada, una sociedad secreta?

R: No.

P: ¿Puede usted decir qué regla era?

R: Se refería a esas ocasiones cuando tres o cuatro miembros necesitaban el Club para un baile o entretenimiento.

INEZ [*sic*] SANDOVAL, testigo de la defensa, juró y testificó debidamente de la siguiente manera:

Interrogatorio directo:

Preguntas del fiscal:

P: ¿Usted conoce al acusado? De ser así, ¿quién es?

R: Sí, sí lo conozco, Rafael Ortiz.

Preguntas del abogado defensor:

P: ¿Cuánto tiempo hace que usted conoce al acusado?

R: Lo conocí hace un año.

P: ¿Sabía usted si el acusado había tenido algún problema con el soldado durante la última parte del mes pasado? De ser así, ¿puede decirlo a la Comisión?

R: No sé nada.

P: ¿Estaba usted en Caguas cuando el asesinato fue cometido el mes pasado?

R: Sí, yo estaba allí.

P: ¿Sabe usted si había algún problema entre un soldado y el acusado justo antes del crimen?

R: Sí, ahora entiendo la pregunta.

P: Relátelo.

R: Yo estaba sentada en la casa con un amigo. El acusado y uno de los testigos que está aquí presente estaban parados en la puerta hablando conmigo. El soldado vino y le dijo algo a Ortiz en inglés, lo que él no entendió, pero contestó que sí. Entonces Ortiz se paró con la idea de irse para evitar problemas con un soldado americano, y el soldado levantó su palo y golpeó a Rafael Ortiz en la cara. Después se fue a su casa y yo me fui a la mía. Después de eso no se nada. Yo me fui a mi casa y él a la suya, lo que pasó después no lo sé.

P: ¿Sabe usted si el soldado que golpeó a Ortiz fue el que supuestamente fue asesinado esa noche en el Club?

R: No.

Interrogatorio

Preguntas del fiscal:

P: ¿Qué día fue que sucedió esto?

R: No lo sé

P: ¿A qué hora del día?

R: Alrededor de las siete de la tarde.

P: ¿Fue Rafael Ortiz alguna vez su novio?

R: No.

P: ¿Puede describir al soldado que golpeó a Ortiz?

R: Un hombre alto, ni grueso ni flaco.

P: ¿Tenía bigote?

R: No sé si lo tenía o no.

P: ¿Fue el mismo día en que se cometió el asesinato?

R: El mismo día.

P: ¿Por qué le pegó el soldado a Ortiz?

R: No sé por qué le pegó. Eso es todo lo que pasó en mi presencia.

P: ¿Fue el último testigo, un hombre con ropa oscura, el hombre que

usted vio hablando con Ortiz?

R: No, el hombre al que me refiero está vestido de blanco.

P: ¿Sabe algo que pueda conectar al soldado asesinado con el hombre que tenía problemas con Ortiz y que usted vio frente a su casa?

R: No, no lo sé.

P: ¿Conocía usted de vista al soldado asesinado?

R: No, no lo conocía de vista. Solo podría reconocerlo por su tamaño.

JOAQUÍN SÁNCHEZ, testigo de la defensa, juró y testificó debidamente de la siguiente manera:

Interrogatorio directo:

Preguntas del fiscal:

P: ¿Conoce usted al acusado? De ser así, ¿cómo se llama?

R: Lo reconozco como Rafael Ortiz.

Preguntas del abogado defensor:

P: ¿Cuánto tiempo hace que conoce usted al acusado?

R: Hace dos o tres años.

P: ¿Sabe usted de algún problema que haya tenido el acusado con el soldado durante la última parte del mes pasado?

R: Solo le puedo decir que cuando yo estaba bajando por la Calle Mayor vi a una mujer joven, Ines [sic] Sandoval, y me detuve a conversar con ella porque es mi amiga. Rafael Ortiz llegó y le habló a ella también. A los pocos minutos un soldado americano vino y dijo algo en inglés, que yo no entendí, pero Ortiz dijo que sí. Luego, el soldado dijo algo más y Ortiz le dijo al soldado “no te entiendo”. El soldado parecía estar ofendido y le pegó con un palo en la cara. Cuando yo vi eso, me fui inmediatamente. Cuando pasé por la iglesia me encontré con un hombre que se llama Enrique Vinas [¿Viñas?]. Le dije lo que había pasado entre el soldado y Ortiz y me fui a casa y me acosté.

P: ¿Sabe en qué día del mes pasó esto?

R: No sabría decirle.

P: ¿Fue hace un mes, más o menos?

R: Sí, hace como un mes.

P: ¿Se cometió un asesinato en Caguas en esa fecha?

R: Sí, más tarde en ese día.

P: ¿Quién fue asesinado?

R: Un soldado americano.

P: ¿Sabe usted si este fue el soldado que golpeó a Ortiz?

R: No podría decirlo.

P: ¿Sabe el nombre del soldado?

R: No.

P: ¿Sabe de algún problema entre el soldado y Ortiz?

R: No.

Interrogatorio.

Preguntas del fiscal:

P: ¿A qué hora del día sucedió este problema entre el soldado y Ortiz?

R: Entre las seis y las seis y media de la tarde.

P: ¿Vio al soldado después de que fue asesinado?

R: No, señor.

P: Entonces, ¿cómo sabe que fue el mismo soldado que golpeó a Ortiz?

R: Dicen que fue el mismo soldado.

P: ¿Conocía usted al soldado asesinado?

R: No puedo decir que lo conocía. Todos se parecen mucho. Todos dicen que fue el mismo hombre.

P: Si solamente usted, Rafael Ortiz e Inés Sandoval eran los únicos presentes durante ese incidente, ¿por qué todos dicen que fue el mismo hombre?

R: La gente dice que fue el mismo hombre, por eso lo digo yo también.

P: ¿Cuál es su ocupación?

R: Soy empleado del municipio.

P: ¿Es Inez (*sí*) Sandoval su novia?

R: No, no lo es, solo es una conocida.

P: ¿Es o fue ella la novia de Rafael Ortiz?

R: No lo sé.

P: ¿Había algún soldado en Caguas que visitara habitualmente a Inez

[sic] Sandoval?

R: No lo sé.

P: ¿Había visto usted antes al soldado referido en la casa de ella?

R: No, nunca lo había visto allí.

P: ¿Fue a causa de este episodio que Rafael Ortiz mató al soldado?

R: Según lo que se dice entre la gente, sí fue por esa causa.

P: ¿Le dijo usted a mucha gente que el soldado asesinado y la persona que le pegó a Ortiz en la calle eran la misma persona?

R: Solo se lo dije a Enrique Vinas. Le dije a él no que Rafael Ortiz había matado un soldado, sino que un soldado le había pegado a Rafael.

P: Por lo tanto, ¿usted no sabe si el soldado asesinado es el mismo que le pegó a Ortiz en la calle?

R: No lo vi, así que no podría decirle.

[...]

El acusado, sin más testimonio que ofrecer, hizo la siguiente declaración oral:

“Una tarde, cuando estaba caminando desde el río, conocí a un soldado en la Calle Nueva. Me pidió un cigarro y se lo di. Era uno de esos cigarrillos que se necesitan volver a enrollar, lo cual hice para él. Luego le di un fósforo. Me pegó una bofetada. Después de eso me fui a casa y deje al soldado allí en la calle. Dos o tres días después vi al mismo soldado con otro soldado caminando hacia la iglesia. Yo tenía una pequeña bandera americana en el bolsillo de mi chaqueta. Cuando el otro soldado vio la bandera en mi chaqueta, me llamó por señas y me preguntó cuándo valía la bandera. Le dije que no valía nada y que se la daría como un recuerdo. Luego, el soldado que me había pegado antes me reconoció, me llamó con un nombre asqueroso, y el otro hombre dijo “no”, mostrándole la bandera. Cuando vi que se dirigía hacia mí, volteé la esquina y me escondí, y bajé por otra calle. Tres o cuatro noches antes, cuando estaba hablando con mi novia, él llegó y me golpeó en el hombro y me dio una bofetada. Casi me caigo al suelo. Me escapé y el soldado me persiguió, llamándome. Otra noche, me encontré con Inez

[sic] Sandoval en su casa. Ella estaba hablando con Joaquín. Después de hablar un rato, ella nos ofreció una silla. Cuando el soldado llegó, él me dijo algo que no pude entender, y le dije “¿?”. Luego me pegó con un palo y me cortó la nariz. Creo que todavía tengo la cicatriz. Después de eso no paso nada. Eso es todo lo que tengo que decir”.

El fiscal hizo las siguientes observaciones:

“Deseo, al cerrar este caso, remitir a la Comisión un diagrama con la letra A, en donde se establece el lugar en que el asesinato fue cometido. Deseo, además, remitirle a la Comisión la declaración del Capitán Edward Hodges, asistente de cirujano, 47 U.S. Vols., que prestó juramento ante H. H. Walker, fiscal en Caguas, en la cual se describe la condición del cuerpo de John Burke cuando fue encontrado. Este testimonio no pudo ofrecerlo el Dr. Hodges en persona ante la Comisión por encontrarse actualmente en los Estados Unidos adonde fue enviado con su regimiento para pasar revista. A pesar de que este testimonio no afecta al acusado en ninguna forma, en tanto que no da información relacionada con las conexiones del acusado con el caso, no parece objetable. El testimonio de los testigos establece que el asesinato en cuestión fue cometido por el acusado contra una persona no sospechosa y, por lo menos al mismo tiempo, inofensiva; que fue cometido a sangre fría; que la víctima estaba en el local del Club, según los cargos. Que el crimen fue cometido por el asesino, no en el calor de la pasión o bajo una provocación repentina, sino de acuerdo a un plan deliberado. Inclusive, si asumimos que el testimonio ofrecido por la defensa es completamente verdadero, parece que la insignificante provocación aquí declarada sucedió de una hora y media a dos horas antes del asesinato. El acusado estaba, por lo tanto, siguiendo a su víctima por las calles de Caguas esperando una oportunidad, y cuando su oportunidad llegó, la aprovechó sin dudas y sin remordimientos. Visité la ciudad de Caguas, durante uno o dos días, con el propósito de obtener evidencia para el caso. Me dediqué a buscar cualquier evidencia que fuera favorable al acusado, porque a pesar de que el acusado está

representado por un abogado competente, el abogado no tuvo la oportunidad de hablar con los residentes de Caguas. Con este propósito en la mira, hice que se efectuara una búsqueda cuidadosa a lo largo del pueblo de Caguas para ver si había alguna persona que supiera de alguna excusa razonable para este crimen y presentarla a la Comisión: el resultado está frente a la Comisión en el testimonio de la defensa. De haber alguna justificación para este crimen, yo no he podido encontrarla, después de un examen cuidadoso. Y, por lo tanto, en nombre del Gobierno y en nombre de la Justicia, pido la pena máxima para el acusado.

El acusado, su abogado, el fiscal, la secretaria de actas y el intérprete se retiraron. La Comisión se encerró a deliberar, y encuentra al acusado, Rafael Ortiz, nativo de Puerto Rico, y residente de Caguas:

De la especificación, 1° cargo:	Culpable.
Del 1° cargo:	Culpable.
De la especificación, 2° cargo:	Culpable.
Del 2° cargo:	Culpable.

FICHAS BIOBIBLIOGRÁFICAS

Víctor Conenna. Argentino. Magíster en Letras Hispánicas. Cursa el Doctorado en Letras en la UNMDP. Docente en Literatura y Cultura Latinoamericanas II y miembro del grupo de investigación *Literatura y Cultura Latinoamericanas* radicado en el Celehis, dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Coordina ciclos sobre cine y literatura y desde hace ocho años lleva a cabo proyectos dedicados a la relación entre dichos lenguajes, recortando corpus de escritores y cineastas latinoamericanos. Ha presentado ponencias en congresos y jornadas nacionales e internacionales, publicado artículos en revistas especializadas y de divulgación en distintos medios y capítulos en volúmenes colectivos. Actualmente es director del proyecto de extensión *Del cine a la literatura y de la literatura al cine. Taller de lectura, escritura y realización cinematográfica* y director y editor de *Letraceluloide. Revista digital de cine y literatura.*

Alejandro Del Vecchio. Argentino. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y estudiante avanzado de la Maestría en Letras Hispánicas (UNMDP). Se desempeña, desde 2010, como adscripto graduado en la cátedra Literatura y Cultura Latinoamericanas II y participa del grupo de investigación *Literatura y Cultura Latinoamericanas*, dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Ha participado como ponente en eventos científicos nacionales e internacionales. Sus investigaciones recientes versan sobre Pedro Juan Gutiérrez.

Arcadio Díaz Quiñones. Puertorriqueño. Doctor por la Universidad Central de Madrid. Estudió en la Universidad de Puerto Rico en Río

Piedras, donde fue docente durante más de doce años. Enseñó literatura caribeña y latinoamericana y dirigió el Programa de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Princeton, de la cual es Profesor Emérito. Ha dictado conferencias e impartido seminarios en calidad de profesor visitante en distintas universidades latinoamericanas y estadounidenses (Puerto Rico, Cartagena, Buenos Aires, Quilmes, Mar del Plata, Pennsylvania, Rutgers, Washington, Swarthmore College). Ha publicado numerosísimos ensayos sobre literatura, cultura y política en Latinoamérica. Entre sus libros destacamos: *Conversación con José Luis González* (1976); *El almuerzo en la hierba: Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués* (1982); *Cintio Vitier: la memoria integradora* (1987) y *La memoria rota: ensayos de cultura y política* (1993). Preparó la edición de *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1985), de Tomás Blanco. Fue editor del volumen *El Caribe entre imperios* (1997). En 2000 publicó *El arte de bregar (ensayos)* y tuvo a su cargo la edición Cátedra de *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez. *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición* fue publicado por la Editorial de la Universidad de Quilmes (2006) y una antología de sus ensayos, *A memória rota*, fue editado en 2016 por Companhia das Letras en Brasil.

Eugenia Fernández. Argentina. Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desempeña sus actividades docentes y de investigación como Ayudante graduada en la asignatura Literatura y Cultura Latinoamericanas II de la carrera de Letras. Doctoranda en 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. Ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras y participado como expositora en congresos nacionales e internacionales desde 2007. Sus investigaciones centrales abordan la obra de Roberto Bolaño, autor sobre el que está desarrollando su tesis de doctorado.

Miriam Gárate. Argentina. Profesora e investigadora del Departamento de Teoría Literaria de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil. Investiga relaciones entre prácticas letradas y cine en América Latina durante el período silente. Algunos capítulos de libros publicados sobre el tema son: “Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte” (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2014); “Figuraciones del pasado, contradicciones del presente: en torno a *El último malón* (1918) de Alcides Greca” (México: UNAM, 2015); “Latinoamericanos en Hollywood: sueños, realidades y clichés de la ficción” (Santiago de Chile, Metales Pesados, 2016); “Primer cine y retórica del viaje en tres crónicas latinoamericanas de pasaje de siglo: 1896/1913” (Montevideo: Universidad de la República, 2016). Actualmente desarrolla otra investigación acerca de los procesos de filiación y afiliación en la escritura latinoamericana de las dos últimas décadas, en relación a la cual ha publicado “Réplicas y reflejos en una crónica de Juan Villoro: acerca de *8.8 El miedo en el espejo*” (*Cuadernos de Literatura*, N° 40, 2016).

Sabrina Gil. Argentina. Profesora y Licenciada en Historia (UNMDP), Especialista en Lenguajes Artísticos (UNLP) y Profesora de Juegos Dramáticos (UNCPBA). Estudiante avanzada del Doctorado en Letras de la UNMDP por obtención de una Beca Doctoral de CONICET (2013-2018). Es miembro del grupo de investigación *Literatura y Cultura Latinoamericanas* en la UNMDP dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo, donde lleva a cabo subproyectos dedicados a relaciones entre literatura y artes visuales, en diversos corpus de artistas latinoamericanos contemporáneos y del siglo XX. Sobre ello ha publicado artículos en revistas especializadas y ha participado como ponente en eventos científicos nacionales e internacionales, asimismo coordina talleres de extensión sobre sus objetos de estudio y sobre historia del arte.

Mónica Marinone. Argentina. Dra. en Letras por la UBA. Profesora e investigadora del CELEHIS en la UNMDP. Como experta en literatura y cultura latinoamericanas, es invitada por universidades argentinas y del exterior. Ha desarrollado investigaciones de largo aliento sobre literatura venezolana, 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, ha coordinado otros volúmenes internacionales como *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina*, *Viaje y relato en Latinoamérica* y *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas*. Es miembro de consejos editoriales de revistas argentinas y extranjeras. Está escribiendo, por solicitud, un volumen sobre narradores colombianos contemporáneos.

Pablo Montoya. Colombiano (nació en Barrancabermeja y vive en Medellín). Es escritor, traductor y profesor universitario (obtuvo su doctorado en la Sorbonne Nouvelle -París III). Además, es músico sinfónico habiendo dejado de interpretar desde que empezara a escribir. Entre sus volúmenes de relatos destacamos *Cuentos de Niquía*, en edición bilingüe; *Habitantes*; *Razía*; *La sinfónica y otros cuentos musicales*; *Adiós a los próceres*; *Réquiem por un fantasma*; *El beso de la noche*, y sus novelas *La sed del ojo*, *Lejos de Roma*, *Los derrotados* y *Tríptico de la infamia*. También ha escrito los ensayos *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso* y *Música de pájaros*, así como poesía en prosa (*Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto*, *Trazos*, *Cuaderno de París*, *Viajeros* y *Terceto*). 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. Escribe en periódicos, notas sobre literatura, pintura, fotografía y política. Ha sido entrevistador y presentador de las series de televisión “Autor material”. Conversaciones con escritores antioqueños y “Lectura

en vos”, así como presentador y asesor literario de la serie “Carrasquilla 7” (programa cultural). Ha recibido premios y reconocimientos: el premio Autores Antioqueños, el Premio de la Alcaldía de Medellín y los premios internacionales José Donoso (Chile) por su obra, Rómulo Gallegos (Venezuela) y José María Arguedas (Casa de las Américas-Cuba) por *Tríptico de la infamia*. Obtuvo la Beca de investigación en literatura, otorgada por el Ministerio de Cultura, la beca para escritores extranjeros otorgada por el Centro Nacional del libro de Francia; la beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD), entre otros. Su blog: <http://www.pablomontoya.net>

Hernán Morales. Argentino. Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla sus actividades docentes e investigación. Ha realizado estudios musicales en el Conservatorio Provincial de Música “Luis Gianneo” y actualmente se encuentra finalizando 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 Tíneo. Desde 2007 participa en congresos nacionales e internacionales y publica artículos en revistas. Sus últimas investigaciones se ocupan del escritor y músico brasileño Chico Buarque.

Hortensia Morell. Puertorriqueña. Dra. en Literatura Hispanoamericana Contemporánea en la Universidad de Wisconsin (Madison). Catedrática de Literatura Hispanoamericana y Puertorriqueña en Temple University, Filadelfia. Ha sido profesora visitante en Western Michigan University, University of Nebraska-Lincoln, e invitada a dictar conferencias y seminarios en La Salle University, Filadelfia. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre interrelaciones artísticas (en particular música, cine y literatura) y cuestiones de género, en revistas profesionales y libros colectivos. Es autora de *Composición expresionista en El lugar sin límites de José Donoso* (1986, Universidad de Puerto Rico), *José Donoso y el surrealismo: Tres novelitas burguesas* (1990, Pliegos) y *Palabras en las tablas: Ensayos de literatura latinoamericana contemporánea* (2008,

Universidad de Puerto Rico). Sus últimos trabajos se enfocan sobre la ficción criminal en Puerto Rico -la narrativa de Wilfredo Mattos CINTRÓN y Arturo Echavarría, y la narrativa y dramaturgia de Luis Rafael Sánchez y José Luis Ramos Escobar.

Andrea Pagni. Argentina. Egresada de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, es profesora de Literatura y Cultura Latinoamericana en la Universidad de Erlangen-Nürnberg, Alemania. Sus áreas de investigación son la literatura de viajes transatlánticos y la historia de la traducción literaria en América Latina, tema sobre el que ha publicado muchos artículos y como editora y coeditora *América Latina, espacio de traducciones* (Caracas, 2004 y 2005), *El exilio republicano español en México y Argentina* (México, Madrid, Frankfurt, 2011), *Traductores y traducciones la historia cultural de América Latina* (México, 2011) y *Refracciones/ Refractions: Traducción y género en las literaturas románicas/Traduction et genre dans les littératures romanes* (Berlín, Wien, Zürich, London, en prensa). Es miembro del consejo editorial de la revista *Iberoamericana* (www.iberoamericana.de), presidenta del Centro Universitario de Baviera para América Latina (BAYLAT, www.baylat.org) y coordinadora del equipo alemán en el Consejo Científico del Centro Universitario Argentino-Alemán (CUAA-DAHZ, www.cuaa-dahz.org). En 2014 recibió el Premio RAICES a la Cooperación Internacional en Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de Argentina.

Gabriela Tineo. Argentina. Dra. en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Literatura y Cultura Latinoamericanas e investigadora del Centro de Letras Hispanoamericanas. Sus líneas de investigación han focalizado de modo especial la literatura del Caribe español y la poesía niuyorriqueña; actualmente desarrolla un proyecto sobre narrativa ecuatoriana. Ha dictado seminarios y conferencias y presentado ponencias en su país y el exterior y publicado capítulos y ensayos en volúmenes colectivos y artículos en revistas nacionales e internacionales. Ha sido invitada a dictar conferencias y seminarios por universidades nacionales y extranjeras. Autora de *En nuestra querida doliente y querida: refundar la puertorriqueñidad en Luis Rafael Sán-*

chez (2010), coautora de *La reinención de la memoria* (1997), *Senderos en el bosque de palabras* (2006) y *Escrituras y exilios en América Latina* (2008) y coeditora de *Lecturas y lectores. Encuentros de difusión*. CELEHIS (2017). Ha publicado en colaboración los volúmenes internacionales *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina* (2007), *Viaje y relato en Latinoamérica* (2010) y *Noticias del diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas* (2013).

Silvia Valero. Argentina. Dra. en Literatura por la Université de Montréal. Actualmente es Profesora e investigadora de la Universidad de Cartagena, Colombia. Se desempeñó como Fellow en el Hutchins Center for Afroamerican Studies en la Universidad de Harvard y como conferencista invitada en esa universidad (David Rockefeller Center for Latin American Studies) y en otras universidades, entre ellas la Universidad Nacional de Costa Rica, La Plata, Juiz de Fora, Montreal y Antioquia. Co-organizó los simposios “Afrodescendientes: 15 años después de Santiago. Logros y desafíos”, en Harvard (2015) y “Más allá de Santiago: el movimiento afrodescendiente y los estudios afrolatinoamericanos” (Universidad de Cartagena, 2016). Ha presentado ponencias en congresos y publicado numerosos artículos y ensayos en revistas especializadas. Es autora de *Mirar atrás. La importancia del pasado en los relatos de nación y negritud en la literatura afrocubana de entre siglos* (2014) y co-editora con Alejandro Campos García (Thompson Rivers University, Canadá) de *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: auto-identificación, ancestralidad, visibilidad y derechos* (2015).

Ana Sol Villarreal. Argentina. Profesora en Letras (UNMDP), adscrita a la investigación en Literatura y Cultura Latinoamericanas II. Desde 2013 es miembro del grupo *Literatura y Cultura Latinoamericanas* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo en cuyo marco estudia la obra de Tato Laviera. Ha presentado ponencias en congresos y jornadas, nacionales e internacionales, y publicado artículos en revistas. Actualmente cursa la Maestría en Letras Hispánicas en la Facultad de Humanidades (UNMDP) y se desempeña como Profesora de Prácticas del Lenguaje y Literatura en el nivel secundario.

