

Les ATELIERS du SAL

**Numéro 5
2014**

Séminaire Amérique Latine (SAL)
Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les
Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC)
Université Paris-Sorbonne

Directeur : Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris-Sorbonne

Secrétaire de rédaction : Jérôme Dulou, Université Paris-Sorbonne

Maquette : Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique

Federico Álvarez Arregui, UNAM

Françoise Aubès, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla

Corin Braga, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Rosalba Campra, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Elsa Cross, UNAM

Alai Garcia Diniz, Universidade Federal de Santa Catarina

Javier Gómez Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Antonio Fernández Ferrer, Universidad de Alcalá

Paul-Henri Giraud, Université Charles de Gaulle Lille III

Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Colegio de México

Théophile Kouï, Université de Cocody

María Rosa Lojo, Universidad del Salvador/Conicet

Covadonga López Alonso, Universidad Complutense de Madrid

Nadine Ly, Université de Bordeaux III

Giovanni Marchetti, Università di Bologna

Naín Nómez, Universidad de Santiago de Chile

Florence Olivier, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Héctor Perea, UNAM

Néstor Ponce, Université Rennes II

Pol Popovic Karic, Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

Susanna Regazzoni, Università Ca' Foscari Venezia

Fabio Rodríguez Amaya, Università degli Studi di Bergamo

Rogelio Rodríguez Coronel, Universidad de La Habana

Gabriel Saad, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Adriana Sandoval, UNAM

László Scholz, Université Eötvös Loránd

Silvana Serafin, Università degli Studi di Udine

Stefano Tedeschi, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Ana María Zubieta, UBA

Comité de rédaction

(Université Paris-Sorbonne)

Sandra Acuña

Jessica Belmar

Laurence Breysse-Chanet

Marisella Buitrago

Gerardo Centenera

Inmaculada Donaire del Yerro (Universidad Autónoma de Madrid)

Jérôme Dulou

Paula García Talaván

Renée Clémentine Lucien

Joaquín Manzi

Ramón Martí Solano (Université de Limoges)

Roberta Previtera

Andrea Torres Perdigón

Camilo Vargas

Table des matières

Présentation	5
Articles	8
<i>Écritures plurielles : voyages temporels</i>	9
<i>Ana María Zubieta</i>	
La violencia. Recorridos teóricos, aspectos críticos	10
<i>María Cristina Ares</i>	
<i>La revolución es un sueño eterno</i> de Andrés Rivera: un trayecto entre la rebelión y la muerte	21
<i>Carolina Grenoville</i>	
<i>Una excursión a los indios ranqueles</i> de Lucio V. Mansilla: un viaje entre la promesa y la amenaza	33
<i>Écritures plurielles : lectures de la ville</i>	44
<i>Anna Lammers</i>	
Memoria de familia y olvido en la ciudad de A Coruña: <i>Os libros arden mal</i> de Manuel Rivas	45
<i>Rainer Wehrhahn et Dominik Haubrich</i>	
Vecindades contestadas: seguridad y construcción de espacios urbanos en São Paulo	57
<i>Écritures plurielles : les migrations dans des espaces et des temps littéraires</i>	72
<i>Renata Londero</i>	
De viaje por el tiempo y el espacio: Jaime Gil de Biedma exiliado interior	73
<i>Rocío Luque</i>	
Ella misma fue su ruta: Julia de Burgos y su multiforme exilio	86
<i>Mélanges</i>	100
<i>Juan Manuel Bonet</i>	
Vicente Huidobro, poeta entre pintores y poeta-pintor	101
<i>Raúl Brasca</i>	
Oriente en Occidente: Acerca de <i>Cuentos del cuchillo de jade</i> de Rosalba Campa	111

Comptes-rendus	121
<i>Raquel Arias Careaga</i>	
El viaje como método de indagación literaria	122
<i>Inmaculada Donaire del Yerro</i>	
A propósito de Roa Bastos: el escritor migrante y <i>lo migrante</i> en la creación contemporánea	128
<i>Marcos Rico Domínguez</i>	
El intercambio epistolar: entre la escritura y la ausencia	132
<i>Charles-Édouard Machet</i>	
Érase una vez... Julio Cortázar	135
Entretien	138
<i>Roberta Previtera</i>	
Entrevista a Marcelo Figueras. <i>Nuestra educación sentimental es hija del cine y de la literatura</i>	139
Création	154
<i>Rosa Beltrán</i>	
Cuando las palabras no eran las cosas	155
<i>Marcelo Figueras</i>	
El Niño del Gorro de Lana	160

Présentation

Eduardo Ramos-Izquierdo
Université Paris-Sorbonne
eri1009eri@yahoo.com

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. « Présentation ». *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 5-7.

Ce cinquième volume de *Les Ateliers du SAL* réunit les communications présentées lors des manifestations scientifiques (colloques, séminaires, journées d'études) que nous avons organisées en collaboration avec les groupes de recherche de l'Universidad de Buenos Aires, de la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel et de l'Università di Udine.

Nous conservons la même structure que dans les numéros précédents. La première partie est constituée de dossiers portant sur les différents sujets abordés lors des manifestations scientifiques que nous venons d'évoquer. Elle est suivie d'articles sur des sujets divers dans la section « Mélanges ». De même, nous présentons une section de comptes rendus, une autre reproduisant l'entretien d'un écrivain contemporain et, pour finir, une section de créations inédites.

Le premier dossier contient une série d'articles portant sur l'axe « Écritures plurielles et voyages temporels », où l'on pourra lire une première étude théorique et critique qui aborde les différents parcours de la violence (Zubieta); un autre parcours se situe entre la révolte et la mort dans un roman d'Andrés Rivera (Ares) ; et finalement, une troisième lecture du voyage est proposée dans le texte classique de Mansilla (Grenoville).

Le dossier suivant porte sur les écritures plurielles déclinées sur deux lectures de la ville. Nous présentons d'abord une étude de La Corogne (A Coruña) à travers la mémoire familiale et l'oubli dans la prose de Rivas (Lammers). Elle est suivie d'une analyse géographique riche et rigoureuse des *voisinages urbains* de São Paulo qui vient enrichir notre axe littéraire latino-américain (Wehrhahn/Haubricht).

Dans le dernier dossier, nous présentons deux articles sur « les écritures plurielles et les migrations dans des espaces et des temps littéraires », dans l'œuvre de deux poètes. D'abord les formes de l'exil intérieur chez Gil de Biedma, un classique contemporain (Londero), puis les multiples variantes de l'exil de la jeune Julia de Burgos, une femme poète qui mériterait d'être mieux connue (Luque).

Nous sommes très honorés de publier dans la section « Mélanges » les textes de deux auteurs à la fois créateurs et critiques : une lecture érudite et lucide d'un Huidobro à la frontière entre la poésie et la peinture (Bonet) et une approche orientale fort originale de la microfiction de Rosalba Campra (Brasca).

Dans la section de comptes rendus, nous proposons des notes critiques sur un choix de livres de publication récente : Silvana Serafin (ed.), *Escrituras plurales: migraciones en espacios y*

tiempos literarios (Arias) ; Meritxell Hernando Marsal, Alai Garcia Diniz, Raquel Cardoso de Faria e Custódio, *Estéticas migrantes* (Donaire del Yerro) ; Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez (eds.), *Queridos todos. El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX* (Rico) ; Lucio Fernando Aquilanti, Federico Barea. *Todo Cortázar: Bio-bibliografía* (Machet).

Par ailleurs, nous avons cette fois-ci le plaisir de reproduire un entretien avec Marcelo Figueras (Previtera), dans lequel l'écrivain nous parle des deux domaines artistiques privilégiés dans sa production : la littérature et le cinéma.

Pour finir, nous sommes heureux d'inclure dans la section « Création » deux textes courts inédits : une prose d'autofiction de Rosa Beltrán et une nouvelle de Marcelo Figueras.

Je tiens à remercier encore une fois les collègues qui ont participé au comité de rédaction et au comité scientifique pour le soin porté à la lecture et à la relecture des textes, et pour leurs observations pertinentes. De même, je remercie le secrétaire de rédaction et la jeune équipe éditoriale pour sa disponibilité, son dynamisme, son dévouement et son enthousiasme dans la réalisation de ce numéro qui nous permet de partager, à nouveau, notre passion plurielle pour la littérature.

ERI

Articles

**Écritures plurielles :
voyages temporels**

La violencia. Recorridos teóricos, aspectos críticos

Ana María Zubieta
Universidad de Buenos Aires
anamariazubieta@gmail.com

Citation recommandée : Zubieta, Ana María. "La violencia. Recorridos teóricos, aspectos críticos". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 10-20.

Introducción

Sin duda singular –por su trascendencia histórica, su valor cultural, político y antropológico– es el lugar que ha llegado a alcanzar la violencia, no solo como fenómeno que atraviesa estructuras y sociedades, coyunturas y enclaves, sino como un concepto fundamental que amerita una reflexión teórica. ¿Cómo es posible abordar un fenómeno de tal magnitud y con tantas aristas?, ¿cómo realizar una pequeña historia de los conceptos o qué enfoques es indispensable tomar en cuenta al momento de encarar el estudio del problema? Es indudable que la literatura aparece más y más tramada, entretejida, con los fenómenos de la violencia y sus representaciones, perceptible en el presente en el que se asiste, en particular, a la redefinición del género policial y a su proliferación. Podemos evocar así los casos del argentino Carlos Busqued y su novela *Bajo este sol tremendo*, del cubano Leonardo Padura o del sueco Henning Mankell y la globalización de las tramas como puede leerse en su novela *La leona blanca*. Hay una violencia que parece también enclavada en crónicas, en la narrativa ficcional del argentino Sergio Olguín y su novela *La fragilidad de los cuerpos*; en la obra del colombiano Santiago Gamboa con *Plegarias nocturnas*; o en la literatura que ha intentado acercarse a los fenómenos histórico-políticos sangrientos como la última dictadura militar. Una violencia embebida de memoria, en ese giro hacia el pasado del que habla Huyssen que parece caracterizar el presente y también porque desde la injusticia o desde la "justicia de los vencedores" de la que habla Danilo Zolo es posible visitar la violencia, la crueldad, la opresión y la muerte. Así pues, una historia de los conceptos me parece actualmente indispensable para tomar conciencia de las herramientas con las que trabajamos.

Como sostiene Balibar, la política, la civilización misma no lograrán ser pensadas como un *puro* programa de eliminación de la violencia, aunque nunca puedan renunciar a plantearse ese problema y agrega, en coincidencia con Foucault, que ninguna reflexión acerca de la violencia puede limitarse al examen de las temáticas del poder:

Los asuntos del poder se hallan en el núcleo íntimo de lo que llamé economía de la violencia: hay una violencia primordial del poder, una contraviolencia dirigida contra el poder, o una tentativa de construir contrapoderes que adopta la forma de contraviolencia (*Violencias, identidades y civilidad* 107).

Trazar un mapa de la violencia supone pues un trabajo posicional, perspectivista y, en consecuencia, no pretende ser

inocente; pero sí quiere como todo mapa, dar cuenta de la existencia de algo, ponerlo en escala y orientar o guiar un recorrido. Pero los mapas son también documentos de poder y dominio: gire el mundo en torno a Babilonia, a Roma o al Imperio del Centro, la figuración cartográfica siempre implica una decisión acerca de centro y periferia, poder y marginalidad. Karl Schlögel en su magnífico libro de geopolítica *En el espacio leemos el tiempo*, señala el lazo íntimo entre la empresa colonial de Gran Bretaña en la India y la confección de mapas:

[...] la medición del subcontinente indio se cuenta entre los grandes logros del Imperio británico. Sin Enciclopedia no habría mundo moderno, sin la medición de la India, nada de lo que se denomina imperialismo moderno o dominio de Europa sobre el resto del mundo (187).

Y advierte que un mapa es la mejor expresión de lo que Edward Said llamara una vez "un acto de violencia geográfica mediante el cual se tiende a investigar, cartografiar y finalmente poner bajo control todo espacio del mundo" (ctd. en Schlögel, *En el espacio* 192).

No es casual entonces que en un tiempo de fronteras y migraciones la geografía política sea un área del saber privilegiada y las tramas literarias del presente no desdeñan esa problemática teñida muchas veces de la más abrumadora violencia como en la novela *El ruido de las cosas al caer* del colombiano Juan Gabriel Vásquez.

La constelación totalitaria

Referirnos a la violencia en el presente nos hace volver la vista al siglo XX que se ha dicho que fue el siglo más cruel y violento de la historia, aunque el siglo XXI no haya empezado mejor: guerras, sofisticadas formas de ataque y la redefinición del terror, nuevos emplazamientos de campos de concentración y terribles tecnologías de aislamiento y castigo.

El siglo XX, que fue caracterizado como el más violento de la historia, dio nacimiento a poderes caracterizados, según la definición de Hannah Arendt, por una fusión inédita de *ideología y terror*:

El totalitarismo nunca se contenta con dominar por medios externos, es decir, a través del Estado y de una maquinaria de violencia; [...] el totalitarismo ha descubierto unos medios de dominar y de aterrorizar a los seres humanos desde dentro (*Los orígenes del totalitarismo* 407).

Y buscó remodelar globalmente la sociedad por medio de la violencia. La constelación totalitaria por así decirlo es un polo de atracción tanto para las reflexiones teóricas como para la producción de simbolizaciones estéticas. En tal sentido conmueve la edición de ese maravilloso libro de Orlando Figes, *Los que susurran*, que descorre los velos que pesaron sobre el estalinismo, las delaciones, las caídas en desgracia, a través de innumerables testimonios de los miembros de una misma familia o de sujetos procedentes de distintos estratos sociales que van contando cómo eran los arrestos, los confinamientos, el trabajo forzado y reeducativo y, a veces, el regreso, libro que examina esa enorme máquina puesta en funcionamiento y en la que el secreto, el silencio, lo dicho y lo no dicho cobra un papel descomunal; el susurrante designa tanto al que susurra por miedo a ser oído como a la persona que informa de espaldas a la gente. Un libro que no pretende analizar la figura de Stalin sino estudiar un sistema que echó raíces en la sociedad soviética e involucró a millones de ciudadanos que se convirtieron en espectadores silenciosos o en colaboradores del terror. Y la enorme novela de Vasili Grossman, *Vida y destino* (1959), su obra cumbre, novela sobre la Segunda Guerra mundial que muestra también los estragos del totalitarismo estalinista (fue prohibida por Krushev) o la más reciente, *Limónov*, de Emmanuel Carrère.

Entonces para encarar esto, resplandece el trabajo imprescindible de Hannah Arendt *Los orígenes del totalitarismo* donde ella precisa que los totalitarismos nunca se contentan con dominar por medios externos, es decir, a través del Estado y de una maquinaria de violencia, sino que descubrieron medios de dominar y de aterrorizar a los seres humanos desde dentro y que son organizaciones de masas de individuos atomizados y aislados. Los regímenes totalitarios instauran el terror que sigue siendo utilizado incluso cuando ya han sido logrados sus objetivos psicológicos: su verdadero horror estriba en que reina sobre una población completamente sometida. Se redefine la categoría de "sospechoso" que, bajo las condiciones totalitarias, pasa a ser toda la población; cada pensamiento que se desvía de la línea oficialmente prescripta y permanentemente cambiante es ya sospechoso. En un sistema de espionaje ubicuo, donde todo el mundo puede ser un agente de Policía y donde cada individuo se siente sometido constantemente a vigilancia. Por supuesto, este estudio incluye el nazismo y en él, la relación entre el líder y las masas y el lugar de la propaganda; y allí donde es llevado a la perfección el dominio del terror, como en los campos de

concentración, la propaganda desaparece por completo.

El asesino deja un cadáver tras de sí y no pretende que su víctima no haya existido nunca; si borra todos los rastros son los de su propia identidad, y no los del recuerdo y del dolor de las personas que amaban a la víctima; destruye una vida, pero no destruye el hecho de la misma existencia. Por eso la desaparición y la categoría de desaparecido es un horror que no cesa y sigue atrayendo nuevas reflexiones y nuevas ficciones.

La violencia colonial. El territorio en cuestión

Los estudios poscoloniales tienen hoy un momento de brillo, pero en este sentido hay un trabajo que no puede olvidarse ni ser omitido: *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon donde tanto Sartre en el "Prefacio" como el mismo Fanon nos recuerdan que el indígena no tiene más que una alternativa: la servidumbre o la soberanía. En particular, Sartre ironiza: una consideración especial para esos sujetos golpeados, subalimentados, enfermos, temerosos, y ya sean amarillos, negros o blancos, todos tienen los mismos rasgos de carácter y parecidas tácticas de resistencia: son perezosos, taimados y ladrones, viven de cualquier cosa y solo conocen la fuerza (9). La impotencia, la locura homicida es el inconsciente colectivo de los colonizados. Esa furia contenida, al no estallar, gira en redondo y daña a los propios oprimidos.

Edward Said en *Cultura e imperialismo* estudia la novela realista europea, centrándose en la obra de Charles Dickens y Joseph Conrad, que lograron el reforzamiento del consenso de sus sociedades en relación a la expansión de ultramar y el rol fundamental que jugó en la imaginación y simbolización del espacio. Además sostiene que *El extranjero* es una intervención en la historia de los esfuerzos franceses en Argelia, esfuerzos para hacerla y conservarla francesa. Hay que considerar la obra de Camus como un elemento de la geografía política de Argelia, metodológicamente construida por los franceses. Camus no sería solo un representante de algo tan evanescente como la "conciencia europea" sino de la *dominación* europea en el mundo no europeo, un documento inestimable y sesgado del colonialismo, de una violencia asfixiante.

Ninguna dulzura entonces borrarán las señales de la violencia; solo la violencia puede destruirlas. Y el colonizado se cura de la neurosis colonial expulsando al colono con las armas, la descolonización es siempre un fenómeno violento como lo ha demostrado Coetzee en novelas como *Desgracia* o *La edad de hierro*. Como todo "sistema" el colonialismo se organiza espacialmente. El imperialismo es también Geografía. Imperialismo es espacio global producido por el capitalismo.

Imperialismo es la geografía del antagonismo entre centro y periferia, la geografía del intercambio desigual. Imperialismo es espacio de poder, dominio construido de los señores coloniales sobre los nativos, de los blancos sobre quienes no lo son, paisaje y topografía urbana del *apartheid*. Nuevamente, la importancia del territorio, las fronteras, la ocupación y el avasallamiento. Nuevamente el mapa y el territorio.

La literatura argentina fue tramándose con la memoria de manera creciente, y dos acontecimientos pasaron a ocupar una parte importante de la escena: la guerra de Malvinas y la dictadura militar. Nuestra Guerra, la que reinscribió en el horizonte un problema algo abandonado y nos lo puso delante de los ojos obligándonos a mirarlo, justamente a nosotros que habíamos hecho tanto por desconocerlo: el colonialismo y entonces volvimos a Fanon ya no como lectura de cabecera setentista sino para reexaminar mejor ese monstruo grande que pisa fuerte, el colonialismo, esa violencia brutal que le hizo decir a Aimé Césaire que el nazismo no fue más que la reproducción, en pequeña escala, de la violencia colonial y a Hannah Arendt en *Los orígenes del totalitarismo*, que la síntesis entre administración y masacre perpetrada por los británicos en África fue una anticipación de la violencia nazi; entonces, la Guerra de Malvinas trajo a nuestro presente la peor violencia del colonialismo, una empresa imperial que no iba a soltar ese enclave estratégico.

El Holocausto

La infatigable referencia al Holocausto es problemática, pero como asegura Huyssen se ha convertido en *tropos* universal porque a través de él se pueden pensar otros genocidios; en efecto, las reflexiones sobre el Holocausto y la violencia máxima fueron el lecho donde descansaron muchos de los trabajos que abordaron la narrativa y el problemático enlace de violencia y memoria.

Bauman ha destacado que las inhibiciones morales contra las atrocidades violentas disminuyen cuando se cumplen tres condiciones, por separado o juntas: la violencia está *autorizada* (por unas órdenes oficiales emitidas por departamentos legalmente competentes); las acciones están dentro de una *rutina* (creada por las normas del gobierno y por la exacta delimitación de las funciones); y las víctimas de la violencia están *deshumanizadas* como consecuencia de las definiciones ideológicas y del adoctrinamiento. La incommensurable capacidad de infligir dolor y dar la muerte (parafraseando a Derrida) se

comprende cabalmente a partir del concepto de biopoder inicialmente planteado por Foucault y después ampliado y profundizado por Agamben. Biopolítica: el dato biológico es, como tal, inmediatamente político y viceversa, un conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales podrá ser parte de una política, una estrategia general de poder y define el campo de concentración como el espacio que se abre cuando el estado de excepción comienza a convertirse en regla. Quien entraba en el campo se movía en una zona de indistinción entre interior y exterior, excepción y regla, lícito e ilícito. El campo, al haber sido despojados sus moradores de cualquier condición política y reducidos íntegramente a su nuda vida, es también el más absoluto espacio biopolítico que se haya realizado nunca. Pero también, como señala Traverso, los traslados forzosos de las poblaciones, la colonización y la industrialización de Siberia se inscribían en un vasto proyecto de gestión de las poblaciones que hacía del socialismo un verdadero laboratorio biopolítico.

Le debemos a Primo Levi el haber descripto la "zona gris" a partir del *Sonderkommando* o Escuadra especial, eufemismo con que las SS se referían al grupo de deportados a los que se confiaba la gestión de las cámaras de gas y de los crematorios, confusión y aplazamiento de la vida y de la muerte. Asimismo, una interpretación muy difundida, es la de la degradación de la muerte, el ultraje específico de Auschwitz, el nombre propio de su horror; "donde la muerte es 'trivial, burocrática y cotidiana' (Levi) tanto la muerte como el morir, tanto el morir como sus modos, tanto la muerte como la fabricación de cadáveres se hacen indiscernibles" (Agamben, *Lo que queda de Auschwitz* 79). Este "sufrir llevado a la potencia más extrema", este agotamiento de lo posible, ya no tiene, empero, "nada de humano". La potencia humana confina con lo inhumano, el hombre soporta también al no-hombre.

El Holocausto fue tanto un producto como un fracaso de la civilización moderna. De la misma manera que todas las otras cosas que se hicieron de forma moderna, es decir, racional, planificada, científica, coordinada, experta y eficientemente administrada. Es imposible hoy considerar la literatura que aborda fenómenos de violencia extrema sin la consideración de ese telón teórico.

Lo teorizado sobre el Holocausto sigue siendo imprescindible e imprescriptible. No podemos desconocer esos conceptos que mojonan el territorio y configuran el mapa sin olvidar la contracara del Holocausto: la guerra que como decía Clausewitz: "es una pulsación regular de violencia, de mayor o menor

vehemencia" (*De la guerra* 47); entonces la Segunda que siempre opacó a la Primera Guerra y, sin embargo, parece tentador volver a ella, fragua de tantos horrores. La guerra, las guerras han cambiado totalmente su signo, parece no ser ya necesaria una declaración para iniciarlas; entonces es preciso volver a plantear la relación entre los Estados y la vieja oposición amigos-enemigos, ya que aparecieron los enemigos potenciales y, sobre todo, los sospechosos, habitantes de policiales y transeúntes de las grandes ciudades: hoy hay sujetos que ya no son sospechosos de haber cometido un crimen o un delito, son sospechosos de poder cometerlos y la generalización de esta convicción trae aparejada una criminalización general de la sociedad. Un inocente es solo un culpable no consumado.

La cuestión de la imagen

Lanzmann ha dicho que su film "Shoa" no es un documental, que el film no es representacional en absoluto sino que es una *ficción de lo real* y rastrea los efectos traumáticos de las experiencias límite en las vidas de las víctimas. El arte formula preguntas provocativas a la historia. Hay un rechazo absoluto a la pregunta *por qué*. El trauma es más bien lo que se quiso enfocar, la brecha, la herida abierta en el pasado que se resiste a ser enteramente llenada, sanada o armonizada en el presente. El trauma no sirve simplemente como registro del pasado sino que precisamente da cuenta de la fuerza de una experiencia que no está todavía totalmente apropiada. Como dice Rancière, la violencia polémica de ayer tiende a adquirir una nueva figura. Se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinitos. Lo irrepresentable es la categoría central del giro ético en la reflexión estética, como el terror lo es en el plano político, porque es, él también, una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable, en efecto, se confunden dos nociones: una imposibilidad y una prohibición y aquí adquiere un gran espesor o peso el papel de las imágenes. Las imágenes producen un *shock* en la medida en que muestran algo nunca visto. Cuando hacia el final de la guerra, los nazis quemaron en masa todos sus archivos, los prisioneros que les servían de esclavos en esa tarea aprovecharon la confusión para salvar –apartar, esconder, dispersar– el mayor número posible de imágenes. Esas *imágenes pese a todo* hacen que ya no sea posible hablar de "lo indecible" o de "lo inimaginable", dirá Didi-Huberman.

No deja de ser interesante que, aunque las narrativas puedan movilizarnos, las fotografías sean necesarias como pruebas

testimoniales contra los crímenes de guerra. De hecho, Susan Sontag sostiene que la noción contemporánea de atrocidad exige pruebas fotográficas: si no hay pruebas fotográficas, no hay atrocidad, no puede haber verdad sin fotografía: "Las fotografías pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender" (*Ante el dolor de los demás* 104). Entonces nos debatimos entre la palabra y la imagen: con qué lenguaje se puede representar la guerra, la relación amigo-enemigo, cuando sabemos que las luchas entre pandillas narcos han desatado una violencia inédita que han querido hacer bien visible: cuelgan a los asesinados de puentes o echan las cabezas en la pista de una *discoteque*, como bien lo ha estudiado Sergio González Rodríguez en *El hombre sin cabeza* donde ocupa un lugar importante el aspecto simbólico de las decapitaciones.

Judith Butler piensa en la tortura y la ética de la fotografía a propósito de unas fotos tomadas en Abu Ghraib en las cuales el ángulo de la cámara, el enmarque, los que posaban, todo sugería que quienes hacían las fotografías estaban activamente involucrados en la perspectiva de la guerra elaborando dicha perspectiva, así como pergeñando, comentando y validando un punto de vista. Las fotos han funcionado de distintas maneras: como incitación a la brutalidad dentro de la propia cárcel, como amenaza de vergüenza para los prisioneros, como crónica de un crimen de guerra, como alegato a favor de la radical inaceptabilidad de la tortura y como trabajo de archivo y documentación difundido por Internet. Pero si la imagen remite a una violencia extrema, en un mundo de imágenes son nuevamente necesarias las palabras, se imponen los relatos, volvemos a preguntarnos cómo narrar y así estamos, una vez más, en las redes de la literatura.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Busqued, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Buenos Aires: Anagrama, 2009.
- Carrère, Emmanuel. *Limónov*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. México: UNAM, Unión de Universidades de América Latina, 1978.
- Coetzee, John M. *Desgracia*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- _____. *La edad de hierro*. Buenos Aires: Mondadori, 2005.
- Figes, Orlando. *Los que susurran*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.
- Gamboa, Santiago. *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Seix Barral, 2003.
- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Grossman, Vasili. *Vida y destino*. Barcelona: Lumen, 2008.
- Mankell, Henning. *La leona blanca*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Olguín, Sergio. *La fragilidad de los cuerpos*. Buenos Aires: Anagrama, 2012.
- Padura, Leonardo. *La cola de la serpiente*. Buenos Aires: Tusquets, 2011.
- Vásquez, Juan Gabriel. *El ruido de las cosas al caer*. Buenos Aires, Alfaguara, 2011.

Fuentes secundarias

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- _____. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1999.
- Balibar, Étienne. *Violencias, identidades y civilidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Clausewitz, Carl von. *De la guerra*. Buenos Aires: Agebe, 2004.
- Derrida, Jacques. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: FCE, 1983.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- _____. *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido*. México: FCE, 2002.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo*. Madrid: Siruela, 2007.

- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- Traverso, Enzo. *La historia como campo de batalla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Zolo, Danilo. *La justicia de los vencedores. De Nüremberg a Bagdad*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.

***La revolución es
un sueño eterno***
**de Andrés Rivera: un
trayecto entre la rebelión
y la muerte**

María Cristina Ares
Universidad de Buenos Aires
mariacristinaares@gmail.com

Citation recommandée : Ares, María Cristina. "*La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera: un trayecto entre la rebelión y la muerte". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 21-32.

La revolución es un sueño eterno es una novela publicada en 1987 por el escritor argentino Andrés Rivera. Su protagonista, Juan José Castelli, está inspirado de un abogado y político de las Provincias Unidas del Río de la Plata, la actual República Argentina, que apoyó la Revolución de Mayo. Así se inició el proceso de independencia del estado argentino hasta entonces dependiente del Rey de España. Por sus capacidades oratorias se lo conoce a Castelli como "el orador de la revolución". Fue miembro de la Primera Junta, un cuerpo colegiado que asumió el gobierno tras la revolución. En 1812 murió debido a un cáncer de lengua. Rivera se basa en estos datos históricos e imagina los textos escritos por el orador en cuadernos privados durante sus últimos días, para construir su novela.

El crimen y el riesgo de morir

La reflexión sobre la muerte en relación a la revolución pone en juego las categorías de medios y fines, el concepto de individuo y el de sociedad, y las fronteras que separan las utopías de la realidad. La ofrenda de la propia vida en la rebelión se presenta como el grado máximo de conciencia del ser colectivo en el hombre. La propuesta del presente análisis examina las paradojas de la revolución frente al crimen y al riesgo de muerte en la novela de Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno*. Lo que sigue se encuentra organizado a partir de la figura y el relato de Castelli, partiendo de la consideración de un proyecto de revolución ligado a la posibilidad de la muerte ajena y la propia.

La muerte en el contexto de una rebelión se presenta como un elemento de poder suficiente como para luchar por el cambio. El oprimido no se sitúa a resguardo. El oprimido que se rebela está dispuesto a todo, no intenta resguardarse, pone en juego su vida porque está dispuesto a perderla antes que continuar en la opresión. Y es en ese punto en el que reside el poder de su lucha, en su disposición a morir por la causa. Lucha para que su integridad y la de los suyos sea respetada. Y esto solo sucede en tanto el rebelde es consciente de sus derechos, de su derecho a la igualdad y no obstante percibe, de hecho, las desigualdades. Desde luego que este razonamiento es válido dentro del mundo occidental, el hombre occidental no ha desarrollado la libertad en la misma medida en que ha desarrollado la conciencia de sí. Ha habido un gran desarrollo de la noción de hombre que no es parejo al ejercicio de su libertad y de sus derechos. Repensar el lugar del rebelde desde la novela de Rivera presenta una complejidad muy fructífera. Permite reflexionar sobre un pasado

de profundo compromiso desde un presente, que tiene la capacidad de elaborar y de evaluar los triunfos y errores de una revolución.

En torno al personaje de Castelli, protagonista de la novela, no aparece sólo una muerte o una forma de morir sino que se despliega una constelación de muertes, desde una, fundamental, que es la propia, la que se anuncia, se padece y se teme. Rebelión y muerte no se presentan como fenómenos aislados, la muerte de otro o la propia se pone en juego en el compromiso del que se rebela pues el rebelde no preserva nada.

El individuo y la especie

La figura de Castelli sintetiza la paradoja de la muerte cuando expresa: "Voy a morir. Y no quiero. NO QUIERO MORIR, escribe Castelli con letras mayúsculas (...) sólo hablé y maté" (45/6), esa paradoja consiste en poner en juego el crimen y el riesgo de la propia muerte. Lo que se pone en juego es la afirmación del individuo por sobre la especie. La conciencia de la muerte no nace con el individuo, no es innata sino una conciencia adquirida. El desarrollo del individuo por sobre la especie ha dado lugar al reconocimiento del hombre, de la vida del hombre como valor. Según Ferrater Mora, si consideramos a la muerte como un hecho que corta el sucederse de la vida, el morir se nos presenta aparentemente desprovisto de todo sentido. Pero si el morir deja de considerarse externo a la vida misma y se lo entiende como aquello que nos permitirá otorgarle un sentido a la propia existencia, entonces se nos presenta como algo más que un suceso que interrumpe un curso. La muerte permitirá dar un sentido a la vida porque si bien aniquila todo proyecto resulta aquello sin lo cual ningún proyecto tendría sentido alguno (*El sentido de la muerte* 246). La desesperación de Castelli frente a su propio final resulta una desesperada búsqueda de sentido, de sus elecciones, de sus actos y en especial de los crímenes cometidos.

El homicidio, incluso en la guerra, no siempre se presenta con el carácter de necesario. El crimen, ya sea planeado estratégicamente, fundamentado de forma racional, o bien fruto de la cólera, el desenfreno o la locura, en todos los casos no es más que la afirmación del individuo y de sus intereses por sobre los de la especie.

La imagen que condensa el miedo frente a la propia muerte y el homicidio concretado es la de la mano de Castelli, cuando expresa: "Esta mano que tiembla, escribe Castelli, mató. ¿Por qué tiembla esta mano que mató?" (*La revolución* 131). En el personaje de Castelli conviven el crimen que ha cometido y el

horror a la muerte propia en tanto constante específicamente humana. Por medio del homicidio no sólo se puede concretar un ideal político sino que además el crimen concreta el deseo de matar. Este deseo no solo es expresión de odio y de desprecio sino que también es liberación voluptuosa y anárquica de pulsiones de la individualidad a contrapelo de los intereses de la especie. El individuo se libera del mandato de la especie cuando comete un homicidio y en ese acto reside la afirmación de su individualidad.

Moreno le ordena a Castelli que elimine a Liniers cuando expresa:

[...] vaya y acabe con Liniers. Escuche, Castelli, a Maquiavelo: Quien quiera fundar una República en un país donde existen muchos nobles, sólo podrá hacerlo después de exterminarlos a todos. Extermine a Liniers y a los que se alzaron con Liniers. Extermínelos, Castelli (129).

Liniers le recomienda que escuche a Maquiavelo quien le aconseja al príncipe del principado nuevo que a los hombres hay que conquistarlos o eliminarlos, pues la ofensa que se haga al hombre debe ser tal que al ofendido le resulte imposible vengarse. Es decir que, como norma general maquiavélica, resulta conveniente que las únicas ofensas aconsejables sean las extremas, en definitiva, las fatales. La recomendación de Moreno a Castelli de "escuchar a Maquiavelo" pretende alertarlo sobre una oscura visión de la naturaleza humana que parte del supuesto de que los hombres son todos perversos y que harán uso de la maldad de su ánimo siempre que se les presente la ocasión. Esto fundamentado en la convicción de Maquiavelo de que jamás los hombres obran según el bien, salvo por necesidad. La fatal inclinación al mal del hombre que Maquiavelo sostiene configura una concepción de la especie humana entre desoladora y desesperada.

Concretar un ideal político es el deseo que mueve a Moreno cuando le ordena Castelli eliminar a Liniers, el pedido es el de fundar una República, no el de acribillar a Liniers y los alzados. Aparece muy claramente la relación entre los medios y los fines, matar a Liniers es un elemento menor dentro de un plan mayor que se disponen a concretar los revolucionarios. El problema de Castelli, su temblor en la mano, en todo caso es por el fracaso de ese fin mayor que fue la revolución. Frustrado el fin, los medios han sido inútiles, lo que podía ser un crimen de guerra, justificado por la ley de la guerra, se le aparece con el peso de un homicidio personal innecesario e injusto, que Segundo Reyes se dispone a recriminarle una y otra vez. El bienestar o la

felicidad individual del que gobierna no interesa, lo importante es la prosperidad y la grandeza del Estado. Desde esta perspectiva, "el fin justifica los medios" es la proposición que resume el maquiavelismo, con todo lo que ella implica y aunque no se encuentre expresada en estos términos en ninguno de sus escritos. Decidirse por el mal, en Maquiavelo, no implica negar la vigencia de la ética cristiana. Se decide por el mal, el mal necesario, pero persiste la estimación del bien, allí reside el conflicto del maquiavelismo y el de Castelli, de allí su conciencia infeliz. A Castelli le pesa haber seguido el consejo de Moreno de "escuchar a Maquiavelo" cuando aún no era el orador de la revolución porque significó aceptar el divorcio que propone entre ética y política. Castelli se sitúa a gran distancia de Cicerón quien retoma las teorías derivadas de Platón y de la escuela aristotélica, y para quien el papel del estado consiste en asegurar a los ciudadanos una vida feliz y moral, concebida como una asociación fundada en la voluntad común de observar la justicia y la comunidad de intereses, en lugar de concebirlo como un orden de fuerza. Entre Cicerón y Maquiavelo parece debatirse la conciencia de Castelli, ahora que ya no es el orador de la revolución y que intenta dilucidar las condiciones que hicieron posible la derrota.

El poder y la muerte

Ese fin que los medios justifican no solo es la consagración de la grandeza del estado sino la apropiación del poder para uno y para los suyos. Dice Castelli frente a la muerte de Martín de Álzaga:

Y hombres como Rivadavia, que aman el poder más que a sí mismos, más que a la mujer que desposaron, más que a la lealtad al amigo, más que a causa alguna de redención humana a la que se hayan entregado en sus años mozos, no se proponen morir jóvenes (97)

El revolucionario además de poseer un agudo espíritu crítico, mantiene una relación especial con el poder. Sabe que el poder lo puede matar, obligar e incluso pervertir. Al revolucionario el poder no lo impresiona moralmente, de allí que pueda mantener su espíritu crítico y por eso lo desafía, lo desobedece, aun a costa de su propia vida. Desobediencia que puede leerse como un acto de libertad. Cuando Bataille afirma que el anhelo de la revolución debe ser experimentado dolorosamente, como una fuerza perecedera, está reemplazando la continuidad del ser por la discontinuidad. La discontinuidad entendida como finitud: somos individuos que morimos, pero tenemos nostalgia de la continuidad perdida. No llevamos bien la situación que nos ancla en la individualidad que somos. Tenemos el deseo angustiado de la

duración, una suerte de obsesión de continuidad que nos liga al ser (*El estado y el problema del fascismo* 28).

Para Bataille como para Hegel, el deseo de revolución así aparece entendido como un deseo trágico. Desde el lugar de la desdicha y de la incertidumbre se extraen las fuerzas necesarias para la revolución y precisamente allí reside el sacrificio. Bataille no cree que la conciencia revolucionaria tenga su origen en la certeza de un futuro feliz, todo lo contrario, su origen se constituye en la incertidumbre de un presente desesperado.

Se pregunta Castelli hacia el final de la novela: "Entre tantas preguntas sin responder, una será respondida: ¿qué revolución compensará las penas de los hombres?" (72). La idea de que las penas pueden unir a las masas para constituir una fuerza con la capacidad de alzarse contra sus dominadores se encuentra en la línea de Bataille. No los une la promesa de una utopía luminosa y positiva sino más bien el sufrimiento y la humillación. Aquello que mantiene unida a una sociedad son, y aquí Bataille retoma los conceptos de Durkheim, los elementos heterogéneos que se afirman como fines válidos en sí mismos y no admiten ningún tipo de dependencia ni subsunción. Los elementos heterogéneos se manifiestan como arrebatos sin especulación, son gastos improductivos, sacrificios sin beneficio alguno: el arrebato erótico, las joyas, pero también las guerras y las revoluciones. En contraposición con lo que denomina la dimensión homogénea de la sociedad cuyos elementos no son válidos en sí sino en relación a otros. Es la dimensión que puede proteger a los individuos de una sociedad de una muerte posible, asegurarles la supervivencia por lo que resultan inherentes a la existencia humana. Los elementos heterogéneos son los que mantienen unida a una sociedad y son los que le permiten al individuo tomar conciencia del carácter trágico de la existencia, aquello que los une y al mismo tiempo los desgarran, en definitiva: su propia muerte.

Castelli, abatido en un presente inundado de cuestionamientos y de reproches recuerda a sus camaradas: "[...] que nunca volverían a ser tan jóvenes como en esa remota noche de mayo y de lluvia, y que nunca llevarían tan lejos una apuesta de vida o muerte como en esa remota noche de mayo [...]" (33) ¿Siguió Castelli el consejo de Moreno? ¿Escuchó Castelli a Maquiavelo? ¿O se dejó arrebatar por el horror y el entusiasmo del que no mide el beneficio del propio sacrificio, de aquel que está dispuesto a ofrendarse, a derrocharse? En todo caso, los remordimientos de su presente dan cuenta de su imposibilidad para escindir la ética de la política y en ese punto es donde se

aleja de Maquiavelo.

Poder y muerte se presentan indisolubles, cabe recordar la opinión de Hans M. Enzensberger de que:

[...] entre asesinato y política existe una dependencia antigua, estrecha y oscura. Dicha dependencia se halla en los cimientos de todo poder, hasta ahora: ejerce el poder quien puede dar muerte a los súbditos. El gobernante es el superviviente (*Política y delito* 11).

Silencio, revolución y muerte

La novela presenta dos Castellis: el principal, el más interesante, es el Castelli agonizante, dolorido por su cáncer de lengua, reflexivo, solo y crítico que convoca al segundo Castelli, el joven. Este otro Castelli es el que fue el orador de la revolución, representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú, de firmes convicciones y profundo compromiso. El que denominamos primer Castelli es aquel que se pregunta por su identidad: "Yo, ¿quién soy? [...] ¿Qué soy? ¿Un actor que levanta sus ojos de un cuaderno de tapas rojas [...]? ¿Soy un actor que escribe que se ríe de él y de las vidas que vivió [...]?" (25/6). Castelli escribe y no puede hablar porque tiene la boca y la lengua laceradas. Un orador de la revolución que ahora está silenciado. Una revolución que no pudo ser y un criminal de guerra que le teme a la muerte, pero por lo pronto escribe, está vivo y se cuestiona severamente los homicidios cometidos: "No planté un árbol, no escribí un libro, escribe Castelli [...] sólo hablé. Y maté" (45/6). Habló y algunas voces escuchó, entonces podemos suponer que en sus tiempos de orador logró establecer algún tipo de comunicación.

Entre seres acabados y plenos no puede establecerse la comunicación, sostiene Bataille, porque son seres que se encuentran cerrados sobre sí mismos, son perfectos pero aislados. El inacabamiento es el que los abre, la herida es la que los comunica, el desgarrar de la propia finitud. El que se atreva a vivenciar su incompletud es el que podrá comunicarse, aquel que sea capaz de situarse en el límite de la muerte (*El estado y el problema del fascismo* 35/36). Los individuos que integran la comunidad Estado se afirman a sí mismos en tanto se reconocen como miembros legítimos de ese conjunto, se identifican los unos con los otros como pertenecientes a un mismo conjunto. Las comunidades cerradas, ya sean estados liberales o fascistas protegen a los individuos del contacto con lo extraño, lo otro, lo que no se conoce. Aquello que menos se conoce y más se teme es la propia muerte, la pérdida de uno mismo. Lo extraño amenaza la propia identidad y esto es lo que angustia a los individuos que pertenecen a una comunidad cerrada. Las guerras

entre los pueblos tendrían como origen el propósito de asegurar la propia perennidad de sí mismos y de la comunidad de la que se forma parte. A pesar de que Bataille con estas consideraciones se está refiriendo al problema del fascismo, esta idea de que el afán insensato de sobrevivir a costa de los otros, este miedo a la muerte, sea el encargado de unir a los individuos en comunidades cerradas, resalta que es el desgarramiento por la propia finitud es la que los constituye en seres incompletos a pesar del miedo. Este inacabamiento constituye la posibilidad de ponerse en contacto con la propia muerte y por tanto lo que permite comunicarse.

La paradoja de Castelli es que habiendo sido el orador de la revolución tuvo la posibilidad de transmitir por medio de la palabra. Tal capacidad la pierde posteriormente por su cáncer de lengua, por lo que ya no podrá hablar pero sí escribir. Y justamente cuando ya no puede hablar es que se comunica con nosotros, los lectores, pues la novela está armada con sus notas.

Castelli presenta la palabra asociada a la muerte y a la revolución. La palabra, por un lado se presenta ligada a la acción precisamente para poder llevar a cabo la revolución, por tanto es una acción unida al crimen, al homicidio como medio para llevar a cabo el cambio. Pero como han temido sus palabras, los acusa de haberle cortado la lengua. Por otro lado, aparece la palabra ausente, la imposibilidad de hablar unida a la proximidad de la propia muerte y al remordimiento del homicidio concretado. Silenciar a Castelli es callar a la revolución, tal hecho se encuentra ligado al fracaso de las utopías. Utopías que justificaban los homicidios cometidos, pero esos crímenes ahora se le presentan absurdos. Frente a la derrota de sus proyectos, Castelli expresa:

[...] sólo hablé y maté.

Castelli se pregunta dónde están sus palabras, qué quedó de ellas. La revolución –escribe Castelli ahora, ahora que le falta tiempo para poner en orden sus papeles y responderse– se hace con palabras. Con muerte.

Y se pierde con ellas.

No sé qué hizo de mis palabras. Y yo, que maté, tengo miedo (46).

La situación que la novela presenta es la de un Castelli en un proceso de incansable repaso de las voluntades pasadas, una revisión de los propios actos con el objeto de encontrar el error, la causa del fracaso. Se pregunta:

¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad? ¿Qué derrotó a la utopía? ¿Por qué, con la suficiencia pedante de los conversos, muchos de los que estuvieron de nuestro lado en los

días de mayo, traicionan la utopía? [...] (57).

Según Castelli, él solo habló y mató, pero ahora no puede hablar más y el que muere es él mismo. La revolución frustrada y las utopías vencidas han dejado a las palabras del orador sin destinatario y han amputado su elocuencia.

Sueños y muerte

No resulta para nada extraño ligar el sueño a la muerte, el sueño y la muerte son hermanos, según Homero. El sueño puede manifestarse como la primera apariencia empírica de la muerte. Las concepciones de la muerte asociadas a la idea del sueño último anclan en el proverbio de los Bosquimanos de que "la muerte es sueño", el sueño y todo lo que se encuentra asociado a él, la oscuridad, las tinieblas, se presentan como analogías de la muerte.

En *La revolución es un sueño eterno* se presentan dos tipos de sueño, aquel que se encuentra ligado al descanso y el que se relaciona con las ilusiones, las esperanzas y los anhelos. La revolución se articula con la muerte y con el sueño. Según Castelli, la revolución se hace con palabras y con muerte, frente a la mudez del orador y al triunfo de los conspiradores, se acaba reduciendo a un anhelo. Este anhelo acompaña y persiste a pesar del fracaso porque así lo entiende Castelli, como una sucesión de encuentros malogrados alternados con actitudes de resistencia, y de allí que persista como sueño eterno. Escribe Castelli en su segundo cuaderno: "[...] pienso, también, en el intransferible y perpetuo aprendizaje de los revolucionarios: perder, resistir. Y resistir. Y no confundir lo real con la verdad" (130). La consigna de resistir mantiene vigente el sueño de una futura y posible revolución, aunque esa ilusión se renueve una y otra vez a contrapelo de lo real.

Puede leerse una actitud romántica desde el anuncio del mismo título de la novela porque alude a cierto desencantamiento del mundo y a la posibilidad de mantener en el presente una tentativa desesperada del sueño, dicho de otra manera, una posibilidad abierta al reencantamiento a través de la utopía.

Castelli ahora reconoce que las que fueron legítimas convicciones de juventud por aquellas noches de mayo, ahora se le presentan como sueños bellos, válidos, verdaderos, pero sueños al fin: "[...] sus sueños, la inasible belleza de los sueños, sería el pan que comerían en los días por llegar. [...] Castelli sabe ahora que el poder no se deshace con un desplante orillero. Y que los sueños que omiten la sangre son de inasible belleza" (33). La revolución se presenta indisolublemente unida a la muerte

aunque preferiría omitir la necesidad de matar o morir incluso por la causa. Se manifiesta así con plenitud el problema de Castelli, su debate interno entre una ideología ciceroniana o una maquiavélica: la antigua polémica entre ética y política. La idea de omitir la sangre de los sueños es concebir la verdad más allá de lo real, de allí la elección que hace Rivera para el epígrafe citando a Lenin: "Todo es irreal menos la revolución" que resume el dilema del protagonista entre la verdad y lo real por un lado y por otro, entre lo ilusorio y lo real en el marco revolucionario, pues se enfrenta con la resistencia de lo real a adaptarse a la verdad.

Castelli reflexiona: "Uno no sabe cuándo va a morir; uno debe saber cómo va a morir" (49). Castelli oscila entre el miedo a la muerte y a la soledad, y la negación de toda debilidad. La distancia entre uno y otro sentimiento se desplaza desde la escritura que disimula sus temores, pretende firmeza y se entrega a ordenar papeles, hacia un discurso desgarrado que no puede evitar manifestar la aprensión y el horror ante el final de su vida: "Escriba que no le importa cuándo llegará el fin del camino [...] Escriba que el actor no miente en el escenario, y que su pulso no tiembla. Y en el escenario, cuya luz se extingue, el actor escribe: la revolución es un sueño eterno" (49).

El sueño de la revolución también aparece asociado al dormir pero no se trata de un descansar placentero, sino turbulento y pleno de pesadillas. Tal como la que sueña esa mañana de junio en la que mató a un hombre en el nombre de la revolución provocando el pánico de los soldados porteños que lo acompañaban. Esa noche: "Soñó que lo velaban. Su ataúd estaba vacío, y quienes lo velaban no sabían que su ataúd estaba vacío" (63).

Si la revolución se hace con palabras y con muerte y el Castelli que escribe ya no tiene palabras porque su boca se le pudre y tampoco puede matar porque el que muere ahora es él mismo, ¿quién hará la revolución? En algún momento busca un sucesor en el Dr. Cufre pero pronto descubre que no existe quien pueda continuar su labor. Frente al proyecto de revolución se le presentan dos opciones: mantenerla como anhelo inagotable, sueño o ilusión, que sirva de guía; o bien, como sueño recurrente que se transforma de vez en cuando en tortuosa pesadilla. La eternidad las puede acompañar a ambas.

La revolución: Una ambición contradictoria

Si tomamos por supuesto que el movimiento que hace avanzar la historia es una sucesión que alterna la tensión y la serenidad,

podemos postular que son los rebeldes quienes ponen en marcha el curso histórico. Si la revolución inaugura un nuevo momento, altera de forma violenta las instituciones vigentes para proponer un nuevo estado de cosas, será necesario reconocer más allá del nihilismo diría Camus (*El hombre rebelde* 866) que no habrá ninguna *parousía* ni revolucionaria ni religiosa esperándonos. Si no puede resolverlo todo, en todo caso el rebelde tiene la capacidad de enfrentarse, de hacer frente a un estado de cosas. Pero quizá esto no le resulte suficiente y pretenda en su fuero íntimo gritar como el angustiado Dimitri Karamazov de Dostoievski: "¡Si no se salvan todos, para qué sirve una salvación de uno solo!" (ctd. en Camus 868). El revolucionario que en tanto hombre odia la muerte, su propia muerte, está dispuesto a morir si con ello consigue la afirmación de su grupo en una búsqueda por la unidad, por la totalidad. Y allí se enfrenta con la contradicción, en ese anhelo de absoluto, al pretender eliminar por completo la injusticia y el dolor del mundo. Resulta clave la pregunta sin respuesta que Castelli se hace, ya citada más arriba: "Entre tantas preguntas sin responder, una será respondida: ¿qué revolución compensará las penas de los hombres?" (172). Esa sed de absoluto es la que envuelve las reflexiones de Castelli a lo largo de la novela y es lo que no se logra resolver, aquello que queda planteado como paradoja irresoluble. No hay en el protagonista un conformismo, una aceptación fatalista de las discordancias de la revolución porque de ser así, abandonaría su espíritu rebelde. La novela no avanza hacia resoluciones armónicas, no lo intenta sino que crece a partir de las dudas, los conflictos y la incompatibilidad de una actitud rebelde en un país poblado de cobardes.

Nueve años más tarde Andrés Rivera en *El farmer* le hará decir a Juan Manuel de Rosas que los líderes tienen que saber que cuentan con la cobardía incondicional de los argentinos. A esta afirmación Rosas la considera una verdad simple y patriótica. Si asumimos que el país de Castelli es el país de Rosas, podríamos enunciar que se trata de un país de cobardes y de criminales. Esto daría cuenta de los fracasos de la revolución y de las muertes ejecutadas o sufridas, un país que no ha sabido ni ha podido concretar los movimientos rebeldes que sí supo originar. Ilusión abatida la de Castelli o ambición desinteresada que se inclina a equiparar la revolución con la muerte al considerar que ambas son un sueño eterno.

Bibliografía

- Aries, Philippe. *Morir en occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed., 2000.
- Bataille, Georges. *El estado y el problema del fascismo*. Valencia: Pre-textos, 1993.
- Camus, Albert. *El hombre rebelde*, en *Obras Completas*. México: Aguilar, 1968.
- Dostoievski, Fiodor. *Los hermanos Karamazov*. Madrid: Alianza Editorial, 2011 [1880].
- Enzensberger, Hans M. *Política y delito*. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Ferrater Mora, José. *El sentido de la muerte*. Bs. As.: Sudamericana, 1947.
- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*. México: Porrúa, 1978.
- Morin, Edgar. *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, 1974.
- Rivera, Andrés. *La revolución es un sueño eterno*. Bs. As.: Alfaguara, 1987.

***Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla: un viaje entre la promesa y la amenaza**

Carolina Grenoville
Universidad de Buenos Aires
cgrenoville@hotmail.com

Citation recommandée : Grenoville, Carolina. "*Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla: un viaje entre la promesa y la amenaza". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 33-43.

Buena parte de la literatura argentina del siglo XIX se halla sujeta a una economía utilitaria del sentido que se pone de manifiesto tanto en la descripción de las "escenas naturales" como en la representación de las voces de los otros, sean gauchos, "indios" o negros. La sumisión de un espacio topográfico a un lugar donde cada elemento se halla situado en un sitio propio y distinto y de los enunciados de los "bárbaros de la campaña" –bromas, insultos, anécdotas, cuentos– al orden del discurso de la ciudad es un modo de contener la ambigüedad y la contradicción propias de la frontera (espacial y lingüística) dentro de los límites de una idea generalizadora y universalizante, "la ley de la civilización". En el presente artículo se analiza un fragmento de *Una excursión a los indios ranqueles* (1967) de Lucio V. Mansilla en el que este uso político y estratégico de la actividad literaria se pone especialmente en evidencia. Por medio de la ficción, el narrador organiza el espacio patagónico en una sintaxis y un léxico acordes tanto con las jerarquías sociales y políticas establecidas como con los juegos de negación y de rechazo sobre los que se funda el *lugar común*: quién es qué; quién hace qué; a quién le corresponde qué. Pero, asimismo, el pasaje en cuestión habilita una lectura no canónica o a *contrapelo* que elude los estereotipos para posar la mirada en las fisuras de los textos del "canon" nacional. Estas fisuras (o grietas, como denomina Gilles Deleuze, a propósito de la obra de Émile Zola, a la herencia a cuyo alrededor se distribuyen y despliegan "los temperamentos, los instintos, los 'grandes apetitos'" [*Lógica* 319]), paradójicamente, desafían los mismos programas que promueven los textos: lo no dicho, lo que estaba destinado a permanecer oculto, lo que se encontraba más allá del horizonte de expectativas de una época dada, encuentra finalmente su cauce.

El nombre de Lucio V. Mansilla, como el de otros personajes paradigmáticos del siglo XIX, ha pasado a ser, parafraseando un tanto libremente a Jacques Rancière, *firma*, esto es, la marca de una identidad que articula a la vez (y de una vez) el objeto mismo de la historia y del relato (*Los nombres* 17). En *Una excursión a los indios ranqueles*, hay un pasaje, un cruce de palabras, que se destaca por su tono del resto del relato del viaje del Coronel Mansilla a Leubucó. El coronel pareciera salirse aquí de las casillas (y del registro que había adoptado hasta este momento). El intercambio dialógico entre el coronel y los ranqueles comienza con una interpelación: "Oigan, bárbaros, lo que les voy a decir" (II, 100). El vocativo "bárbaros" ya presupone una organización desigual de las posiciones de los

hablantes que se verá luego confirmada en el plano del relato: el bárbaro es el extranjero. Los ranqueles, independientemente de las razones que esgriman, se hallarán siempre fuera de la *lengua*, fuera de la *verdad*, fuera de *lugar* en su pago:

Y ustedes también son argentinos –les decía a los indios. ¿Y si no, qué son? –les gritaba–; yo quiero saber lo que son. Contésteme, dígame, ¿qué son? ¿Van a decir que son indios? Pues yo también soy indio. ¿O creen que soy *gringo*? Oigan lo que les voy a decir: Ustedes no saben nada, porque no saben leer; porque no tienen libros. Ustedes no saben más de lo que les han oído a su padre o a su abuelo. Yo sé muchas cosas que han pasado antes. [...] Hace muchísimos años que los *gringos* desembarcaron en Buenos Aires. Entonces, los indios vivían por ahí donde sale el sol, a la orilla de un río muy grande; eran puros hombres los *gringos* que vinieron y no traían mujeres; los indios eran muy zonzos, no sabían andar a caballo, porque en esta tierra no había caballos; los *gringos* trajeron la primer[a] yegua y el primer caballo, trajeron vacas, trajeron ovejas. [...] Los *gringos* les quitaron sus mujeres a los indios, tuvieron hijos en ellas, y es por eso que les he dicho que todos los que han nacido en esta tierra, son indios, no *gringos* (II, 100-101).¹

Las páginas previas preparan al *paciente* lector que ha asistido en cierta forma al prolongado y agobiante ritual protocolario que rodea la firma del tratado entre el representante del gobierno argentino y los principales caciques ranqueles liderados por Mariano Rosas. El paralelismo entre el viaje y la lectura que construye *Una excursión* pone al lector en los zapatos del Coronel e induce a ver a los ranqueles durante la junta con nuevos ojos².

1 || Varios autores se detienen en el análisis de las estrategias y las implicancias de este pasaje en particular de *Una excursión a los indios ranqueles*. Cf., por ejemplo, Florencia Garramuño, *Genealogías culturales* 77-79; Jens Andermann, *Mapas de poder* 109-119.

2 || La superposición entre el plano de la enunciación y el plano del enunciado es recurrente en el texto: "Y como sigue lloviendo y estoy mojado hasta la camisa, me despido hasta mañana" (I, 57); "Sigamos caminando..." (I, 62); "Voy a contártelo a tres mil leguas" (I, 75); "Pero acerquémonos a Leubucó, saliendo de donde nos detuvimos ayer" (I, 148); "El toldo de Mariano Rosas, como todos los toldos, tiene una enramada; descansenos en ella hasta mañana, a fin de no alterar el método que me he propuesto seguir en el relato" (I, 163); entre otras menciones. Esta conjunción crea la ilusión referencial de que las cartas se escriben durante el viaje. El tiempo del viaje y el tiempo de la escritura parecen, de este modo, coincidir: la marcha y el hilo del relato se retoman o se interrumpen simultáneamente. Pero, además, esta superposición es una invitación a leer el viaje como si se tratara de un texto y viceversa. El viaje trae aparejada la pérdida o la disolución momentánea del universo simbólico sobre el que reposan la identidad del viajero y las certezas de su cosmovisión; la puesta en acto de la escritura (que se realiza en la lectura), por su parte, desata el mecanismo metafórico según el cual el significado de un término se desplaza con relativa libertad o solvencia a otros significantes diseminados en el texto. Esta relación sugerida a lo largo de *Una excursión* se

La lectura y el viaje a través de la pampa obligan a *tomarse tiempo, a hacerse lento, a leer y cabalgar despacio*, siguiendo el adagio clásico del *festina lente*. La formación, los saludos, los discursos, el tiempo de espera que Mansilla narrador *padece* en carne propia y que hace padecer a sus lectores, demorando el relato –un modo de hacerlo partícipe (casi volverlo cómplice) de su experiencia y sobre todo de su punto de vista– preparan, de alguna manera, el terreno para el “exabrupto” que tendrá lugar poco después³.

Paradójicamente, en este pasaje, producto en apariencia de la exasperación que invade a Mansilla, se cuelan algunas verdades que le ponen un coto a tanta vacilación. Mansilla recupera un lugar de enunciación del que hasta ese momento había rehuido y lo hace con una convicción y una firmeza pavorosas. Las insistentes preguntas formuladas a lo largo de este viaje por el mismo narrador o por otros personajes relativas a su identidad –“ese mozo ¿quién es?” (I, 7); “¿Y entonces, qué es?” (I, 223); “¿Sería yo mejor que ese hombre [el espía cuarterón]?” (II, 58); “¿Y si no, qué son?” (II, 100); “¿O creen que soy *gringo*?” (II, 100); “¿Este quién siendo?” (II, 194)– hallan finalmente una respuesta categórica:

si ustedes no me tratasen a mí y a los que me acompañan con todo respeto y consideración, si no me dejasen volver o me matasen, día más, día menos, vendría un ejército que los pasaría a todos por el filo de la espada, por traidores; y en estas pampas inmensas, en estos bosques solitarios, no quedarían ni recuerdos, ni vestigios, de que ustedes vivieron en ellos⁴ (II, 104).

Una excursión se caracteriza por subvertir paulatinamente los escenarios de producción de ese mismo discurso. El género discursivo y la escritura desembozada, prolífica y digresiva

explicita al final del texto: “Lo repito, viajando sucede lo mismo que leyendo” (II, 182).

3 || “Habiendo esperado yo tanto; ¿por qué no han de esperar ustedes hasta mañana o pasado?” (I, 151). Este padecimiento, por otra parte, es otro modo de establecer una diferencia con los ranqueles: el viajero despreocupado cede terreno aquí al funcionario eficiente que se impacienta ante lo que él considera ahora una pérdida de tiempo. Dos medidas de tiempo colisionan así en este capítulo: el tiempo productivo y el tiempo ranquel que aparece ahora a los ojos de Mansilla como un tiempo muerto.

4 || El ejercicio de un completo dominio sobre la memoria y la eliminación activa y consciente de las huellas, peligros insospechados, según Tzvetan Todorov, antes del Holocausto o los gulag soviéticos (*Memoria del mal* 148), no fueron después de todo un invento de los regímenes totalitarios del siglo XX. La experiencia colonial se entrelaza en todo momento con matanzas, amenazas, imposiciones y regulaciones destinadas a condicionar el establecimiento de los hechos.

intervienen directamente en el sentido de la empresa: la amplificación discursiva⁵, lleva, por un lado, a magnificar el viaje y, por otro, a desplazar solapadamente a un segundo plano su motivación. La misión del viaje y el *scopus* o intención según la cual debe ser entendido el texto sólo se ponen plenamente de manifiesto hacia el final: hasta este pasaje la *Excursión* es meramente eso, una correría, un entretenimiento, una *causerie*. Algo similar ocurre con la figura del Coronel: a lo largo del relato, Mansilla se presenta como un aventurero, un explorador, un amante de la vida salvaje, un excéntrico, un *connaisseur*, como cualquier cosa menos como lo que efectivamente es: un funcionario militar que viaja al territorio ranquel a dar un ultimátum a los indios. Toda la *Excursión* se convierte, de este modo, en una suerte de *excursus* cuya finalidad pareciera ser aligerar el peso de lo que se tiene que decir y que acaba finalmente por decirse de manera descarnada en esta zona del texto.

El peso de la subversión recae en este punto sobre los otros. Mansilla asume su lugar de enunciación e invierte la posición de los ranqueles mediante la distorsión de su pasado. El mito de origen que construye, y que se retrotrae al momento en que los "gringos" desembarcaron por primera vez en Buenos Aires, está destinado, en principio, a elidir ante los dirigentes ranqueles y los demás participantes de la junta, la violenta apropiación que el Estado argentino viene llevando a cabo de las tierras de los indígenas. Es precisamente la historización lo que posibilita la construcción de esa supuesta hermandad. La palabra de Mansilla, legitimada por la institución de la escritura, se presenta como el registro fiel de una historia que los indios, que no cuentan con libros, ignoran porque han olvidado: desde el saber mnemónico de los ranqueles los caballos, las vacas y las ovejas siempre estuvieron allí. Asimismo, como señala Jens Andermann,

Esa lucha de saberes se repite simbólicamente en el mito de origen que cuenta la lucha entre dos linajes, dos reclamos de la herencia, entre los hijos de los padres (blancos) y los hijos de las madres (indias) [...]. La diferencia topicalizada en la raza y el género antecede, pues, a la identidad en cuyo nombre se inscribe: "ustedes *también* son argentinos", "nosotros *también* somos indios" [...]. Es precisamente el significante de la igualdad el que nombra la asimetría en una relación de dominio y subalternidad (*Mapas de poder* 117-118).

Antes de poner orden en el territorio es necesario, entonces, ordenar el relato: fijar un comienzo, un cuadro de situación, y

5 || Un viaje que dura tan solo 18 días se narra en 68 entregas.

definir las posiciones y las relaciones entre sus elementos.

Pero la confusión que Mansilla siembra se halla además en estrecha relación con la incertidumbre que aún despertaba en la clase dirigente el proyecto de un colonialismo interno con el que se aspiraba a derrotar el desierto. Ya existía un consenso respecto de que la posesión y puesta en valor de los territorios pampeanos y patagónicos se darían con el repoblamiento: sólo la "civilización" y el "trabajo productor" transformarían los recursos naturales de la región en una fuente inagotable de riquezas⁶. Pero todavía persistían algunos interrogantes: ¿qué nombre se le debía dar a estas campañas militares cuyo fin último era la anexión de los territorios pertenecientes a los distintos pueblos originarios? Si se trataba de una "conquista", ¿no implicaba eso reconocer que las tierras al sur de Buenos Aires eran en realidad extranjeras? Y si el cono patagónico era en realidad territorio extranjero, ¿de qué modo podían los argentinos arrogarse un mayor derecho sobre él que el que podrían reclamar eventualmente otros países limítrofes e incluso de ultramar que también tenían sus ojos puestos en la región?

La ambigüedad semántica del término "argentinos" que Mansilla explota en este pasaje, manteniendo así los contornos de la identidad propia y ajena en la indefinición, es análoga a los espacios en blanco en la representación cartográfica del territorio: si, por un lado, dan cuenta del desconocimiento que existía en la época sobre el cono sur, por otro, también pueden pensarse como parte de una estrategia de expansión que soslaya a conciencia la cuestión de fondo –el status político y jurídico de los habitantes y del territorio de fronteras afuera– hasta tanto no se cuente con las condiciones materiales para ocupar definitivamente esas comarcas. Los ranqueles serán argentinos: hijos, sí, pero nunca propietarios de la tierra. Los conflictos limítrofes con los países vecinos (con Chile, en primer lugar, pero también con Brasil y Paraguay, en menor medida) e incluso los temores que todavía por esos años había de una ocupación de la Patagonia por parte de las potencias europeas contribuían a esta indeterminación general: quizá fuera ese el modo de ganar tiempo de los distintos países que se encontraban a la expectativa⁷.

6 || Las expresiones pertenecen a un discurso del entonces Presidente de la Nación Nicolás Avellaneda incluido en el diario de sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación del año 1878, tomo I, pág. 681 (ctd. en Navarro Floria, "El desierto y la cuestión del territorio" 166).

7 || Durante la junta, Mariano Rosas le pregunta al Coronel si el Congreso puede desaprobar el tratado de paz firmado con los ranqueles. El comentario cómplice que el narrador hace al destinatario explícito de *Una excursión*, su

En efecto, los mapas generales de Argentina compuestos por esos años ponen de relieve las pretensiones de distintos países en relación con el territorio pampeano y patagónico. En los primeros mapas integrales de la República confeccionados por extranjeros se señalaba de manera explícita el dominio indígena en gran parte del territorio atribuido a la Confederación y se excluía a la Patagonia como parte de este mismo Estado. La Patagonia que surgía de estos mapas era apenas un contorno con su interior en blanco, reforzando de alguna manera su carácter de zona disponible. En vísperas de las grandes campañas militares que tendrían lugar hacia 1880, se vuelve necesario repensar la producción de los mapas oficiales de Argentina. En contraposición con aquellas primeras representaciones cartográficas, el plano que elabora Manuel Olascoaga, menos de veinte años después, en ocasión de la Campaña al Desierto a pedido de Julio Roca omite toda información sobre los habitantes americanos y proyecta sobre los territorios recientemente anexados una red de infraestructura de comunicaciones moderna todavía inexistente⁸.

amigo Santiago Arcos, sobre esta inquietud del cacique ranquel parece corroborar esta estrategia al menos para el caso del Gobierno argentino: "Yo no podía confesar que sí; me exponía a confirmar la sospecha de que los cristianos sólo trataban de *ganar tiempo*; recurrí a la oratoria y a la mímica, pronuncié un extenso discurso lleno de fuego, sentimental, patético" (II, 97; la bastardilla no figura en el original). Las muestras de amistad, la igualdad entre blancos e indios cuidadosamente tramada en algunos pasajes del texto, las promesas y el documento mismo se revelan todos como parte de un mismo *acting* destinado a posponer la "resolución" del conflicto para más adelante, para cuando el ejército (y no ya un cartógrafo encerrado en su laboratorio) pueda efectivamente *borrar* a los pueblos americanos del mapa de Argentina. Las sospechas de Mariano Rosas resultaron bien fundadas: "Se me hacía el cargo de no haber avisado con anticipación de mi viaje; criticaban mi mezquindad, comparándola con la magnificencia del padre Burela, conductor de cincuenta cargas de bebida; decían que no era bueno; que les había impuesto el tratado de paz, mandándoles un ultimátum; que había llevado un instrumento para medir las tierras; que eso era porque los cristianos se preparaban para una invasión; que *el tratado no tenía más objeto que entretener a los indios para ganar tiempo*" (II, 88-89; la bastardilla no figura en el original).

8 || Un análisis de la cartografía de la época puede encontrarse en "Técnica, política y 'deseo territorial' en la cartografía oficial de la Argentina (1852-1941)" de Carla Lois. Allí la autora concluye que hacia fines del siglo XIX la literatura geográfica realizada por extranjeros (como la obra de Woodbine Parish, *Buenos Ayres and the Provinces of the Rio de la Plata from their Discovery and Conquest by the Spaniards to the Establishment of their Political Independence*, publicada por primera vez en Londres en 1852 y la *Description géographique et statique de la Confédération Argentine* y el *Atlas de la Confédération Argentine* de Martin de Moussy publicados entre 1860 y 1865) fue desestimada porque no resultaba funcional a los intereses del Estado argentino. Las campañas militares ofrecerían, de este modo, la oportunidad de confeccionar una cartografía acorde con los programas políticos de la Nación y

Las comarcas "vírgenes" eran un objeto de deseo tanto de las potencias europeas y los incipientes Estados nacionales en expansión como de aventureros y oportunistas de toda laya. En sintonía con las ensoñaciones de Mansilla en las que se hace proclamar *Lucius Victorius Imperator*, hubo otros aventureros soñadores que, trascendiendo las fronteras del libro, procuraron organizar un reino en el extremo meridional del continente. Fue el caso del francés Orélie Antoine de Tounens, quien por el año 1861 se introdujo en el sur de Chile autoproclamándose Orélie Antoine I, Rey de la Araucanía, y denominando a su flamante reino la Nueva Francia. La representación literaria del sueño de Mansilla y la experiencia de Orélie Antoine a uno y otro lado de la cordillera ponen de relieve una forma particular de concebir el cono sur. Ese territorio enigmático y prácticamente inexplorado se prestaba fácilmente como asentamiento geográfico tanto de ese otro lugar imaginario, esa alteridad lejana separada del aquí y el ahora, con que sueña el *homo utopicus*, como de los grandes mercados dentro de una economía colonial. La utopía se revela, de este modo, como la contracara de la conquista: ambas parten de un territorio *disponible* para llenar ya sea con reinos imaginarios ya sea con poblados, telégrafos o trenes.

La acción de conquista se ubica, entonces, en el punto nodal de la intersección entre un movimiento que se dirige hacia el pasado para distorsionarlo con fines ideológicos y otro orientado al futuro que proyecta sobre el *espacio despejado por la fuerza* la constitución de un orden político naciente que no ha sido hasta entonces sino un mundo posible, mera utopía. En esa proyección en el espacio –y a contrapelo de historias y memorias locales– se fragua y se consolida una forma específica de la historia nacional. Como bien atestiguan distintas ciudades latinoamericanas cuya arquitectura aún conserva, como si se tratara de capas geológicas, las ruinas de la civilización indígena sobre las que se erigieron las edificaciones coloniales, el pasaje citado desbarata el pasado del pueblo ranquel para proyectar sobre esos vestigios la pampa modelada por la lógica del progreso y la razón de las armas: "Que la tierra no era de los indios –les explica el Coronel Mansilla a los ranqueles–, sino de los que la hacían productiva trabajando" (II, 99). La dominación colonial se inscribe así tanto en el cuerpo de las ciudades latinoamericanas como en el *corpus* de su historia.

La ficción genealógica según la cual el Coronel Mansilla se identifica con los ranqueles frente al enemigo extranjero bajo los

que se ajustara a las necesidades específicas planteadas en el contexto de anexión de los territorios indígenas del Chaco y la Patagonia.

sintagmas "argentinos" e "indios" le permite, entonces, omitir el interés del Estado en la anexión de tierras más allá del Río Quinto y lo exime de pronunciarse acerca de la naturaleza jurídico-política de esas tierras y sus habitantes, pero, además, la evocación de la violencia de la dominación española funciona al mismo tiempo como una intimidación. Cuando el otro se obstina, pese a las razones esgrimidas, en seguir sosteniendo su versión de la historia, se abandonan las estrategias de persuasión y sobreviene la amenaza. Sólo *un* relato quedará en pie custodiado por las armas del ejército argentino: si los logra "persuadir", los indios concertarán junto con él la conveniencia del tratado de paz. Si no, el ejército los pasará a todos por "el filo de la espada" (II, 104). ¿Y quién podrá negar, entonces, cuando de las tribus que poblaban el sur de la república sólo se conserven sus restos en los anaqueles de algún museo, que los indios no sabían nada, que eran muy zonzos, que se dejaron robar las mujeres, que la tierra es de los cristianos porque son los que la trabajan, al igual que las yeguas, los caballos, las vacas, las ovejas? Como bien advierte David Viñas, las críticas irónicas que Mansilla lanza contra la civilización y su coqueteo con la barbarie también fueron absorbidos por la ideología victoriosa (*Indios, ejército y frontera* 164).

Las múltiples transfiguraciones que tienen lugar en *Una excursión* y que sugieren instancias de asimilación y transculturación cruzadas no logran echar por la borda (ni siquiera matizar) el proyecto político de sometimiento de los pueblos indígenas en ciernes (y que se materializaría en las grandes campañas a los territorios patagónico y chaqueño a partir de la década de 1870). La composición de esta peculiar comunidad imaginaria en la cual las indias son rebajadas a un mero continente donde fueron gestados los hijos de la futura colonia y los indios se configuran como unos brutos y unos cobardes, resignifica la obra en su totalidad. En esta torsión perversa de la historia, Mansilla bosqueja un cuadro que engloba y subsume las distintas situaciones de hibridación a las que se aluden en el texto. Ya no importa si, por momentos, el coronel Mansilla pareció asimilárseles, si más de una vez acabó perdiendo la compostura, "achumado" como ellos, por el exceso de aguardiente o si se hacía la *toilette* a la usanza ranquel y a la vista de todos ("Cuando acabé la operación de cortarme las uñas de los pies, me limpié las de las manos, y para completar la comedia me escarbé los dientes con el puñal" [II, 28]). Tampoco importa si los indios, en ocasiones, aparecen más instruidos y civilizados que los propios representantes de la civilización, hojeando *La Tribuna* y negociando con una habilidad digna de Maquiavelo. La

barbarización del narrador y la civilización de los ranqueles forman parte de una misma *comedia* destinada también a consolidar y legitimar un sistema de relaciones sociales que se contrapone, es cierto, a algunos proyectos de inmigración que circulaban en la época, pero, en modo alguno, presupone una organización democrática, igualitaria u horizontal de la sociedad⁹.

Ahora bien, es la voz de Mansilla y sólo la voz de Mansilla la que conserva la reverberación de los argumentos perfectamente *razonables* y sumamente atendibles que esgrimió Mariano Rosas en esa asamblea creando, en palabras de Jaques Rancière, un "modelo de elocuencia subversiva para los oradores y simples soldados del porvenir". El narrador, la *voz de la historia*, no sólo se apropia de la palabra del otro para adjudicarle (o más bien imponerle) una identidad cultural sino también y fundamentalmente para *decir mejor* que el mismo Mariano Rosas las razones de todos los habitantes del desierto: "Todos aquellos que no han tenido lugar para hablar se apropiarán de estas palabras y de estas frases, de estas argumentaciones y de estas máximas para constituir en la subversión un nuevo cuerpo de escritura" (Rancière, *Los nombres* 41). El efecto de exclusión que conlleva la puesta en escena de la desigualdad de los hablantes se ve relativizado precisamente por el poder de inclusión de *Una excursión*: Mansilla hará hablar una y otra vez a lo largo de este viaje a quienes no se encuentran en posición de hablantes legítimos –son ranqueles, tráfugas, cautivos– y fundará, quizá sin saberlo, una tradición alternativa a la forjada desde la penosa comunión entre las letras y las armas. En ese modelo subversivo diseminado en los pliegues de buena parte de la literatura argentina decimonónica, fragmentos de discurso de naturaleza razonadora conservados paradójicamente por los enemigos de estos hombres "fuera de la razón", hurgará la literatura posterior en busca de la palabra justa, de la palabra no dicha.

9 || Al caracterizar a Miguelito, un cristiano refugiado entre los indios que huye de la justicia, Mansilla sugiere un proyecto nacional que se contrapone al plan de inmigración delineado por la generación del '37 cuyos principales exponentes concibieron como única opción la población del "desierto" mediante la adquisición de masas de hombres traídos de Europa (plan que el propio Mansilla describe como "la monomanía de la imitación" [I, 185]): "Allí donde el suelo produce sin preparación ni ayuda un alma tan noble como la suya, es permitido creer que nuestro barro nacional, empapado en sangre de hermanos, puede servir para amasar sin liga extraña algo como un pueblo con fisonomía propia, con el santo orgullo de sus antepasados, de sus mártires, cuyas cenizas descansan por siempre en frías e ignoradas sepulturas" (I, 186).

Bibliografía

- Andermann, Jens. *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Garramuño, Florencia. *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Lois, Carla. "Técnica, política y 'deseo territorial' en la cartografía oficial de la Argentina (1852-1941)". *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales* 218 (2006).
<<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-52.htm>>
- Mansilla, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Tomos I y II. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Navarro Floria, Pedro. "El desierto y la cuestión del territorio en el discurso político argentino sobre la frontera Sur". *Revista Complutense de Historia de América* 28 (2002): 139-168.
- Rancière, Jacques. *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1993.
- Todorov, Tzvetan. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península, 2002.
- Viñas, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003.

Écritures plurielles : la ville

Memoria de familia y olvido en la ciudad de A Coruña: *Os libros arden mal* de Manuel Rivas

Anna Lammers
Universidad de Kiel
alammers@romanistik.uni-kiel.de

Citation recommandée : Lammers, Anna. "Memoria de familia y olvido en la ciudad de A Coruña: *Os libros arden mal* de Manuel Rivas". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 45-56.

La memoria activa, libre, es imprescindible para superar esa dramática escisión que marca nuestra historia, entre la grandilocuencia lesiva de "lo que se debe decir", "lo que se debe ver", y la dolorosa amputación de "lo que no se puede decir" y "no se puede mirar".

(Rivas, *Lo más extraño* 213)

Introducción

En un país donde se aprecia la pervivencia de los efectos traumáticos de la Guerra Civil y de la dictadura la literatura juega un papel relevante. Las ficciones de la memoria contribuyen a comprender ciertos fenómenos sociales relacionados con lo transmitido y lo olvidado de la historia española reciente y, además, según las palabras de Manuel Rivas, la literatura "nos permite ver la historia humana desde un «presente recordado»" (Rivas, *Lo más extraño* 215).

Cuando hablamos de "Memoria histórica" en España se distingue mayormente entre la memoria de los vencidos y los vencedores (Bernecker 2010, 57). Esta distinción sirve de base para el siguiente análisis, aunque no se debe pasar por alto el hecho de que tras una guerra se forman muchas memorias más que las dos nombradas, tal y como lo mencionó Dolores Vilavedra en el año 2011:

En tanto que discurso ficcional, la literatura gallega trabaja con memorias, no con LA memoria, es decir, rescata y explora – explota– memorias parciales, marginadas, contestatarias (protestantes, anarquistas...) que *de facto* ponen de manifiesto la imposibilidad de elaborar una memoria única y la necesaria dimensión caleidoscópica de toda memoria colectiva. (3)

Tomando esta idea como punto de partida, el primer objetivo de este artículo es analizar una novela que representa en clave ficcional diferentes memorias de experiencias traumáticas: *Os libros arden mal* (2006)¹ de Manuel Rivas expone una imagen de la ciudad gallega de A Coruña en tiempos de la Guerra Civil. Así en la novela se ilustra a la perfección la interiorización del conflicto bélico por parte de la sociedad coruñesa y sus consecuencias a lo largo del tiempo. Las circunstancias traumáticas alrededor del golpe militar y la quema de libros en A

1 || Para este trabajo se utilizará la traducción al español de Dolores Vilavedra: Rivas, Manuel. *Los libros arden mal*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.

Coruña, el 19 de agosto de 1936, funcionan como telón de fondo para narrar diferentes biografías, que en muchos casos muestran traumas silenciados. Sumamente interesante para el siguiente análisis es el hecho de que *Os libros arden mal* propone una perspectiva comparada que permite visibilizar tanto la memoria reprimida como la oficial en diferentes generaciones.

En este artículo se analizarán dos colectivos de memoria, la familia Crecente y la familia Samos. En la novela las dos familias ocupan una función antagonista y se utilizan para contrastar los discursos oficiales con la memoria reprimida. A primera vista, se incluye a la familia Crecente en el grupo de los vencidos y a la familia Samos en el grupo de los vencedores, pero en el transcurso de la historia se comprueba cómo las relaciones familiares son mucho más complejas e interrelacionadas más allá del contexto familiar y la incorporación a un grupo u otro.

Se considerarán por un lado las estrategias y momentos de conmemoración colectiva y, por el otro, el olvido –también entendido como estrategia para el manejo de las heridas traumáticas– con el fin de buscar una respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo se establece –en diferentes familias y en distintas situaciones sociales– una relación con el pasado: recordando u olvidando, dialogando o silenciando?

El análisis se apoya en los conceptos teóricos desarrollados en las Ciencias Sociales y Culturales, en particular en el concepto de la *mémoire collective* de Maurice Halbwachs (1925)² y los estudios de Aleida y Jan Assmann (2007)³.

Una familia entre la memoria y el olvido: la familia Crecente

La novela *Os libros arden mal* comienza con la quema de libros tras el golpe militar de 1936. Esta quema en el puerto de A Coruña es el punto de partida de la historia dramática de la cultura, cuando los ciudadanos pierden el soporte que los une: los textos escritos desaparecen y al mismo tiempo el militar toma el poder de los lugares populares de la ciudad, como por ejemplo el puerto y la Plaza de María Pita. Los lugares donde ocurre la quema son espacios comunes y abiertos y con este hecho se demuestra lo que Maurice Halbwachs llama la pérdida de

2 || Me refiero sobre todo a los capítulos III y V de *Le cadres sociaux de la mémoire* (1952) de Maurice Halbwachs. La primera edición de esta obra fue publicada en el año 1925 (Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1925).

3 || Para este artículo se consultó tanto el libro *Erinnerungsräume* (1999) de Aleida Assmann, como *Das kulturelle Gedächtnis* (2007) de Jan Assmann.

orientación –la desaparición del sistema de referencia social.⁴ La imagen de la ciudad cambia de un día a otro, lo que contribuye a la destrucción de la identidad de la ciudad y de la identidad cultural de la población.

¿Qué sucede en la ciudad cuando esta referencia social desaparece? En conjunto, se puede observar que la conversión del espacio público en un lugar de miedo y de violencia evoca un ambiente sobrecogedor donde los habitantes asustados modifican de manera inconsciente la forma de continuar con su vida cotidiana, andar por las calles o incluso llegan a alterar aspectos de su propia personalidad.

[...] en aquellos días no sólo había cambiado el humor, sino el rostro de las gentes, su presencia, sus rasgos físicos. [...] Fue esa visión, la de la playa urbana desierta en verano, un hermoso día de sol, la que le metió miedo. El miedo lo fue a visitar. [...] descubrió que habían transcurrido años en días. Habían desaparecido peinados, se habían oscurecido colores, se habían alargado faldas y vestidos. Había cambiado la forma de mirar. De caminar (177).

Los espacios públicos se transforman en espacios donde se ejerce el poder, siendo los mismos las muestras de las nuevas estructuras. Estos acontecimientos causan una debilitación de la memoria que enmudecerá cada vez más y, al final, la quema llegará a ser un episodio silenciado en la historia de la ciudad. Las circunstancias extremas de la guerra provocan también reacciones extremas, por ello varios habitantes sufren de trastornos nerviosos, mentales y de memoria.

En este sentido, lo que se pretende analizar son las profundas heridas y los síntomas amnésicos causados por estados psíquicos traumáticos que destacan en los dramas personales de la familia Crecente que consta de cuatro personajes: el padre Francisco, llamado Polca, Olinda, la madre y los hijos Ó y Pinche.

El colectivo familiar forma parte del grupo socialmente marginado después de la guerra, sufre de la represión y la exclusión social ya que "Tratándose de España, todo lo que no fuese católico y absolutista, todo eran desperdicios «El deshecho de la sociedad»" (695-696).

Polca, el padre, es un superviviente republicano que vive momentos muy traumáticos pero logra verbalizar el pasado para superar la experiencia traumática. La vida de Polca y sus amigos

4 || En su libro *La mémoire collective* (1968) Halbwachs define los marcos de la memoria, que son, por un lado, el tiempo y, por otro, el espacio. Estos marcos delimitan los recuerdos de los individuos. La destrucción del espacio público –la desaparición del marco espacial– lleva consigo una desintegración social.

–otros protagonistas importantes de la novela como, por ejemplo, Vicente Curtis, Arturo da Silva, Holando y Dafonte– cambia de manera violenta. Todos son miembros del ateneo “El Resplandor en el Abismo” y están caracterizados como “muchachos alegres” (35) que “hablaban de la revolución como de una fiesta” (35). Al comienzo de la novela, los amigos tienen la intención de participar en la fiesta de los Caneiros el 2 de agosto, pero en medio de este ambiente de fiesta y alegría se produce un terrible giro.

[...] el tren especial nunca llegó a salir. Ni las lanchas. Y ellos no subieron aquel 2 de agosto río arriba hacia el campo de la fiesta, Libertaria por un día, sino que muchos bajarían como cadáveres aquel mismo mes, arrojados a las aguas un tramo más arriba, desde el puente de la Castellana, en la carretera de Coruña a Madrid (533-534).

El golpe militar pone fin a las actividades libertarias y el viaje en el tren especial a la fiesta no tiene lugar. El fracaso de este viaje está cargado de significación simbólica porque explica a la perfección el cambio brutal que afecta a la vida de todos los amigos. En los próximos años, algunos de ellos van a ser fusilados, como Arturo da Silva y otros viven escondidos, como Vicente Curtis.

La única solución parece encontrarse en la siguiente cita de la novela: “Si quieres salvarte, hazte invisible” (178); hacerse invisible significa, en la mayoría de los casos, reprimir la identidad propia, los ideales e incluso los recuerdos individuales y colectivos. En consecuencia, hay que mencionar que estos recuerdos tras un tiempo corren el riesgo de desaparecer. Siguiendo a Jan Assmann se distingue entre diferentes niveles de memoria: la *memoria comunicativa* y la *memoria cultural* (*Das kulturelle Gedächtnis* 50). Si los recuerdos se conservan, se crean formas de conmemoración, sobre todo por medio de narraciones en el ámbito de la memoria comunicativa. Polca nota la necesidad de narrar, de transmitir historias locales para contar la parte marginada del relato historiográfico y de esta manera garantiza la incorporación de ciertas voces que no tienen cabida en la historia oficial. Polca se caracteriza por su actitud irónica y su mirada crítica hacia el pasado. Gracias al esfuerzo de Polca por recordar y contar los hechos históricos, la memoria de grupos sociales reprimidos no se deja borrar.

Y así cabe argüir que Polca es un personaje que destaca por su capacidad para mantener una memoria comunicativa porque es la persona que relata a su hija Ó historias sobre el pasado y sus amigos pidiéndole directamente que mantenga vivos estos recuerdos. De esta manera, Polca es capaz de conseguir su

propósito: su memoria y la de sus compañeros allegados está viva. "El futuro es incierto, dijo Polca. No sabemos lo que va a pasar. Quizá llegará un momento, hija, en que sólo tú sabrás quién era Arturo da Silva, y que existió El Resplandor en un lugar ahora tan tristón" (400-401).

En efecto, ya se observa el papel transcendental de Ó como depositario de las memorias familiares y personas allegadas. Ella transmite los recuerdos y, además, sabe ordenar los acontecimientos de la historia familiar. Pero, aparte de la relación comunicativa entre padre e hija, hay que hacer hincapié también en la relación madre-hija. Ó sirve de portavoz de su madre que tiene dificultades para expresarse mediante el habla. Olinda sufre el dolor de una mujer reprimida después del golpe militar "Se le metió el silencio dentro del cuerpo" (212), así que:

Se ve que ella escoge las palabras. Para decirlas y también para oírlas. Incluso cuando habla Polca. No le molesta que él sea como una radio. Pero no lo escucha todo el tiempo. Yo me fijo en que a veces él está radiando y ella está sumida en el silencio (212).

Con el paso del tiempo, la voz de Olinda está transformándose en la voz de Ó quien rompe con el silencio de su madre y se impone al "silencio mudo"⁵ (202). Olinda, que es incapaz de rebelarse con vehemencia contra un sistema político-social injusto, pierde constantemente su memoria y la capacidad de conectarse con la realidad. Ella es la expresión de una ciudad silenciada y la víctima de su memoria callada. Ó, en cambio, dispone de la fuerza necesaria para sobrevivir no sólo con su dura experiencia individual, sino también con las heridas colectivas de la familia. Aunque tiene presentes todos los recuerdos de sus padres y los protege con responsabilidad, es capaz de elaborar su propia manera de sobrellevarlos, a través de su imaginación y de la construcción de un mundo propio con figuras y amigas ficticias que le ayudan a soportar mejor la gravedad de la memoria traumática.

Armonía, Armonía. Cuánto quiero a Armonía. Tengo otras mujeres metidas en la cabeza, cada una a lo suyo. Cada una con sus rarezas y con sus gracias. Las hay que un día desaparecen y vuelven cuando menos te lo esperas. A algunas no las echas tanto de menos, pero a Armonía no la puedo dejar marchar. Cuando la pierdo, cuando me desespero por algo, cuando llevo los calcetines

5 || En la novela repetidas veces se hace alusión a diferentes formas de silencios: "Ó enseguida distinguió dos clases de silencio. Había un silencio mudo. El silencio de callar lo que no se podía o no se debía decir. Un silencio de precaución, de miedo. Y después estaba el silencio amigo. El silencio que hace pensar. El silencio que te protege, que deja sitio para meditar" (202).

desemparejados, lo primero es encontrar a Armonía (282).

No obstante, hay que considerar finalmente que Ó en su trayectoria personal un día experimenta una toma de consciencia y nota la necesidad de liberarse para vivir su propia vida en Londres donde emigra con Pinche, su hermano.

Pinche también pertenece a la generación que sigue a los que han vivido la Guerra Civil. Sus padres están marcados por la experiencia y esto influye igualmente en su vida. Él somatiza el silencio de Olinda y sufre por causa de un traumatismo prenatal que va a agravarse durante la fase infantil. Olinda, que no es capaz de ignorar las consecuencias del cambio en la vida cotidiana provocada por la guerra y que sufre por causa de la pérdida de su entorno social habitual –tal y como lo describe Halbwachs– durante el embarazo de Pinche, tiene la sensación de que nadie puede verla ni a ella ni a su hijo:

Había mucha gente que no la veía. Y eso que estaba embarazada. Llegó a dudar de si existía o no. Había mucha gente desaparecida. Quizá ella misma también lo estaba sin saberlo. [...] Una puede estar desaparecida, pensó Olinda, y estar embarazada. Ser real la criatura, pero tú no (204-205).

Desde el nacimiento Pinche percibe este ambiente irreal en el que vive desde el primer momento como "un hombre pequeño" (213). Su padre está en la cárcel y su madre y hermana apenas hablan.

También habían ahorrado en alegría su madre y ella. Mientras Polca estuvo fuera, había que ahorrar en todo. Como las mujeres vestidas de luto. Ellas también ahorran. No sólo llevaban aquella misma ropa de color sufrido, sino que todo su ser cambiaba. Hablaban menos, no reían, apenas gastaban en mirar a los demás. Se ahorran palabras, alegría, luz. Y, no obstante, toda la gente de luto, como Ó y Olinda, no sentían menos, tal vez más, ni tampoco tenían menos que decir, tal vez más. Ahorran (202).

La familia vive en un ambiente de silencio y temor –y aún más desde la ausencia del padre–, lo que significa que Pinche sólo conoce este ambiente que perdurará a lo largo de su vida. El hijo también está marcado por la experiencia traumática que sigue estando viva, aunque sea sólo en su subconsciente donde ha dejado un sello en su personalidad. En comparación con su hermana, nunca llega a una interpretación definitivamente coherente del pasado de su familia. Esta desconexión entre el presente y el pasado tiene graves efectos en su identidad personal y social. Negándose a identificarse por completo con la identidad de su familia, se mantiene al margen. Su posición

marginal está simbolizada por el espacio que ocupa no siendo ni el cómplice del padre en cuanto a la "batalla contra el olvido", ni el portavoz de la madre.

Secretos y silencios: La familia Samos

La segunda estructura familiar que se pretende analizar es la de los Samos, especialmente la relación entre el juez Ricardo Samos y su hijo Gabriel. Esta relación la podemos definir como una relación diferida –la transmisión de los recuerdos es indirecta, de oídas y llena de suposiciones e incertidumbres.

Como se ha aludido antes, el núcleo narrativo de esta novela, se corresponde con la quema de libros en la Dársena de A Coruña. Ricardo Samos se encarga de esta quema y es, por lo tanto, el responsable de la destrucción dramática de buena parte de la cultura popular. Por su actitud durante la quema de libros, su empeño en legitimar el sistema de los vencedores e imponer a la ciudad una sola memoria, se revela el contrincante directo de Polca.

Ricardo Samos está casado con Chelo Vidal, una pintora que ocupa un papel importante en la lucha clandestina contra el régimen y, por ello, se manifiesta como una opositora secreta a la dictadura. Este colectivo familiar está, por tanto, ideológicamente desintegrado y Gabriel, el hijo, vive desde pequeño desgarrado entre dos mundos: el de la madre y el del padre y sólo con el tiempo comprenderá toda la verdad sobre su familia.

Al no tener un apoyo de su padre como transmisor de recuerdos, él mismo tendrá que interpretar individualmente el pasado. Tanto los libros de su padre como los cuadros de su madre juegan un papel importante para este trabajo de memoria individual.

Gabriel, por haber sido testigo tanto de la angustiosa relación de silencio entre sus padres como de la historia silenciada de la ciudad, sufre por causa de un bloqueo emocional y somatiza el ambiente enmudecido y conflictivo de su entorno. Esto se manifiesta, sobre todo, en su silencio y su tartamudez, la cual tarda unos años en superar: "Podía permanecer días en un silencio casi total. Así se ahorra las risotadas y las burlas" (605-606). Este personaje presenta un parecido muy significativo con Olinda, como se puede comprobar en la siguiente cita: "Algo pasó con Olinda, que se le metió el silencio dentro del cuerpo. [...] Ahora no es habladora. Tampoco muda. Ella le teme al silencio mudo. Dice que ese silencio se te puede meter dentro y no querer salir" (212).

Ambos personajes somatizan el silencio de la memoria reprimida. Tanto Olinda, como Gabriel adquieren cierta invisibilidad y en el caso de Gabriel esta invisibilidad le permite asistir a diálogos de su padre y descubrir la verdad sobre su pasado. En su manera "invisible" de andar por la casa, encuentra en la biblioteca del padre los libros supervivientes de la quema, que son signos de la memoria perdida de la ciudad.

En Gabriel yace oculto un alto potencial de narración pero falta la capacidad de rememoración e iniciación de un diálogo hasta que encuentra su salvación: su pasión taquigráfica. En un momento dado este personaje se enfrasca a escribir "todo" (609), todas las huellas de la memoria perdida de la ciudad, ya que en Gabriel:

[...] se produjo un cambio rotundo. Un giro milagroso. Fue cuando rompió a escribir. De forma compulsiva. [...] Sabía escribir a máquina con todos los dedos y sin mirar, a gran velocidad. Y lo que era aún más interesante. Estaba aprendiendo taquigrafía. También él podría dar ese paso. Conseguir la técnica que permite transcribir el habla con su ritmo natural (605).

Siguiendo con esta reflexión, se puede afirmar que a los descendientes de ambos grupos –los vencedores y los vencidos– les corresponde un papel esencial como portadores de la memoria. Igual que Ó, Gabriel recoge silenciosamente las historias no solo de los familiares sino de toda una ciudad. El propio hijo del juez hace revivir los recuerdos reprimidos y se empeña en mantener viva la memoria de la generación de sus padres y de su propia generación, transformándose en el portador de lo escondido.

Conclusión

Concluimos que existen personajes –como Polca y Ó– que son capaces de comunicar y transmitir acontecimientos pasados traumáticos y otros –como Olinda, Pinche y Ricardo Samos que no lo consiguen.

La familia Crecente

Por una parte, Polca representa la memoria reprimida de la ciudad y, compartiendo sus conocimientos e historias con su hija Ó, garantiza la preservación de la memoria familiar. Por otra, Ó es la personificación de la esperanza y la superación del silencio. Su voz es mucho más que una voz individual, es también la voz de su familia, sus amigos y vecinos que la rodean. Gracias a su "arranque" (626) está preparada para recoger los múltiples recuerdos que se conservan en la familia y así enfrentarse contra

los que pretenden bloquear la recuperación de la memoria.

Polca y Olinda sufren una gran crisis porque perciben un cambio en la vida cotidiana que les afecta tanto física como psíquicamente. Dentro de la familia Crecente se observa una manera diferente de sobrellevar este desequilibrio, como estrategias para la supervivencia de una experiencia traumática. Es evidente que la forma de recordar el pasado remite a las estrategias de superación: cuanto más integrados están los recuerdos, por medio de verbalización y trabajo mental, tanto mejor se deja superar el trauma.

En cuanto a esta familia, finalmente, hay que mencionar dos aspectos centrales. En primer lugar, la familia Crecente resulta ser una entidad colectiva: a través del diálogo se configura una memoria comunicativa, en este caso, contraria a la memoria oficial. En segundo lugar, existen dos formas diferentes de reaccionar ante un pasado traumático: Polca y Ó contrastan con el silencio de Olinda y Pinche –*pars pro toto*: de la sociedad–, somatizando el silencio de la ciudad porque viven la experiencia traumática de una manera diferente acabando con el silencio y la supresión de la conciencia.

La familia Samos

En cuanto a la familia Samos, se concluye lo siguiente: a la hora de definir el carácter colectivo de los Samos sería más factible hablar de una anti-colectividad. En este sentido, en el caso de esta familia podemos hablar de una transmisión de recuerdos indirecta. Asimismo, vemos que el individuo siempre pertenece a diferentes grupos sociales y se define en relación a diferentes personas, textos e historias con las que tiene contacto y que cooperan para construir la memoria individual.

Se destaca además que en la familia Samos la memoria familiar resulta ser el fruto del trabajo de memoria individual del Gabriel quien se está transformando en el descubridor de la memoria perdida de la ciudad. El hijo construye su idea del pasado a través de sus actividades detectivescas y de su incorporación en otros colectivos donde experimenta posiciones ajenas y opuestas a las de su padre. En este personaje se entrecruzan ciertos flujos del subconsciente urbano y de la memoria reprimida con las ideas radicales del padre y el trabajo de resistencia de la madre. Desde la perspectiva que ofrece el paso del tiempo Gabriel compone su propia visión de la historia de su país. Este personaje está caracterizado por un fuerte trabajo de memoria individual debido a una transmisión intergeneracional indirecta, oculta y confusa.

A través de las diferentes perspectivas de los miembros de estas dos familias antagonistas es posible hacerse una idea sobre las consecuencias psicosociales de la Guerra Civil y la Dictadura, que se puede hacer extensivo a la sociedad española en general. Los destinos, por un lado, de Polca, Olinda, Ó y Pinche y, por el otro, de Samos, Chelo y Gabriel se manifiestan de forma desigual, pero se observa que viven la experiencia traumática de maneras similares –especialmente la somatización del trauma por parte de Olinda y Gabriel se revela de forma extremadamente semejante– y, de este modo, se puede afirmar que dentro de estas dos familias se expone lo que también se observa en la sociedad: una parte es capaz de mantener vivo el diálogo, integrar los recuerdos y usar la memoria, otra parte no dispone de esta capacidad o voluntad y deja caer los hechos históricos en el olvido. Los miembros de ambas familias, tanto si pertenecen al grupo de los vencidos como al de los vencedores, vacilan entre dos polos: el diálogo y la investigación o el silencio y el olvido.

La interrelación de los personajes representados en la novela pone de relieve las heridas traumáticas de ambos grupos, republicanos y falangistas, y un sistema social de silencios que marca el contexto de las familias.

La familia desempeña un papel importante para la conservación y transmisión de la historia. Los hijos pueden luchar por el futuro interpretando el pasado de sus padres para que ellos no acaben siendo una generación perdida en relación a la memoria colectiva. El drama para la sociedad y la cultura ocurrido en A Coruña, resulta ser un cataclismo para la vida de todos los que lo vivieron y las generaciones futuras. Hasta la fecha se trata de una historia que pervive en la memoria.

La novela *Os libros arden mal* desempeña un papel importante como panoplia de la memoria de individuos, familias y grupos sociales. En consecuencia, permite entender –de un modo efectivo y, en cierto sentido, como polo opuesto de las cifras y los datos de historiadores– las consecuencias de la Guerra Civil y la Dictadura. Por consiguiente, esta obra de Rivas opera como práctica memorialista contribuyendo a la difusión pública de la memoria de la guerra en Galicia y a la construcción de una nueva memoria histórica de la ciudad de A Coruña.

Bibliografía

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume*. München: Beck, 1999.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. München: Beck, 2007.
- Bernecker, Walther L. *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München: Beck, 2010.
- Halbwachs, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Les Presses universitaires de France, 1952.
- _____. *La mémoire collective*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- Rivas, Manuel. *Os libros arden mal*. Vigo: Xerais de Galicia, 2006.
- _____. *Los libros arden mal*. Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- _____. *Lo más extraño*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2008.
- Vilavedra Fernández, Dolores. *Memoria y postmemoria: La elaboración literaria de la guerra civil en la narrativa gallega*. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria: La Plata, 2011.

Vecindades contestadas: seguridad y construcción de espacios urbanos en São Paulo

Rainer Wehrhahn y Dominik Haubrich
Universidad de Kiel
wehrhahn@geographie.uni-kiel.de
haubrich@geographie.uni-kiel.de

Citation recommandée : Wehrhahn, Rainer y Dominik Haubrich. "Vecindades contestadas: seguridad y construcción de espacios urbanos en São Paulo". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 57-71.

Introducción

Desde que en los años 70 la sociología y la geografía social se enfocaron por primera vez hacia una perspectiva socio-espacial al tematizar las vecindades urbanas, se ha desarrollado un "campo de investigación amplio, interdisciplinario, heterogéneo y fragmentado alrededor de barrios y vecindades, *Kiez* y *Quartier*" (Schnur, "Quartiersforschung im Überblick" 20). Aunque Kearns y Parkinson ("The Significance of Neighbourhood" 2103) atribuyen un estatus prominente al concepto de *neighbourhood* en el debate urbano y social anglosajón, convierten la cuestión "can we be clear as to what 'the neighbourhood' is in any case?" en el centro de su reflexión.

¿Qué son vecindades y barrios urbanos y cómo pueden ser diferenciados en comparación con otros conceptos espaciales? ¿Cómo son percibidas las vecindades de acuerdo al espacio y según su función social por parte de sus habitantes? Finalmente ¿cómo se construyen y conceptualizan las vecindades en el marco de los recientes procesos urbanos que indican una gobernanza modificada de la seguridad urbana?

Estas preguntas constituyen la problemática de la presente contribución en la cual además de la localización teórica del enfoque "vecindades", particularmente se presentará una interpretación empírica-conceptual de la construcción de vecindades en relación a la seguridad por medio de entrevistas cualitativas en dos barrios de la ciudad de São Paulo en Brasil.

Etimológicamente, los términos de barrio y vecindad se distinguen significativamente. Por un lado, dependiendo de la raíz lingüística romana o anglosajona, existen notables diferencias temporales en su primer uso, el significado de barrio implica una designación administrativa, designa la división entre lo rural y lo urbano (exterior/interior) o se reduce a una subdivisión urbana y con ello identifica al mismo tiempo una categoría funcional al igual que una dimensión socio-espacial y cotidiana en el origen de la palabra. Por otro lado, tanto la etimología románica de los términos *voisinage*, *vecindad* y *vizinhança* como el origen alemán y anglosajón de la vecindad (*Nachbarschaft*, *neighbourhood*) describen en cada caso la proximidad de personas que residen en una población (*vicus*, *villorillo*) (Corominas). También, al ampliar el espectro de significados de ambos términos, se enfrentan etimológicamente "barrio" como término principalmente administrativo-territorial y "vecindad" como concepto interaccionista con relaciones espaciales. De modo que los campesinos (inglés antiguo: *gebuhr*) que residen en espacios próximos (*neah*) pueden ser contruidos

conceptualmente como humanos que tienen una relación espacial-interaccionista. A pesar de la entrada inicial lingüística, la descripción del término "vecindad" recuerda a la conocida definición del sociólogo alemán Bernd Hamm que define vecindad como un "[...] grupo social cuyos miembros interaccionan debido al punto en común de su domicilio" (*Betrifft* 17).

¿Qué son vecindades y barrios? Una perspectiva conceptual

La familiaridad académica y política de barrios y vecindades – frecuentemente generalizado como *neighbourhood studies* (comp. Ellen y Turner; Kearns y Parkinson; Clark)– se discute por medio de distintas líneas temáticas, según su interés investigativo y epistemológico, definidas a continuación.

En primer lugar, desde la perspectiva de la geografía urbana y de la administración local, la importancia académico-política del término está relacionada con la tematización de la decadencia urbana desde el inicio del siglo XX, especialmente en ciudades norteamericanas (Carter y Polevychok, *Comprehensive Neighbourhood Studies* 1). En Europa desde los años 70 la transición de la ciudad fordista al modelo postfordista ha llevado a la degradación física y a la segregación y polarización socio-espacial de muchas grandes ciudades. De ello, no solo se inducían estudios geográficos y sociológico-urbanos sobre cómo explicar y analizar fenómenos como la marginalización y fragmentación en las dimensiones espaciales, sociales, económicas y jurídicas frente al debate global sobre espacios polarizados, fragmentados y líquidos, sino también sobre conceptos urbanista y político-urbano de la valorización y del desarrollo urbano de barrios (p. ej. los programas "Soziale Stadt" en Alemania, *neighbourhood renewal strategies* en el Reino Unido o *contratti di quartiere* en Italia).

En segundo lugar, el debate sociológico no solo se dedica a identificar la transformación del estado en una pluralización institucional del control social, una inseguridad en aumento, una creciente polarización y diferenciación de la vida social y las relaciones de vivienda, y la flexibilización y economía de lo social, sino también a acentuar la reinención político-social de la *community* (comp. Singelstein y Stolle). Con esto, la mayor consideración de lo local, comunal/municipal y subcomunal concebido como nueva "escala de acceso" (comp. Etzioni) se convierte en el centro del interés de formas neoliberales de gobernanza. Entretanto, desde las perspectivas del análisis de discurso y de la teoría hegemonal, se discute el "gobernar por medio de *community*" (comp. Rose) que representa la

transformación hacia una nueva *area-based* política urbana y seguridad.

En tercer lugar, se puede relacionar el interés sociológico de barrios y vecindades –concebido como perspectiva empírica al fenómeno social– también con sus características inmanentes de un *fluidum* permanente de "venir, permanecer, salir" (*comp.* Schnur). Con ello, barrios y vecindades son tratados como objeto investigativo y desde la perspectiva de *scales* (*comp.* Wissen *et al.* 2008) sirven como "microcosmos" (*comp.* Schnur^a) de la socialidad.

Esta breve incursión en la discusión geográfica y sociológica de barrios y vecindades y en conceptos, agendas políticas y escalas de abstracción alrededor de ambos términos indica las diferentes perspectivas conceptuales y sus epistemologías percatadas. En este margen de enfoques epistemológicos de barrios y vecindades (*comp.* Schnur "Quartiersforschung im Überblick"), todavía no se ha realizado una diferenciación y un deslinde de los dos términos. Como ya mostró la discusión inicial de las raíces lingüísticas, esto está relacionado con las definiciones de barrios y vecindades que en parte están engranadas y en parte compiten y que en ocasiones se usan de una forma difusa o se diferencian intencionalmente (*comp.* Wellmann y Leighton).

En la medida que Kearns y Parkinson ("The Significance of Neighbourhood" 210) insisten en que no existe una "single, generalizable interpretation of neighbourhood", la afirmación de George Galster da en el clavo del debate sobre como se diferencia, y además define, el barrio y la vecindad: "Undoubtedly, there is a consensus that the neighbourhood is a 'social/spatial unit of social organization....larger than a household and smaller than a city' (Hunter, "The Urban Neighborhood" 270). But here is where the consensus ends" (Galster, "What is neighborhood?" 273).

En este sentido, otros intentos de definir y delinear ambos términos engloban el interés de suprimir el concepto plural, la concentración en procesos de atribuciones individuales y atributos espaciales, la investigación de procesos colectivos de interacción social, de redes locales y de la constitución de la identidad, también como la consideración de la *Lebenswelt* cotidiana y, considerando la teoría de la acción (*comp.* Giddens), el enfoque de construcciones sociales. Este último unifica la consideración de barrios y vecindades según los enfoques teóricos, como *community*, *sense of place*, *practices*, y *emotions* (*comp.* Vogelpohl; Deffner). Con la sucesiva integración de conceptos socio-teóricos que consideran la *socialidad* según la

teorización del orden social, se manifiesta la cuestión principal: si en primer lugar la dimensión espacial –y en un entendimiento más amplio también en el ámbito político y social– constituye el punto de partida en la investigación de los barrios y vecindades, antes que el fenómeno social que está siendo investigado.

Esta cuestión epistemológica va acompañada de la pregunta si el objetivo de investigación debería aproximarse a los términos de barrio y de vecindad en los que se dan ciertos procesos sociales, o si un fenómeno social, concebido como problema contextual contestado, el cual a su vez tiene un significado espacial, debería situarse en el centro de interés del estudio.

El alejamiento de una perspectiva teórica, que en primer lugar no considera al espacio y sus observaciones empíricas, reclama en contraparte una perspectiva social-geográfica del desarrollo espacial que entiende al espacio por medio de su conceptualización procesual-social, (re)produciéndose permanentemente.

El espacio ya no es concebido como un espacio absoluto, sino que es entendido relacionalmente como producto de acciones humanas y sus respectivas construcciones sociales. Además de tematizar y derivar barrios y vecindades, esta contribución comprende el enfoque relacional al problema contextual-contestado, situando adicionalmente un concepto social para aproximarse a un fenómeno social en particular, que posee un significado espacial en la construcción de (sub)espacios urbanos.

El fenómeno social que está siendo investigado en la presente contribución, describe el problema contextual-social de la inseguridad en ciudades brasileñas. El concepto adicional para acceder a la construcción social de (sub)espacios urbanos que proponemos es la teoría de prácticas sociales (Schatzki; Reckwitz) y su entendimiento del orden social. En consecuencia, el objetivo no será extraer las diferencias de los términos de barrio y vecindad y contribuir al debate de *neighbourhood studies* con una nueva definición, sino intentar entender los espacios urbanos en su proceso y así en sus dinámicas y ordenes sociales. Por lo tanto, nos basamos en la similitud conceptual entre vecindades y prácticas sociales cuyo denominador común son conceptos que tratan la percepción, cultura y la *Lebenswelt*.

Seguridad, barrios y vecindades en Brasil

En la incursión discursiva a través del contexto regional del fenómeno investigado cabe destacar el constante debate sobre in/seguridad urbana como campo contestado de la política urbana latinoamericana desde los años 80 (*comp.* Davis; Adorno y Lamin). Tras dos décadas de rápido incremento de criminalidad

violenta (*comp.* Feiguin y Lima), la tasa de homicidios en Brasil, se ha estabilizado a un nivel "relativamente" bajo desde el año 2000, teniendo en cuenta (*comp.* Souza *et al.*) que la evaluación de esta tasa requiere una diferenciación tanto regional (*comp.* Ceccato *et al.*) como global (*comp.* UNODC). La estabilización, regresión y deslocalización cualitativa de la criminalidad, la presencia de violencia y delincuencia cotidiana siguen siendo una de las mayores preocupaciones de la sociedad urbana brasileña (*comp.* Adorno y Lamin; Caldeira; Kahn). Violencia, criminalidad e inseguridad vuelven a ser contenidos diarios de los medios de comunicación masiva, productos de venta del mercado de seguridad y fuerzas explosivas del sistema político. Esas "tres columnas del miedo" (*comp.* Souza) se manifiestan socio-espacialmente tanto en el espacio público como privado que constituyen la "Phobopolis" (*comp.* Souza) "alphavillizada" (*comp.* Williams).

Considerando el debate de la in/seguridad urbana como campo contestado de la política urbana latinoamericana, la discusión sobre la reducción de la criminalidad (con su diferenciación socio-espacial) y el debate de la disminución ausente de la sensación colectiva de inseguridad, cabe destacar las transformaciones cuantitativas y cualitativas de la producción de seguridad en la región. Además de la provisión pública y privada de seguridad a nivel local existen diversos acuerdos, reglamentaciones y convenios de producción de seguridad por parte de la sociedad civil (*comp.* Haubrich).

En la escala de la vecindad esto comprende diversas formas de organización como juntas vecinales formales e informales, pequeños grupos de residentes locales, representaciones civiles de interés y vecinos individuales que actúan de forma independiente y que reclaman o implementan medidas y técnicas de seguridad personales. Por un lado, la sociedad civil surge como agente que recibe, demanda y acapara servicios de seguridad pública y privada y es llevada al centro del interés investigativo. Por otro lado, considerando el campo contestado de una seguridad pública precaria, la sociedad civil surge también como agente autónomo que está obligado (o que quiere) producir su propia seguridad (*comp.* Haubrich y Wehrhahn).

¿Qué son barrios y vecindades? Una perspectiva metodológica-empírica

Para ampliar la perspectiva al fenómeno social –concebido como la construcción de espacios urbanos a través de nexos de

prácticas y ordenes– dos *modus operandi* metodológicos se presentan en el debate de la teoría de prácticas sociales aplicadas en el campo de estudio:

Por un lado, la observación participativa posibilita un acceso visual y auditivo al aspecto corporal-material de las prácticas sociales. Por otro lado, se presenta la reconstrucción del aspecto implícito-reflexivo a través de entrevistas cualitativas (*comp.* Reckwitz, "Toward a Theory of Social Practices"). Por lo tanto, la tarea de este trabajo conceptual-empírico contiene el procedimiento de ensamblar de forma recíproca las prácticas sociales tanto en base al esquema implícito de conocimiento como a la *performancia* corporal.

Adicionalmente, debido a la realización de la cuestión principal de la presente contribución, algunos métodos etnográficos-autodocumentativos demuestran una razonabilidad para posibilitar un acceso a la "realidad" socialmente construida en las acciones diarias de personas. Mientras el "experto del día" entrevistado expresa aspectos subjetivos de su vida social en las fotografías que toma, el método de la fotografía reflexiva lleva al participante al centro del enfoque metodológico. Concretamente, este método que combina la autodocumentación fotográfica con entrevistas cualitativas, fue aplicado en 17 hogares en el distrito de Butantã al oeste de la municipalidad. Se pidió a los participantes que nos mostraran su vecindad en una serie de 15 fotografías. En las entrevistas las fotografías operaron como estímulos de la narrativa. De esta manera se pidió a los entrevistados que interpretasen las percepciones que fueron visualizadas y que reflexionasen particularmente sobre la conexión de los contextos y cursos de acciones diarias situándolas en su vida cotidiana. Posteriormente, las narrativas fueron transcritas y analizadas por medio de procedimientos interpretativos-hermenéuticos.

Para presentar las observaciones, visualizaciones y reflexiones del procedimiento metodológico de la fotografía reflexiva, hemos elegido a tres personas que residen en diferentes barrios de la clase media localizados en el oeste de la municipalidad de São Paulo. De este modo se pretende ampliar nuestra incursión conceptual y contextual de los términos de barrios y vecindades a la dimensión empírica para complementar nuestro estudio sobre la construcción de espacios urbanos. De este modo, la descripción densa (*comp.* Geertz) del acceso a la realidad constructivista-social va a tener un carácter ejemplar, entendido más como una

breve vista a la deconstrucción de atributos definitorios de la vecindad como parte de un proceso recíproco de la producción de in/seguridad.

En primer lugar hemos seleccionado a Lorenzo¹, un hombre de 36 años que reside con su esposa en una casa adosada y trabaja como profesor particular fuera del barrio. Mientras nos describe su vecindad, Lorenzo evoca la tranquilidad, la función de vivienda y la "proximidad de las comodidades" como el mercado, la iglesia y el banco. En cambio, la relación social con los vecinos no llega a tener un papel muy elaborado:

En realidad, no conocemos otras personas, o sea de conocer personalmente. Yo no me acerco y no converso con nadie. De mi punto de vista, la seguridad hoy en día está asociada con el no-andar en el barrio y con no relacionarse con personas, ¿no? (11.09.2013).

Para Lorenzo el (no)relacionarse con los vecinos no se entiende como la única medida preventiva en un entorno urbano poco tranquilo. Su esposa y él más bien "tratan" su sensación de inseguridad omnipresente con la realización e implementación de medidas técnicas de seguridad. Además de que todo el mundo este "creando sus medidas para impedir, bloquear y crear dificultades" a la amenaza; su observación y visualización de las medidas de prevención se distinguen de la siguiente forma:

Tenemos un procedimiento para entrar y salir de casa. Yo y mi esposa siempre lo hacemos [...] para salir de casa, accedemos a las cámaras [de seguridad] por medio del móvil. [...] Aquí en el teléfono, tenemos dos opciones de cámaras. [...] Pues, así yo tengo la visión de toda la calle (11.09.2013).

Consecuentemente, su vivir cotidiano está integrado por un nexus estable de prácticas de seguridad técnicas y organizativas. Al mismo tiempo, la interacción con los vecinos no está prevista en su descripción de la vecindad.

En segundo lugar Eric (33 años, casado, dos hijos) es crítico con la tendencia de la privatización de lo cotidiano. La privatización no solo se manifiesta en las áreas de la educación o de la salud, sino que se refiere especialmente al sector de la seguridad. "¿Cuál es la implicación para lo local? ¡Es enorme!"

No protege mucho. Es una cerca que cualquiera puede cortar o saltar. Pero muestra esta tendencia de que siempre se enclaustran más, intentar protegerse, construir condominios donde no los

1 || Se mantiene el anonimato de los entrevistados. Las narrativas citadas llevan la fecha de la entrevista entre paréntesis.

había antes. Hay muchas calles donde ocurre eso en São Paulo. Y la gente se muda. Parece que se privatiza la calle (19.03.2013).

Parado de pie enfrente de su casa –aunque ya es de noche, no se ve a nadie en la calle y todos los garages ya están cerrados– Eric nos cuenta que el encerramiento de las calles, y la enclaustramiento de la vida social, sin embargo, no incluye a todas las áreas de la ciudad:

Te vas hacia allá, la calle de la periferia es diferente. Yo trabajo en la periferia. Esta foto muestra mi calle, no hay nadie. Y...en la periferia, la calle siempre está frecuentada. Mi esposa es de la periferia. Ella dice que se siente más segura en la periferia que en mi barrio. [...] Allí, las puertas están abiertas, las personas se sientan en la acera y conversan, y, en mi barrio, está todo el mundo dentro de casa (19.03.2013).

Yo veo importantísima la cuestión de la relación. [...] La gente tiene el desafío de relacionarse. Como reto y como objetivo. La gente tiene que encontrar un camino para relacionarse. La gente no se puede permitir quedarse en casa y aislarse [...] Yo tengo que crear un ambiente para que mis hijos se puedan relacionar, ¿sí?, ¿no? (19.03.2013).

No solo la vista hacia el pasado, sino también sus experiencias diarias en la periferia indican a Eric la importancia de las relaciones sociales dentro de la vecindad. Él mismo tiene que buscar y ayudar a crear este ambiente de forma activa para posibilitar a sus hijos un orden local sin miedo, esa tranquilidad que sintió en su juventud y la cual desea para el futuro de sus hijos.

En tercer lugar presentamos a Gabriela, de 51 años y con 2 hijos, que vive en otro tipo de vivienda, concretamente en un condominio cerrado. Ella se nos presenta como una persona insegura, si bien esa sensación de inseguridad se reduce a ciertos contextos espaciales y temporales. Esos contextos encuentran su contrapeso tanto en el ambiente cerrado de la vivienda, con su esquema de protección físico y personal, como así también en un ámbito más amplio que los muros de su condominio:

En el condominio hay, existe la portería, las personas no entran sin identificarse. Hasta la entrega de pizza se realiza en la portería. La gente mantiene [la seguridad], todo el mundo toma cuidado, y mantiene la puerta cerrada a partir de las 22 horas de la noche (16.03.2013).

Es también así [...], todo el mundo trabaja fuera, todo el mundo trabaja, o va a estudiar, entonces, salimos de casa a las 6h, 6h15

de la mañana y volvemos tarde, entonces, cuando llego a casa [...] no veo a nadie (16.03.2013).

En contraparte, tengo vecinos aquí del edificio que hoy viven en casa aquí cerca en el barrio. Y como tenemos hijos que crecieron aquí que tienen más o menos la misma edad, entonces cuando nos encontramos en el barrio, conversamos. Porque el barrio está sobrecargado de coches, de tráfico, y para andar un poco muchas veces yo llego aquí, dejo mi coche y voy hacer las cosas a pie, [...] supermercado, farmacia, [...] entonces, muchas veces voy a pie y me encuentro con personas. Siempre es una oportunidad para que la gente se pare y converse un poco. Es una forma de cultivar esa amistad, ¿sí?, ¿no? (16.03.2013).

Finalmente, Gabriela no relaciona su sensación solo con el crecimiento de la criminalidad o la violencia en los últimos años. Su posición en el discurso de una inseguridad omnipresente incluye más bien argumentaciones que mencionan el recorrido cotidiano de hoy día y los esfuerzos de interrelacionarse con personas que al mismo tiempo constituyen la vecindad.

¿Qué son barrios y vecindades? Una salida empírica-conceptual

La incursión metodológica en las entrevistas demuestra dos aspectos principales. Por un lado, el análisis de las entrevistas realizadas indica un *modus operandi* de ampliar la perspectiva al debate contextual de fenómenos de in-/seguridad. Por otro lado, la reconstrucción de la lógica de como se produce la in-/seguridad –concebido como un *nexus* de prácticas y ordenes²– más bien posibilita una perspectiva empírica-conceptual al fenómeno social de los procesos de construcción de espacios urbanos en la forma de vecindades –y consecuentemente también de barrios.

Si se analizan las observaciones, visualizaciones y reflexiones empíricas, distintos grupos pueden ser diferenciados. La diferenciación se manifiesta por medio de distintas posicionamientos en el contexto subjetivo y político de la inseguridad urbana que son relacionados tanto en acciones cotidianas del carácter individual-técnico como del carácter social-interaccionalista. En ello, las personas participan en diferentes partes del *nexus* de prácticas y ordenes de in-/seguridad, que por su parte, constituyen diferentes construcciones de vecindades.

2 || Véase Haubrich y Wehrhahn para la discusión más amplia de la teoría de prácticas sociales y entendimiento praxeológico del *nexus* de prácticas y ordenes de in-/seguridad.

Mediante los diferentes posicionamientos, estos nexos de construcción de espacios urbanos son atribuidos a significados como la proximidad, lo rural y vecindario o el exterior. En ello hay que enfatizar que la atribución positiva de vecindades es localizada en la narrativa del no-urbano, del pasado, de las zonas marginales-periféricas, de lo deseable y de lo que se organizará en el futuro. Esa construcción idealizada de una vecindad no-vivida encuentra su contraposición en la descripción de la vecindad vivida. En ella el carácter interaccionista no es reducido sino substituido por narrativas funcionales que pueden ser clasificadas etimológicamente a través del término de barrio.

Mientras tanto, la clasificación lingüística de los conceptos de barrios y vecindades no se entiende como categoría empírica que debe ser deconstruida y analizada. La localización de atributos interaccionistas y funcionales que imitan la etimología de ambos términos y que están presentes en los *neighbourhoods studies* recientes, quiere dirigir, más bien, la vista a un concepto espacial-teórico que entiende la construcción de (sub-)espacios urbanos como procesos recíprocos de prácticas cotidianas y representaciones espaciales relacionadas.

En resumen, la incursión a través de la vecindad contestada señala un entendimiento espacial relacional. Entender al espacio relacionalmente nos ayuda para satisfacer la comprensión individual de los sujetos participando en un nexo de prácticas y ordenes, seguido de la abstracción, para conseguir una aprehensión del proceso de construcción de espacios urbanos. De este modo, por un lado, el fenómeno social se puede tomar metódicamente como observaciones, visualizaciones y reflexiones de las acciones cotidianas de habitantes en vecindades de clase media en São Paulo. Por otro lado, la cuestión del orden social se puede concebir como acceso conceptual a la "realidad" socioconstructivista y a las estructuraciones subyacentes de la vida cotidiana. El entendimiento de las vecindades ya no se corresponde con el vivir en una proximidad territorial o con la interacción socio-espacial. La vecindad se constituye más bien como proceso constructivo dentro un nexus de prácticas y ordenes del fenómeno social-contextual de la in-/seguridad.

En consecuencia este espacio urbano ya no representa la unidad territorial-administrativa con un carácter espacial-absolutista. Barrios y vecindades corresponden más bien al concepto de fragmentos y, con ello, al "fuzzy concept" que ofreció Schnur. Por un lado, una perspectiva praxológica se entiende como perspectiva epistemológica al fenómeno social que representa en la contribución actual la construcción de vecindad como resultado de una espacialización de in-/seguridad. Por otro

lado, la teoría de las prácticas sociales ofrece un esquema de elementos taxonómicos que posibilita tratar, analizar y abstraer el fenómeno social en un *modus operandi* con el carácter del *flat ontology* (comp. Schatzki *Social Practices*). Finalmente, queremos aclarar que el concepto de vecindad debería ser entendido no sólo espacialmente, sino también desde la construcción de espacios urbanos como problema teórico de la estructuración de la vida cotidiana, en una perspectiva de la geografía social.

Bibliografía

- Adorno, Renato Sérgio y Cristiane Lamin. "Medo, violência e insegurança". *Segurança pública e violência. O Estado está cumprindo seu papel?*. Eds. Sérgio, Renato Sérgio y Liana de Paula. São Paulo: Editora Contexto, 2008. 151-171.
- Caldeira, Teresa. *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Buenos Aires, Barcelona: Katz editores, 2010.
- Carter, Tom y Chesya Polevychok. *Comprehensive Neighbourhood Studies: Characterizing Decline*. Winnipeg: Canada Research Chair in Urban Change and Adaption, 2003.
- Ceccato, Vânia, Haining Robert y Tulio Kahn. "The geography of homicide in São Paulo, Brazil". *Environment and Planning A* 39/7 (2007): 1632-1653.
- Clark, Andrew. "From Neighbourhood to Network: A Review of the Significance of Neighbourhood in Studies of Social Relations". *Geography Compass* 3/4 (2009): 1559-1578.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.
- Davis, Diane. "The Age of Insecurity: Violence and Social Disorder in the New Latin America". *Latin American Research Review* 41/1 (2006): 178-197.
- Deffner, Veronika. "Quartiere als soziale Räume. Sozialgeographische Reflexion". *StadtQuartiere. Sozialwissenschaftliche, ökonomische und städtebaulich-architektonische Perspektiven*. Eds. Deffner, Veronika y Ulli Meisel. Essen: Klartext-Verlag, 2013: 83-98.
- Ellen, Ingrid y Margery Turner. "Does Neighborhood Matter? Assessing Recent Evidence". *Housing Policy Debate* 8/4 (1997): 833-866.
- Etzioni, Amitai. *The spirit of community: rights, responsibilities, and the communitarian agenda*. New York: Crown Publishing, 1993.
- Feiguin, Dora y Renato Sérgio Lima. "Tempo de violência: medo e insegurança em São Paulo". *São Paulo em Perspectiva* 9/2 (1995): 73-80.
- Forrest, Ray y Ade Kearns. "Social cohesion, social capital and the neighborhood". *Urban Studies* 38 (2001): 2125-2143.
- Galster, George. "What is neighborhood? An Externality Space Approach". *International Journal of Urban and Regional Research* 10 (1986): 243-261.
- Geertz, Clifford. "Thick description: Toward an interpretive theory of culture". *The Interpretation of Cultures. Selected essays*. Ed. Geertz, Clifford. London: Fontana Press, 1993: 3-30.
- Giddens, Anthony. *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Hamm, Bernd. *Betrifft: Nachbarschaft*. Düsseldorf: Bertelsmann, 1973.
- Haubrich, Dominik. "Entendiendo prácticas de seguridad en las actividades cotidianas. El caso de São Paulo". *Repuestas de la Geografía Ibérica a la crisis actual*. Eds. Royé, Dominic; Aldrey,

- José; Pazos, Miguel; Piñei, Maria y Marco Valcárcel. Santiago de Compostela: Meubook, 2012: 629-641.
- ____. y Rainer Wehrhahn. "The production of (in-)security in São Paulo: daily actions and the theory of social practices". *Congress of the Latin American Studies Association* (2014): 1-27.
- Hunter, Albert. "The Urban Neighborhood – Its Analytical and Social Contexts". *Urban Affairs Quarterly* 14/3 (1979): 267-288.
- Kahn, Thilo. *As formas do crime*. São Paulo: Sicurezza Editora, 2010.
- Kearns, Ade y Michael Parkinson. "The Significance of Neighbourhood". *Urban Studies* 38/12 (2001): 2103-2110.
- Reckwitz, Andreas. "Toward a Theory of Social Practices: A Development in Culturalist Theorizing". *European Journal of Social Theory* 5/2 (2002): 243-263.
- ____. "Praktiken und Diskurse. Eine sozialtheoretische und methodologische Relation". *Theoretische Empirie*. Eds. Kalthoff, Herbert; Hirschauer, Stefan y Gesa Lindenauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008: 188-209.
- Rose, Nikolas. "Tod des Sozialen? Eine Neubestimmung der Grenzen des Regierens". *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Eds. Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne y Thomas Lemke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000: 72-109.
- ____. "Governing cities, governing citizens". *Democracy, Citizenship and the Global City*. Ed. Isin, Engin. London, New York: Routledge, 2000: 92-109.
- Schatzki, Theodore. *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: University Press, 1996.
- ____. *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2002.
- Schnur, Olaf. "Quartiersforschung im Überblick: Konzepte, Definitionen und aktuelle Perspektiven". *Quartiersforschung. Zwischen Theorie und Praxis*. Ed. Schnur, Olaf. Wiesbaden: Springer VS, 2008: 19-51.
- ____. "Was ist das "Quartier" und wozu dient Quartiersforschung?". *Multiperspektivische Quartiersforschung* (2010).
- Singelstein, Tobias y Peter Stolle. *Die Sicherheitsgesellschaft. Soziale Kontrolle im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer VS, 2011.
- Souza, Edinilsa, Romeu Gomes, Juliana Silva, Bruna Correia y Martina Silva. "Morbimortalidade de homens jovens brasileiros por agressão: expressão dos diferenciais de gênero". *Revista Ciência y Saúde Coletiva* 17/12 (2012): 3243-3248.
- Souza, Marcelo. *Fobópole. O medo generalizado e a militarização da questão urbana*. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record, 2008.
- ____. "'Phopopolis': Gewalt, Angst und soziopolitische Fragmentierung des städtischen Raums von Rio de Janeiro, Brasilien". *Geographische Zeitschrift* 100/1 (2012): 34-50.

- UNODC *Global Study on Homicide*. Wien, New York: UNDOC, 2011.
- Vogelpohl, Anne. "Stadt der Quartiere? Das Place-Konzept und die Idee von urbanen Dörfern". *Quartiersforschung. Zwischen Theorie und Praxis*. Ed. Schnur, Olaf. Wiesbaden: Springer VS, 2008: 69-86.
- Wellmann, Barry y Barry Leighton. "Networks, Neighborhoods, and Communities. Approaches to the Study of the Community Question". *Urban Affairs Quarterly* 15/3 (1979): 363-390.
- Williams, Richard. "Architecture and economies of violence. Sao Paulo as Case Study". *Globalization, violence, and the visual culture of cities*. Ed. Lindner, Christoph. London: Routledge, 2010: 17-31.
- Wissen, Markus, Bernd Röttger y Susanne Heeg. *Politics of Scale. Räume der Globalisierung und Perspektiven emanzipatorischer Politik*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2008.

Écritures plurielles : les migrations dans des espaces et des temps littéraires

De viaje por el tiempo y el espacio: Jaime Gil de Biedma exiliado interior

Renata Londero
Universidad de Udine
renata.londero@uniud.it

Citation recommandée : Londero, Renata. "De viaje por el tiempo y el espacio: Jaime Gil de Biedma exiliado interior". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 73-85.

En la "Nota autobiográfica" que publica en 1982 para la segunda edición de *Las personas del verbo*, Jaime Gil de Biedma sostiene: "mi poesía consistió [...] en una tentativa de inventarme una identidad [...] soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y ubicuo –Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso" (*Obras. Poesía y prosa* 82)¹. Y pocos meses antes, el 12 de junio de 1981, el escritor barcelonés comenzaba un "Recital de poesía" en Oviedo, declarando: "En gran parte sospecho que el escribir poesía, para mí fue una tentativa de invención de una identidad; es decir, de invención de un personaje" (*PP* 1000). De hecho, los conocedores más agudos de la poética biedmaniana –entre ellos, Giovanna Calabrò, Javier Blasco y James Valender– la definen como una constante y atormentada búsqueda del yo, a través de sus múltiples y conflictivas facetas: es decir, como un viaje/*quête* íntimo a la zaga de una armonía y de un sosiego anhelados pero inalcanzables.

En esta ocasión y con esta premisa, voy a analizar en particular los géneros autorreferenciales más amados y cultivados por Gil de Biedma, donde se cuestionan las aporías de la identidad, además bajo la forma de imágenes odepóricas (de viaje) relacionadas con el espacio y el tiempo. Me refiero en concreto a la poesía, al diario íntimo y a la escritura epistolar, donde el autor presenta su situación de exiliado interior por medio de metáforas cronotopológicas frecuentes y eficaces. Puesto que –según comenta Enrique de Rivas– "el exilio como condición se inscribe en una dimensión del tiempo y del espacio que no tiene fin por falta de instrumentos con que medirla" (Rivas, "Tiempo y espacio del exilio" 131), y que tras la pérdida de su *ubi consistam* el exiliado se consuela recurriendo a la "memoria", "factor de cohesión fundamental para la supervivencia" (128)², en muchos versos del poeta catalán el recuerdo cristaliza en instantáneas donde los lugares se funden con momentos de un tiempo pasado que no volverá. De ahí que, por ejemplo, en el largo poema "Las afueras" (*Compañeros de viaje*, 1959), compuesto durante su primera estancia en Filipinas como abogado de Tabacalera, entre enero y mayo de 1956³, el

1 || A partir de ahora propongo la sigla *PP* seguida por la página correspondiente.

2 || Por otro lado, sobre la importancia fundamental de la memoria, más bien en el plano literario e intertextual (dentro de la dialéctica *imitatio/inventio*) en Gil de Biedma, cf. G. Calabrò, "La memoria e l'invenzione in Jaime Gil de Biedma" (2007).

3 || En la primera parte ("Las islas de Circe") del *Retrato del artista en 1956* –publicada póstumamente en 1991, para completar la primera edición de 1974

poeta pinte con trazos espaciales (tanto estáticos como dinámicos) la nostalgia de su Barcelona natal. Así escribe en la primera estrofa de la tercera parte:

Ciudad
ya tan lejana!
Lejana junto al mar: tardes de puerto
y desamparo errante de los muelles.
Se obstinarán crecientes las mareas
por las horas de allá
(PP 102).

El fuerte vínculo entre el movimiento espacial y el proceso de la rememoración, que fija, ordena y eterniza lo fugaz en el pensamiento y en el sentimiento del tiempo, se da en otras muchas líricas de *Compañeros de viaje* y de *Moralidades* (1966), después. Los dos ejes temáticos preferidos al respecto son –en perfecta consonancia con la estética biedmaniana, heredera de Cernuda– el eros y el edén de la infancia⁴. Así es que "Idilio en el café" termina con la evocación de un "beso igual que un largo túnel" (*Compañeros de viaje*, PP 114); y "Vals del aniversario" – que ya en su título remite a la danza del tiempo, cíclica y vectorial a la vez– empieza describiendo las horas felices (aunque siempre pasajeras y precarias) de un amor presente que inspiran el retorno a la edad de oro infantil-juvenil en el queridísimo retiro segoviano de la Nava de la Asunción:

Nada hay tan dulce como una habitación
para dos, cuando ya no nos queremos demasiado,
fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo,
y parejas dudosas y algún niño con ganglios,

si no es esta ligera sensación
de irrealidad. Algo como el verano
en casa de mis padres, hace tiempo,
como viajes en tren por la noche. [...]
(*Compañeros de viaje*, PP 120).

De ese "pequeño reino afortunado" ("Infancia y confesiones", *Compañeros de viaje*, PP 123) –al que el escritor no se cansa de remontarse a lo largo y ancho de su poesía y de su prosa

del *Diario de un artista seriamente enfermo* (inicialmente formada por "De regreso en Ítaca", que en la edición de 1991 figuraría como tercera parte, precedida por el "Informe sobre la administración general de Filipinas")– Gil de Biedma cuenta: "Hoy, Viernes Santo, he terminado 'Las afueras'" (*Retrato del artista en 1956*, 78).

4 || Sobre las convergencias filosóficas, temáticas y estilísticas entre Gil de Biedma y Luis Cernuda, puede leerse (con bibliografía específica) R. Londero, "Luis Cernuda e Jaime Gil de Biedma: la vita come esilio" (2012).

narrativa y crítica– queda un célebre esbozo en la *ouverture* de "Ribera de los alisos" (*Moralidades*), donde el paulatino bajar hasta lo profundo de los recuerdos para hacerlos aflorar se expresa en términos sensualmente paisajísticos:

Los pinos son más viejos.
Sendero abajo,
sucias de arena y rozaduras
igual que mis rodillas cuando niño,
asoman las raíces.
Y allá en el fondo el río entre los álamos
completa como siempre este paisaje
que yo quiero en el mundo,
mientras que me devuelve su recuerdo
entre los más primeros de mi vida
(PP 206).

De remate, la vida en general "[...] adquiere / carácter panorámico" y "[...] va espaciándose / otra vez bajo el cielo enrarecido" de Madrid, durante el trayecto de Barajas al centro de la metrópoli, en el poema de título hollywoodiano "De aquí a la eternidad" (*Moralidades*, PP 169).

En la estela del tópico vida/viaje, que Gil de Biedma sin embargo sabe retocar con pinceladas originales, se construye también su diario íntimo tripartito, *Retrato del artista en 1956*. Al redactar una obra que, como todo autorretrato, brinda una visión fragmentaria, discontinua y poliédrica del sujeto narrante (Beaujour, *Miroirs d'encre*), el autor manifiesta aquí "una vivencia del tiempo como espacio" a la vez que como "duración", según sostiene Javier Blasco en un esclarecedor ensayo reciente ("Cuando Narciso rompe el espejo")⁵. En efecto, la sección final del tríptico –"De regreso en Ítaca"– contiene una excelente interpretación de la compenetración espacio-temporal en la peculiar sensibilidad del poeta, que empieza asegurando que "La experiencia sentimental del espacio sirve de primer molde al sentimiento del tiempo", para luego incidir en la naturaleza móvil y permeable del espacio y del tiempo: "Si transferimos al tiempo nuestra experiencia sentimental del espacio –que además es en gran parte mágica, porque es muy temprana– aquel queda por definición dotado de reversibilidad: es recorrible en todas

5 || Otros trabajos publicados en el volumen misceláneo donde aparece el citado trabajo de Blasco analizan varios aspectos del diario biedmaniano: María Paz Battaner, "Poética del informe empresarial", 189-202; Epicteto Díaz, "Una aproximación al *Retrato del artista en 1956* de Jaime Gil de Biedma", 287-292; Carlos Javier García, "La escritura leída de Gil de Biedma: *Retrato del artista en 1956*", 337-343. Léase también Carlota Casas Baró.

direcciones" (RA 173)⁶.

Al estar sumida la existencia en un "perpetuo movimiento" (RA 173-174), ¿qué género autobiográfico resulta más adecuado para reflejarlo que el *journal intime*, dinámicamente suspendido entre el día a día y la reflexión, el presente y el pasado, la vida y la escritura? (Corrado, *Le journal intime en Espagne*; Mildonian, *Alter ego*). No es ninguna casualidad, pues, que el *Retrato* biedmaniano, que en su título y argumento principal reenvía al *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce, "pueda leerse [...] como un *Bildungsroman*, en el que el desarrollo personal del protagonista corre paralelo a su desarrollo como escritor", como dice James Valender, y donde se agolpan y conviven todas las vertientes de su persona: el "burócrata", el "ciudadano", el "amante", el "escritor" (Valender, "Introducción", *PP* 32 y 44). Ahora bien, el diario de Gil de Biedma es también el recuento de un viaje y de una estancia en Filipinas, un edén exótico al revés, atractivo y repulsivo, donde el protagonista cambia y evoluciona mientras va descubriendo lo propio y lo ajeno.

Y puesto que al fin y al cabo todo viaje es un regreso, según asevera Claudio Magris (*L'infinito viaggiare* X), y que la trayectoria biográfica y artística biedmaniana se configura a menudo como la vuelta (imposible) a un mundo y a una época de pleno gozo y calma –la niñez y la juventud en el campo/hogar segoviano–, a la hora de concebir y estructurar el esquema conceptual de su diario, el poeta escoge como modelo al héroe mitológico griego del *nostos* y de la soledad: Ulises. Asimismo, a través de esta elección el poeta no solo confirma su culto por la Grecia clásica, sino que también recurre al mito por el estrecho enlace que este establece con la memoria que lo hace perdurar – como asegura Italo Calvino en la primera de sus *Lezioni americane* (1985)–⁷ y porque el mito profundiza en los orígenes y los recovecos de la identidad humana proponiendo su explicación. Por lo tanto, la primera sección del diario, centrada en los avatares profesionales y sexuales del autor en Filipinas, lleva el rótulo "Las islas de Circe", y la tercera y última parte se titula "De regreso en Ítaca": de hecho, narra el período del verano-otoño de 1956, cuando vuelve a España y reside en la Nava de la Asunción para curarse de una leve forma de tuberculosis, reconquistando cierto sosiego espiritual con el reposo físico y la dedicación a la lectura y la escritura.

6 || Utilizo la citada edición de 2006 del *Retrato del artista en 1956*, que abrevio en el texto con la sigla RA, seguida por la(s) página(s).

7 || "[...] coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini" (Calvino, "I – Leggerezza" 6).

El paralelismo entre Circe y la isla Eea, por un lado, y el archipiélago filipino, por otro, se basa en lo que la figura seductora y peligrosa de la maga simboliza en la Odisea: es decir, la tentación erótica que convierte a los hombres en animales y los desvía de su rumbo (hacia Ítaca/España), junto con la mezcla de atracción y repulsión que su belleza y sus artes esotéricas despiertan en Ulises. El carácter ambivalente de la Circe homérica –que mantiene al héroe bajo su encantador dominio por un año, antes de liberarle, enseñándole cómo superar pruebas y obstáculos en su vuelta a Ítaca– se transfiere a la experiencia en Filipinas, donde el poeta se deja fascinar por el esplendor lujuriente de la naturaleza exótica y se abandona a un sinfín de aventuras eróticas promiscuas en ambientes a menudo míseros y sórdidos. Añado un último elemento geográfico revelador en este sentido: cerca de la península de Zamboanga, en la isla meridional de Mindanao, se encuentran los *Circe Shoals*, unos bancos de arena que amenazan la navegación por su encubierta presencia. El archipiélago, pues, para el poeta catalán representa el reino de la ambigüedad, del conflicto ser/parecer, en el ámbito tanto erótico como laboral. Si los amantes más o menos ocasionales, en su mayoría filipinos (Chris Vera, Salvador, Lino, Pat Ricaport y otros muchos anónimos), le interesan y le repugnan al mismo tiempo, en su papel de funcionario de Tabacalera Gil de Biedma percibe con claridad el hipócrita racismo colonialista imperante en las islas, discrepando fuertemente de él y de la pobreza absoluta en la que la población local está hundida frente al bienestar de una selecta y aislada minoría, como también demuestra en la segunda parte del *Retrato*, el "Informe sobre la Administración General en Filipinas", aparentemente neutro y formal, incluso en el registro lingüístico administrativo que emplea.

De esta manera, página tras página se alternan impresiones negativas sobre la incongruente sociedad filipina, llena de injusticias y desigualdades⁸; descripciones maravillosas de los encantos naturales y humanos de las islas; relatos pormenorizados de encuentros sexuales equívocos en cuchitriles miserables, sucios y calurosos. Por ejemplo, recién llegado a Manila, el poeta confiesa en una carta del 4 de febrero a Natalia Cossío, mujer de Alberto Jiménez Fraud: "El racismo que se respira es sofocante y la vida está organizada de tal modo que tomar contacto con el exterior –los filipinos– es difícil" (Gil de

8 || "[...] el autor va dejando constancia de la profunda indignación que le despierta la despiadada explotación económica y social que se practica en las islas" (Valender, "Introducción", *PP* 37).

Biedma, *El argumento de la obra* 119). En cambio, cuanto más se va instalando en el nuevo entorno, desplazándose de un cabo a otro del archipiélago por motivos de trabajo, aprecia el "país de una belleza vasta y despoblada que se le mete a uno por los ojos desde el primer instante" (RA 66), hasta quedar capturado por la salvaje hermosura de la tierra y la sensualidad de la gente: "Día embriagador en la playa. Es imposible resistirse a la claridad del agua y de la luz" (RA 86). "Respiro esta multitud, me pierdo en ella con delicia, miro la agilidad tranquila de los jóvenes" (RA 95). No obstante, ya cansado de sus errancias amorosas por las noches, las calles y las habitaciones de Manila, se refugia en la creación literaria que le apacigua y consuela: "Entretengo la tarde escribiendo y leyendo. Alivia escapar por unas horas del vertiginoso tobogán erótico en el que estoy subido y no sé adónde me llevará a caer, pero sospecho que no en blando" (RA 81).

Por otra parte, la desorientación que estas desafortunadas peregrinaciones sexuales delatan coincide con el sentimiento de abandono y desarraigo que el exiliado vive al principio de su destierro, según lo ilustra en *Los bienaventurados* María Zambrano, quien, como se sabe, justo a partir de 1956 entabló una honda relación de estima y amistad con el poeta barcelonés, comentada en "Las islas de Circe" y especialmente en "De regreso en Ítaca"⁹. "Sin patria ni casa" –como el exiliado de María Zambrano (32), y consciente de su "propia soledad" existencial (Ferraté, "A favor de Jaime Gil de Biedma" 215)–, durante el vuelo que lo lleva a Manila y en los primeros días de su vida allí, Gil de Biedma se refiere a su patria con sinécdoques maternas. Antes de aterrizar, el temor a lo ignoto y a lo otro le empuja a reconocer: "Seguiría indefinidamente en el avión, haciendo vida intrauterina, alimentado, abrigado y transportado" (RA 18). Y una vez ha llegado, dice que va despegándose poco a poco de la "placenta ibérica" (RA 35) tras el total trastorno inicial, cuando la falta de coordenadas espacio-temporales le había hecho dudar de sí mismo como persona. En una epístola a Carlos Barral del 20 de enero, admite: "heme aquí, antipodizado y sin memoria: no sé quién soy" (Gil de Biedma, *El argumento de la obra* 111).

Es la fase del "exilio como pérdida", según Carlos Pereda (2008), de la que el poeta intenta salir cuando se lanza a sus correrías amorosas con cuerpos extraños o más familiares, en un

9 || Gil de Biedma encuentra a la Zambrano en Roma, a la ida y a la vuelta de su viaje a Filipinas en 1956: al respecto, cf. "Las islas de Circe" (RA 20-21) y "De regreso en Ítaca" (RA 142-143, 146-147, 151, 178, 181, 193). Acerca de la amistad entre Gil de Biedma y la Zambrano, cf. G. Calabrò, "Gil de Biedma: ricordi romani" y la nota 42 de mi citado artículo "Luis Cernuda e Jaime Gil de Biedma, la vita come esilio" (371).

extremado esfuerzo por apoderarse de la nueva tierra poseyendo a sus habitantes¹⁰; o cuando por fin se marcha del Hotel Luneta para mudarse a un piso, pequeño remedo del añorado hogar español. Así escribe Gil de Biedma al respecto:

Desde el martes estoy en el apartamento, satisfechísimo. Vivo mejor y el tener una casa mía, casi puedo decirlo, me produce una sensación de bienestar doméstico como no había conocido desde mi infancia. Al despertar la primera mañana, la luz filtrada por las cortinas corridas, [...] y la luz desmayada de la ventana alta del cuarto de baño se confundieron en un sentimiento reconocido de seguridad, de aplomo, de protección (RA 63).

Sin embargo, por la brevedad de la permanencia quizá, en Filipinas el escritor no logra pasar a la etapa del "exilio como umbral" (Pereda), es decir, al momento en el que el exiliado toma consciencia de su nuevo estado físico y anímico y decide habitar su enajenación en el país de llegada, encerrando "dentro de sí el desierto", según matiza líricamente María Zambrano (41). Gil de Biedma, en efecto, sigue amarrado a la dimensión del destierro, al vagar inacabable, a un perenne "camaleonismo", como él mismo reconoce en "De regreso en Ítaca" (RA 144), y que anticipa en "Las islas de Circe": "Es curioso cuán por completo me he arrancado ya de mi vida española. No siento nostalgia de aquello como tampoco ningún deseo de seguir aquí" (RA 81).

Es verdad que mientras emprende el viaje de retorno a España, contado en "De regreso en Ítaca", nada más despegar de Manila siente una inmediata nostalgia por el archipiélago, que se transfiere a unas intensas estampas memoriales centradas en el sentido del olfato, luego proustianamente extendidas a otros sitios europeos y españoles (Londres, París, Madrid, la Nava): "Conozco el aroma a pescado seco, a mango verde y a *bagong* de casa de David y de mil casas miserables de Manila [...]. Aroma denso y poroso de los cocos. Papayas, que evocan sol y sombra, oreo y manchas de humedad" (RA 138). Los recuerdos, rebosantes de sensualidad, vuelven a asomarse más adelante, cuando el 11 de junio escribe a Paco Mayans desde Barcelona. Ahora, en la lejanía idealizadora del tiempo y del espacio, la imagen se completa y se implican dos sentidos más en la preciosa descripción panteísta, la vista y el oído:

10 || Como es sabido, el eros tiene valor gnoseológico para Gil de Biedma, como para uno de sus mayores modelos humanos y literarios, Luis Cernuda, teorizador del "acorde" (Londero, "Luis Cernuda e Jaime Gil de Biedma" 367 y 368).

El runrún de las criadas de abajo, que rezan un rosario interminable, me desvela nostálgico de islas y de cuerpos oscuros cuyo olor se retrae, de pisadas de plantas desnudas sobre el suelo de mi cuarto, de risas a coro, de vuelos sobre el archipiélago — *adagios of islands*: los brazos, el pecho y la cara de la tierra, que surge verde chorreante del océano a respirar por boca de los árboles (Gil de Biedma, *El argumento de la obra* 140-141).

Con todo –reflexiona el autor– “como siempre, me duele despegarme y luego apenas guardo cicatriz” (RA 141). La inquieta índole extraterritorial de Gil de Biedma consigue descansar y hallar cobijo en el único norte de su errabunda brújula, ese “pequeño rincón en el mapa de España” (“Ribera de los alisos”, *Moralidades* v. 11; PP 206) que es la Nava de la Asunción. Solo en el otoño de obligado reposo en su adorada morada solariega, rodeado por el afecto de parientes, amigos y criadas como la dulce Modesta, el poeta recobra el equilibrio del cuerpo y del alma. Mientras que en Filipinas la vida se sobreponía al arte, y el poeta apenas lograba meditar, leer y escribir, durante la convalecencia segoviana sucede lo opuesto: aquí no puede ni salir ni hacer el amor (que echa furiosamente de menos, por otra parte), pero en cambio recupera el placer de la literatura, redacta el diario y reconsidera su sentimiento de amor-odio por España. Se cartea con algunos de sus más entrañables amigos –Carlos Barral, Gabriel Ferrater, Natalia Cossío, Luis Marquesán–; lee a Ezra Pound, Hugo, Stuart Gilbert, Carlos Bousoño, Baudelaire, el *Poema de mio Cid*; compone líricas importantes como “Piazza del Popolo” (*Compañeros de viaje*), dedicada a María Zambrano, y el estupendo ensayo *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*¹¹; da largos paseos por el campo y habla con apasionada rabia de “la carrasposa superficie de esta península querida”¹². Pero, sobre todo, se entrega a la escritura del diario, cargada de una finalidad armonizadora, adivinatoria y terapéutica. Si en Filipinas presentía que era “un instrumento de control de mí mismo, un modo de ponerme un poco en orden” (“Las islas de Circe”, RA 83), en España alcanza la certidumbre de que pasado, presente y futuro se enhebran en una línea continua ideal por las páginas del diario, que devuelve unidad consecutiva al pasar del tiempo. Al mismo tiempo, llevar este cuaderno constituye un magnífico ejercicio de creatividad:

[...] es una manera de provocar los acontecimientos. Sin el viaje a Filipinas no me hubiera puesto a escribirlo, es verdad; pero a veces me sorprende sospechando que si no hubiese llevado un diario no

11 || Se publicaría en 1960 (Barcelona, Seix Barral).

12 || Carta a Paco Mayans del 5 de septiembre de 1956 (Gil de Biedma, *El argumento de la obra* 173).

hubiese caído tuberculoso al regresar a España. Era necesario que algo ocurriese. Mil novecientos cincuenta y seis me parece un año simbólico y decisivo, y en gran parte lo atribuyo al diario. Empecé a escribirlo como ejercicio de adiestramiento en la literatura, y eso me salvó de plantearme demasiado a menudo el problema de la sinceridad, que fatalmente falsea un diario ("De regreso en Ítaca", RA 211).

Es más, no importan tanto los sucesos que se van refiriendo sino la esencial función sistematizadora, catártica y demiúrgica de su propio relato, como compendia el autor cuando regresa a la cotidianidad normal una vez curado:

He tomado la costumbre de escribir en este cuaderno durante mis ratos libres en la oficina, y eso creo que le da un carácter particular. Me pongo a él con verdaderas ganas de escribir, pero sin saber de qué. Más que contar esto o lo otro, me importa el desahogo y sobre todo el ejercicio de frenarme, la disciplina de ponerse a menor velocidad que exige el escribir. Ideas, sucesos y ocupaciones siguen bullendo en la cabeza mientras yo procuro concentrarme todo en la acción misma de escribir, y de pronto me encuentro que he empezado a contar algo, que ya estoy metido en otra duración del tiempo ("De regreso en Ítaca", RA 223).

Al conectarse con uno de los rasgos más caracterizadores del autorretrato, es decir, el hecho de ser una "mise en scène de l'écriture" (Beaujour, *Miroirs d'encre* 144), estas consideraciones metaliterarias aluden a ese elogio de la lentitud en la creación artística que Gil de Biedma teoriza en el "Prefacio" de la colección poética en parte gestada durante el fatídico año 1956, *Compañeros de viaje* (1959): "la lentitud también tiene sus ventajas" aparte de "sus inconvenientes", porque "por el mero hecho de haber sido escrito despacio, un libro lleva dentro de sí tiempo de la vida de su autor", "elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos [...] de unos cuantos entre ellos" (PP 93-94). Asimismo, en "Las islas de Circe", el autor piensa que "escribir no salva, [...] pero sí que alivia" (PP 314), apartándole del caos y del frenesí de la existencia. Una existencia donde la marginalidad se hace necesaria para ralentizar por lo menos –y aunque sea por breves ratos– el *panta rei* que atropella y engulle el mundo. Todavía veinte años después, en 1980, cuando Danubio Torres Ferro le entrevista, el autor insiste otra vez: "creo que hay que ser marginal para escribir porque si estás demasiado metido en la vida te es imposible imaginarla y, a la vez, imaginarte a ti mismo en ella" ("Memoria, experiencia, poesía", PP 1255). Náufrago en el maremágnum del devenir, el ser solitario de Gil de Biedma solo puede arribar a dos islas, *loca*

exilii por excelencia, la poesía y la homosexualidad, y desde ellas contemplar el incesante ondear dialéctico en que sus versos y sus líneas se debaten: movimiento y quietud, comunicación e intimismo, ardor vital y paz creadora, Afrodita pandémica y celeste.

Bibliografía

- Battaner, María Paz. "Poética del informe empresarial". *En el nombre de Jaime Gil de Biedma: Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*. Eds. Túa Blesa, Alfredo Saldaña y María Pilar Celma. Zaragoza: Gobierno de Aragón-Departamento de Educación y Cultura, 1996, t. 1. 189-202.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980.
- Blasco, Javier. "Cuando Narciso rompe el espejo: *Diario del artista seriamente enfermo*". *En el nombre de Jaime Gil de Biedma: Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*. Eds. Túa Blesa, Alfredo Saldaña y María Pilar Celma. Zaragoza: Gobierno de Aragón-Departamento de Educación y Cultura, 1996, t. 1. 15-37.
- Calabrò, Giovanna. "La memoria e l'invenzione in Jaime Gil de Biedma". *La memoria e l'invenzione: Presenza dei classici nella letteratura spagnola del Novecento*. Eds. Maria D'Agostino, Alfonsina De Benedetto y Carla Perugini. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2007. 251-265.
- _____. "Gil de Biedma: ricordi romani". *Italia/Spagna. Cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*. Eds. María de las Nieves Muñiz y Jordi Gracia. Roma: Bulzoni, 2011. 95-105.
- Calvino, Italo. "Leggerezza". *Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti, 1988. 4-30.
- Casas Baró, Carlota. "Días de Pagsanján [1]: retrato de Jaime Gil de Biedma en 1956". *Espéculo* 42 (2009). Web. 16 mayo 2014 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/pagsanj.htm>>
- Corrado, Danielle. *Le journal intime en Espagne*. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000.
- Díaz, Epicteto. "Una aproximación al *Retrato del artista en 1956* de Jaime Gil de Biedma". *En el nombre de Jaime Gil de Biedma: Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*. Eds. Túa Blesa, Alfredo Saldaña y María Pilar Celma. Zaragoza: Gobierno de Aragón-Departamento de Educación y Cultura, 1996, t. 1. 287-292.
- Ferraté, Juan. "A favor de Jaime Gil de Biedma" [1968]. *Jaime Gil de Biedma. Cartas y artículos*. Barcelona: Acantilado, 2009. 211-222.
- García, Carlos Javier. "La escritura leída de Gil de Biedma: *Retrato del artista en 1956*". *En el nombre de Jaime Gil de Biedma: Actas del Congreso "Jaime Gil de Biedma y su generación poética"*. Eds. Túa Blesa, Alfredo Saldaña y María Pilar Celma. Zaragoza: Gobierno de Aragón-Departamento de Educación y Cultura, 1996, t. 1. 337-343.
- Gil de Biedma, Jaime. *Retrato del artista en 1956*. Prólogo de José María Castellet. Apéndice inédito de Gabriel Ferrater. Barcelona: Península, 2006.

- _____. *Obras. Poesía y prosa*. Introducción de James Valender. Ed. Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010.
- _____. *El argumento de la obra. Correspondencia*. Ed. Andreu Jaume. Barcelona: Lumen, 2010.
- Londero, Renata. "Luis Cernuda e Jaime Gil de Biedma: la vita come esilio". *Oltre i confini. Testi e autori dell'esilio, della diaspora, dell'emigrazione*. Ed. Laura Dolfi. Parma: Monte Università Parma Editore, 2012. 357-373.
- Magris, Claudio. *L'infinito viaggiare*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2005.
- Mildonian, Paola. *Alter ego: Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio, 2001.
- Pereda, Carlos. *Los aprendizajes del exilio*. México: Siglo XXI Editores, 2008.
- Rivas, Enrique de. "Tiempo y espacio del exilio". *Archipiélago* 26-27 (1996): 125-132.
- Zambrano, María. "El exiliado". *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990. 29-36.

Ella misma fue su ruta: Julia de Burgos y su multiforme exilio

Rocío Luque
Universidad de Udine
rocio_luque@yahoo.it

Citation recommandée : Luque, Rocío. "Ella misma fue su ruta: Julia de Burgos y su multiforme exilio". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 86-99.

Introducción

El presente trabajo constituye la segunda parte de la ponencia que presentamos en la primera jornada de "Escrituras plurales. Migraciones en espacios y tiempos literarios", que se celebró en Udine el 17 de octubre de 2013¹. En aquella ocasión, observamos cómo el sujeto Julia de Burgos cumplía una serie de exilios – subjetivo, espacio-temporal y lingüístico– en una oscilación constante entre el insularismo y la comunión con el otro; y para ello nos habíamos centrado en sus colecciones *Poemas en veinte surcos* (1938), *Canción de la verdad sencilla* (1939) y *El mar y tú* (1954).

En este estudio, en cambio, nos centraremos en los poemas no publicados en vida y en los poemas publicados en periódicos y revistas, que han sido recopilados recientemente por Juan Varela en *Obra poética II* de Julia de Burgos, en donde aparecen reunidos en las secciones "Los poemas del río", "Confesión del sí y del no" y "Criatura del agua". Estos poemas más "olvidados" de la producción de la autora constituyen, al igual que los poemas "oficiales", una poética de la peregrinación, como testimonia la abundante y significativa cantidad de palabras como *vuelta, pasos, camino, senda, sendero, caminito, ruta, huellas, rumbo, derroteros y pisadas*. En este caso, de todas formas, se da otra tipología de exilios y una serie de relaciones, para las cuales Julia de Burgos nos da sus personalísimas respuestas, enriqueciendo de este modo las claves de lectura de su obra.

En este sentido, pues, ambas ponencias resultan ser complementarias.

Materia versus forma

En las tres colecciones poéticas de Julia de Burgos vimos cómo el río, el mar y el cielo, que aparentemente constituían solo el paisaje poético de la autora, en realidad conformaban las verdaderas coordenadas de su peregrinación. En esta ocasión, las isotopías acuáticas y celestes se completan con los cuatro elementos naturales del agua, la tierra, el fuego y el aire. Para cada uno de ellos encontramos, de hecho, toda una serie de figuras:

Agua: río, anegar, inundar, charco, aguacero, guijarro, llorar, ola, flotar, espuma, lágrima, onda, cauces, arroyo, rocío;

Tierra: raíces, sierra, arena, montaña, risco, flores, árboles, prados, llano, valle, sendero, yerba, brote, isla, cerros;

1 || El artículo, titulado "Insularismo y comunión en los exilios poéticos y reales de Julia de Burgos", se publicó en Serafin, Silvana (ed.). *Escrituras plurales. Migraciones en espacios y tiempos literarios*. Venezia: La Toletta, 2014.

Fuego: chispeantes, rubor, encender, llamas, incendiar, arder, quemar, brasa, fogata.

Aire: mariposas, alas, pájaros, nubes, viento, brisa, palomas, trinos, estrellas, golondrinas, cielo, vuelo, ráfaga, sol;

Los cuatro elementos clásicos griegos datan de los tiempos presocráticos y perduraron a través de la Edad Media hasta el Renacimiento, influyendo profundamente en la cultura y el pensamiento europeo². Este influjo parece llegar hasta la puertorriqueña Julia de Burgos, puesto que no solo presenta toda una serie de imágenes relativas a estos elementos, sino que también comunica los humores del cuerpo a los que dichos elementos están asociados, según Hipócrates:

La bilis negra o melancolía asociada a la tierra: "Tiene brazos de fe la tierra negra" (110), "las distancias del hombre / en nostalgia de avances e incursiones profundas" (80);

La bilis amarilla asociada al fuego: "Ella no quiso verme si no rodando en oro / por el beso amarillo de tus aguas abiertas"³ (62), "Mi emoción se ha rasgado las vetas amarillas / de un pasado ya muerto... (68)";

La sangre asociada al aire: "Ella quiso ver libre tus arterias paganas / para cuando mi sangre por tu cuerpo subiera" (62), "las otras, la sangre de mi pena bebieron" (69), "entrañé mis años y abastecí las venas" (54), "se deshacen hoy ante las pulsaciones arrolladoras / de mi espíritu" (81), "Tardía, / sin heridas / me va sangrando la existencia" (106).

Muchas doctrinas antiguas usaban los elementos para explicar los patrones en la naturaleza. En este caso, la palabra *elemento* se refiere más al estado o fases de la materia (o sea, líquido/agua, sólido/tierra, plasma/fuego, gas/aire). La *materia*, del gr. *ύλη* y del lat. *materia*, es uno de los principios constitutivos de la realidad natural, es decir, de los cuerpos; y, como sujeto, es receptividad o pasividad. Platón, de hecho, dice que la materia es la madre de las cosas naturales porque acoge en sí todas las cosas pero no coge nunca forma alguna que se asemeje a las cosas (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 678). En este sentido, la materia se opone a la forma. La *forma*, del gr. *μορφή* y del lat.

2 || Pensemos, por ejemplo, en la referencia a los cuatro elementos en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca: "En quien un mapa se dibuja atento, / Pues el cuerpo es la tierra, / El fuego, el alma que en el pecho encierra, / La espuma el mar, y el aire es el suspiro, / En cuya confusión un caos admiro; / Pues en el alma, espuma, cuerpo, aliento, / Monstruo es de fuego, tierra, mar y viento" (ctd. en Wilson, 67).

3 || A partir de este momento, todas las citas relativas a los poemas de Julia de Burgos se encuentran en el segundo volumen de la *Obra poética* de Juan Varela, con lo cual las señalaremos solo con el número de página correspondiente entre paréntesis.

forma, es la esencia necesaria o sustancia de las cosas que tienen materia. Aristóteles emplea este término con referencia a las cosas naturales que están compuestas por materia y forma, pero son formas las sustancias naturales en movimiento. Para Bergson, la forma es una instantánea sacada de una transición, es una especie de imagen media a la que se acercan las imágenes reales en su cambio (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 505-6).

Julia de Burgos, consciente del estado cambiante de la materia y materia ella misma ("Humanamente, y libre, / y distante, y materia", 103), presenta una serie de migraciones por varias formas:

Formas que cambian pasivamente: "De un lado me estiraban las manos de las aguas, / y del otro, prendíanme sus raíces las sierras" (53); "Su ternura intangible traspasaba mis formas" (63), "¡Qué caricia larga de acción me sube por las venas / anchas de recorrerme!" (70), "altas como horizontes me crecen en el alma" (78), "la transmutación de mi alma / hacia lo no vivido!..." (99), "¿Por qué la forma inútil / se rebela a perderme?" (106);

Formas que cambian activamente: "crecí amando el río e imitando la sierra..." (54), "La novia del Río Grande dibujaba a lo lejos / su rostro hecho de plumas y caricias de agua" (57), "Yo volví hacia adelante mi emoción y mis ojos, / y me fui transformando en un hondo silencio..." (69), "se tuerce en el abismo donde la luz no llega. // Su figura se alinea en la red de las fórmulas" (70), "Quisiera convertirme del tamaño / de Dios / para empezar a recrear / un mundo" (106), "¿En dónde está el sonido / especial de la luz / y el cielo del espíritu / donde está retratándose?" (109);

Formas que cambian autónomamente: "De pronto fue tornándose en pájaro mi boca" (55), "Se me aprieta el silencio... / Me prosigo en la entraña" (76).

De todas formas, es el agua, el elemento sin forma o multiforme, la que genera en Julia de Burgos la más variada cantidad de migraciones⁴, como podemos ver, por ejemplo, en los siguientes versos: "un sentimiento cósmico inundó mis sentidos" (55); "Ahora realiza tu amor una rosa de lágrima que me inunda por dentro" (61); "Su capricho de rara soledad en mí tuvo / lluvias hondas, en pueblos de emociones inéditas. // ¡Oh mi río! ¡Oh mi llanto! Vuestras aguas crecidas / se estarán encontrando ¡en qué mar de tragedia!" (63); "para después regarme por las aguas" (113).

4 || Recordemos que una de las secciones se titula "Criatura del agua".

Encontramos también, una mezcla entre los elementos, que determina una mayor movilidad de las formas. Y así como la sinestesia es el tropo que consiste en unir imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales (DRAE, párr. 3), podemos aquí definir la sinestesia como el tropo que consiste en unir formas procedentes de diferentes dominios de la materia. Encontramos, pues, casos de:

Unión agua/aire: "Iba yo en río de alas flotando por las nubes / con espuma al cuello" (61), "olas del cielo" (68), "por las venas del llanto"⁵ (81);

Unión agua/tierra: "¡Oh mi río, libértala de su ancla de tierra!" (64), "onda de la tierra" (72)

Unión tierra/aire: "islas del viento" (68);

Unión tierra/agua/cielo: "¡En qué suelo sin pájaros que liberten la angustia / estarán naufragando nuestras nubes inmensas!" (63).

Finalmente, los cambios de forma se dan a través de sustantivos y verbos incoativos, que indican el comienzo de una acción de manera repentina o brusca. Además, la forma incoa a menudo de elementos naturales (selva, río, prados, riachuelos), elementos humanos (lágrima, vida, sueño, rostro, pupilas, emoción, corazón) o lingüísticos (nombres, versos, canciones):

Sustantivos incoativos: "Yo fui estallido fuerte de la selva y el río" (53), "El río sube al ímpetu que me empuja una lágrima al partirse en un verso" (61), "Soy dichosa de impulsos" (74), "Estoy en blanco / sobre el impulso que me anda la vida" (76);

Verbos incoativos: "el mismo amor loco que impulsaba mi sueño" (53), "se rompía en mi rostro en rubor infinito" (55), "me escondí en el secreto que estalló en tus pupilas" (55), "se besan en agua mi emoción y los prados, irrumpiendo en riachuelos" (60), "Corazón partido y escapándose en emociones blancas" (74), "A veces la vida me quiere estallar en canciones" (78), "Y la emoción me estalla en canciones inútiles" (79), "El mar partió mi nombre / en dos, y en claridades" (109).

El sujeto Julia de Burgos se transforma, por lo tanto, en elementos naturales y de ahí migra a varios humores y formas a través de mutaciones, sinestesias e incoacciones.

Alma versus cuerpo

Así como Julia de Burgos cumple un constante exilio por las formas de las materias naturales, del mismo modo, desplazándonos hacia la esfera de lo humano, vemos cómo

5 || "Por las venas del llanto" constituye una sinestesia entre el aire y el agua, según la asociación que hicimos entre la sangre con el elemento del aire, en base a la tradición clásica de los humores.

cumple una serie de migraciones por los varios "vestidos" que puede ponerse el alma. El alma, de hecho, es sustancia del cuerpo; y su relación con el cuerpo es definida por Aristóteles como la relación de la forma con la materia (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 50).

El *alma*, del gr. *ψυχή* y del lat. *anima*, es, en general, el principio de la vida, de la sensibilidad y de las actividades espirituales, en cuanto constituyente de una entidad o sustancia. El uso de la noción de *alma* está condicionado por el reconocimiento de que un conjunto de operaciones o eventos, psíquicos o espirituales, constituyen las manifestaciones de un principio autónomo e irreducible (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 49). Es por ello por lo que, la autora emplea, aparte de *alma*, también otros términos concernientes a sus actividades:

Alma: "y me dejó en el alma toda ella en esencias..." (63), "en un sol de principios sobre el soy de las almas" (71), "¡Ser afirmación de alma y energía" (72), "en el alma de mi alma" (85)

Espíritu: "¡La locura del río nunca tuvo más alma! / Los dos, claros de fuerza, se amaron en mi espíritu, / y besaron a un tiempo, mi emoción que lloraba" (59); "Más allá de mi espíritu" (74), "en el sentido íntimo de mi espíritu" (99);

Conciencia: "hasta amarte en el hombre que logró mi conciencia" (62), "Así, de pie por mi conciencia" (81);

Cerebro: "¡Qué espejo de martirio / filtra terror ardiendo / por mi cerebro en llamas!" (74), "Mi cerebro se ha hecho / estrella de infinito" (100);

Mente: "su primer encuentro / con la luz de mi mente!" (67), "su mente se rinde, seca y lacia de ideas" (70), "(La mente es una intérprete que traduce la fuerza / en ideas que avanzan.)" (71), "ha hincado su destello lavado de caídas / en la actitud sin sombras de mi mente" (73), "ha trepado, el manantial, mi mente" (77).

El *cuerpo*, del gr. *σῶμα* y del lat. *corpus*, es considerado el instrumento del alma. Han sido muchas las reflexiones sobre cuál es la sede del alma en el cuerpo, a lo largo de la historia del pensamiento occidental, si el cerebro o el corazón. Lejos de ser una "nulibista", como el filósofo Henry More definió a los que creían que el alma no ocupaba espacio y no tenía, por lo tanto, una sede determinada en el cuerpo, Julia de Burgos, a menudo la coloca en el pecho: "No sé si fue mi pecho que tembló de recuerdo" (57), "(Era yo la más novia de las novias del río y la más de su pecho.)" (60), "Hubo suaves pupilas que besaron mis pasos, / y las hubo muy blancas que logran mi pecho" (69), "Nada me aquietta el pecho" (75), "se me fue yendo el pecho con

tu nombre (91)". Pero la definición del cuerpo como instrumento del alma y del alma como forma o razón de ser del cuerpo ha determinado un dualismo de alma y cuerpo. ¿Cómo puede ser que el hombre, una realidad única, sea el resultado de la combinación de dos realidades independientes? Han sido varias las respuestas, entre ellas la del cuerpo como signo del alma de los órficos (Abbagnano, *Dizionario di filosofia* 219), a las que se añaden las imágenes propuestas por nuestra autora. Así, el alma se viste, por ejemplo, de:

Elementos naturales como las flores, las yerbas y los guijarros: "A veces la montaña se me vestía de flores" (53), "me besó aún vestida / de yerbas y guijarros..." (61)

Elementos humanos como la carne, la piel y la ropa: "y una fila de voces reclamaron la prenda..." (54), "¡Quién sabe si al vestirme con mi traje de carne" (56), "La que juzga mi alma por la piel que me arropa" (70), "Me veo inmóvil de carne esperando la lucha / entre el hombre y mi alma" (71), "huyendo a la visión torcida del hombre / que sólo carne y soledad encierra!" (72), "la última mirada de una novia del aire / que se murió de castidad al sentirse de carne" (78-79), "Eso dicen las almas pegadas a sus cuerpos" (80), "con todos los harapos de mis cuestras" (114);

Elementos lingüísticos como los nombres: "-¡Ah, sí, mi nombre, / que me vistió de niña / y que sabe el sollozo / que me enamore el alma!" (107).

Sin embargo, la dualidad acaba por transformarse en un desdoblamiento que, si en las colecciones de *Poema en veinte surcos*, *Canción de la verdad sencilla* y *El mar y tú* se daba entre un *yo*, un *tú* y un *él*, y entre el sujeto mismo, aquí se da preponderantemente entre el cuerpo y el alma y entre el mundo y la vida. La autora va, pues, caminando, corriendo o siguiéndose de un extremo a otro:

Del cuerpo y el alma: "yo caminaba a ciegas sobre mi propia alma" (58), "Por un instante el alma se me fue de los pasos" (58), "busca el santo espejismo donde su alma se espera!" (64), "Todos los caminitos que he recorrido a ciegas / se han partido en mi carne de tanto caminar su distancia" (67), "en el vacío en un deseo de recorrerme toda" (76), "no acierto la huella de seguirme por dentro" (106);

Del mundo y la vida: "Me he silenciado para estrechar la vida / que palpita en mí misma, / y seguirme por todos los caminos que han bebido / el peso de mis lejanas sensaciones caminantes" (67), "¡Milagro de haberme acercado hasta mi vida! / Me comienzo a mover por el camino interminable que atraviesa / mi propio corazón en el espacio" (68), "Yo no sé a qué distancia de lo real / va mi vida" (92).

Es un *desdoblamiento* en donde, tal vez por aliteración, los cuerpos y los pasos sufren un *doblamiento*: "entre los cuerpos doblados de los hombres" (54), "y me olvidé la vida, y me doblé las alas" (58), "Poco a poco mis pasos se me fueron doblando" (69), "de doblarme sin flor" (103).

Sin embargo, el sujeto es consciente de este desdoblamiento, que registra con mirada atenta ("¡Y cuánto ciego hay que contempla alma adentro", 73; "mirando el triunfo de mi alma / sobre el *¡ay!* de los hombres encorvados...!", 73; "La sombra del mañana me vigila la vida", 75; "...y la tarde, mirando la locura / de mi alma, / no se atreve a cerrarse, / y me entrega sus pájaros", 92), hasta perderse la mirada misma: "Hasta los ojos se me pierden ahora" (77).

Esta aparente aporía de términos e imágenes, en los cuales sentimos el influjo surrealista⁶, muestra cómo Julia de Burgos dialoga recorriendo el camino entre los opuestos. Este diálogo, en realidad, intenta también una posible comunicación, y es por ello por lo que es significativo el uso de palabras como *beso* y *abrazo*, que aparecían ya en las colecciones oficiales, y de la nueva palabra *caricia*, que alude al acto de la comunión entre dos partes:

"él también me ha besado con un beso tan límpido, / que no sé allá en mi espíritu si posar extasiada / en el beso del hombre o en el beso del río" (55);

"Quedó el aire despierto para abrazar / la angustia inútil de tu carne y mi carne, / y de tu espíritu y mi llanto sin lágrimas" (105);

"Cuando mi río subía su caricia silvestre / en aventuras locas con el rocío y la niebla" (53), "Él tiene en sus caricias el gesto de tu abrazo" (55), "Fue tu risa tendida su primavera caricia" (62), "¡Qué caricia larga de acción me sube por las venas" (71), "la menuda caricia de esqueletos azules" (96).

Pero la instrumentalidad del cuerpo supone que este no pueda hacer nada sin el alma y, al morirse uno, se muere el otro: "(Tal vez en lo más íntimo del corazón del río / presenciaron los lirios una muerte de alma...)" (59), "En tu traje de galas que una noche me diste / me devuelvo a la tierra, en tu llanto, febrero" (101), "¡Cómo me nace y muere / a un mismo tiempo / el alma!" (103).

El sujeto Julia de Burgos, pues, dotada de alma, se viste a través de las varias formas o trajes que adquiere el cuerpo y,

6 || El surrealismo es patente en donde la imagen ruptura se da con la semántica del signo y no con la sintaxis de sus significantes (Hopkins, *Dada and Surrealism* 19).

frente al desdoblamiento, doblamiento y aniquilación de este, opera un proceso consciente de observación y comunicación. Su palabra no se doblaba, su homérica *palabra alada*, con esas alas que revolotean por todos sus poemas, durará más que la muerte.

Contenido versus forma de expresión

El tercer tipo de exilio que Julia de Burgos recorre es el que se da entre los extremos *significado* y *significante*⁷, es decir, entre el plano del contenido, que se compone de todos aquellos objetos y conceptos que podemos manifestar gracias a la lengua, y el plano de la expresión, que está constituido por todas aquellas producciones que los hablantes realizan a través del lenguaje⁸. Según esta clave de lectura, podemos notar cómo Julia de Burgos expresa sus contenidos lingüísticos a través de variadas formas de expresión.

Es así cómo la perífrasis aspectual incoativa *echar a + infinitivo* focaliza, a lo largo de todos los poemas, el comienzo de la situación denotada por la forma verbal de infinitivo, y además añade el significado de que el evento se inicia de forma repentina o brusca (Gómez Torrego, *Perífrasis verbales* 98). Y, al igual que los sustantivos y los verbos incoativos, indica el cambio abrupto de forma o movimiento: "¿Dónde, pues, echar a andar / definitivamente" (67), "Las miradas se echaron a treparme la vida" (69), "Me echo a andarme yo misma" (76), "Me echo a buscar su rastro" (78).

El ingente uso de metáforas da lugar a una serie de procesos como:

La cosificación del sujeto con el elemento del agua ("y brotaste en corrientes", 56; "surgiste a mi presencia en el río de sus ojos", 56), de la tierra ("ya mi raíz salvaje se soltaba las riendas!", 54; "En las blancas mañanas me rizaban de lirios los cabellos", 61) y del aire ("heriste mi vuelo", 60; "Yo fui estrella tendida a todas las visiones...", 73; "Soy ráfaga que todo lo voltea", 89; "o en el sol de sus ojos te contemplas tú mismo", 55);

La humanización de los elementos naturales a través de la adquisición de semblanzas humanas ("rostro de los árboles", 53; "¡Cuántas quejas me dicen las pupilas del río -ola de mis ensueños-", 60) o de actividades psíquicas o emotivas ("Nubes recién bañadas se asomaron a verme", 57; "Cuentan las margaritas que por breves momentos / la emoción de mirarme le detuvo las aguas", 57; "[el río] no levantó los ojos, ni enamoró

7 || Nos remitimos a la clásica distinción de Ferdinand de Saussure entre la *langue* y la *parole* (De Saussure, *Corso di linguistica generale* 67).

8 || Se trata de la distinción entre contenido y forma elaborada por Hjelmslev (Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*).

más algas", 57; "Unos juncos morados que a mi lado dormían / recogieron el eco de unos labios de agua: / dicen lirios ingenuos que los juncos sensibles / nunca se despertaron por no herir la montaña", 59; "cuando rubia la luna, la raíz de los montes / se trepaba a mis dedos", 61; "¡Como no amar al río que me besa las lágrimas que tu amor saca al viento!", 61; "¡Oh mi río, consternado de ausencia!", 62);

La transformación en elementos metalingüísticos⁹ del sujeto: "Yo fui [...] voz entre dos ecos" (53);

La humanización de los elementos metalingüísticos: "Casi humanos, los gritos me penetran la carne" (63), "y una fila de voces reclamaron la prenda..." (54), "y en sus palabras cuelgan rumores parecidos / al lenguaje que llevas en tu boca de agua" (55), "Casi humanos, los gritos de la noche se fueron" (62), "y un verso deshacía la tonada del aire" (87), "y la palabra amor / se alzaría de la tierra / en volcán inocente" (90).

Nos encontramos también ante una serie de colocaciones, en las que la preposición *de* cumple generalmente la función de especificación. De este modo, en los siguientes casos:

Lo humano adquiere forma natural: "sobre senos y muslos y caderas de piedra!" (54), "boca de agua" (55), "raza de agua" (56), "recogieron el eco de unos labios de agua" (59), "mano de estrella" (62), "iras de agua" (62), "pecho de tierra" (110), "pasos de luz" (110);

Lo natural adquiere forma humana: "tierra de emoción" (56), "Espigas de sueño" (62);

Lo lingüístico adquiere forma natural: "Mi poema de agua" (60).

Esta continua peregrinación de formas cambiantes se sirve también de comparaciones ontológicas, a través de las cuales tenemos la sensación de un viaje al reino natural tanto del sujeto ("como tormenta se agitó en sus entrañas", 58; "Me tomó de la mano como flor de misterio", 58; "el alma toma un vuelo como de pájaros cantando", 72; "mis penas / punzantes como estrellas", 78) como del elemento verbal ("y era mi grito nuevo como un tajo del monte", 53).

Asimismo, una serie de verbos oximóricos, determinan una oscilación constante entre ambos términos. En medio, el sujeto migrante refuerza su sentido. Encontramos, por ejemplo, los pares:

Perder/buscar: "Desde aquel vago instante en que perdí su

9 || Hay una profusión de elementos metalingüísticos, tal y como en las colecciones de la autora. Encontramos, pues, los siguientes términos: *canción, ruido, murmullo, eco, rumor, voz, grito, lenguaje, palabra, tonada, trino, poema, tono*, etc.

senda" (57), "Cuando perdí en mis pasos el impulso del río" (58), "así es como en los prados voy buscando las flores" (53), "Que me busque en los astros o en la voz de las selvas" (63);

Esconder/descubir: "me escondí en el secreto que estalló en tus pupilas" (55), "a ver si te descubres en la flor de su alma" (55);

Entregar/recoger: "se entregaba en amores mi voluptuoso río" (56), "Recuerdo que los árboles recogieron sus sombras" (57), "Su amor fue recogiendo los vírgenes paisajes" (58), "sin preguntar apenas qué ala de mariposa triste / recogerá mis pasos" (76);

Saludar/despedir: "Pálidas ceremonias saludaron mi vida" (54), "tras breve saludo, observaron mi gesto" (69), "las mentes delgadas que persiguen mi adiós" (82), "Me despido del mundo entonando canciones" (101), "Adiós... / La miserable estrella de la tierra / nos dice adiós. // La miserable estrella / interpuesta entre / el gusano y el rocío" (108).

Pero tal como se dio la desintegración del alma y el cuerpo por la imposibilidad de resolución del desdoblamiento, de la misma manera, nos hallamos en la obra de Julia de Burgos ante la desintegración del contenido y de la expresión por la imposibilidad de resolución de los términos. En el nivel lingüístico, la autora sistematiza con gran agudeza su poética de la negación:

A través del uso de **la prefijación de semantismo negativo**, es decir, del prefijo *des-*, de manera más o menos lexicalizada, para negar elementos y actividades humanas: "desandara" (58), "desbocada" (67), "desviado" (69), "descorrerme" (76), "desconocida" (78), "despavoridos" (81), "deshacen" (81), "desbordada" (85), "descuido" (91), "desterrado" (93), "desintegrarnos" (100);

Por medio de **la preposición sin**, viniendo a constituir colocaciones del tipo *sust. + prep. + sust.*, para negar elementos humanos, naturales y lingüísticos: "poema sin versos" (61), "suelo sin pájaros" (63), "pasos sin órbita" (67), "riscos sin calma" (72), "actitud sin sombras de mi mente" (73), "salidas sin retorno" (73), "Emoción exaltada sin respuesta" (74), "sombra sin límites del vuelo reflexivo" (77), "cuerpos sin alas" (80), "la hora sin tonos" (81), "¡Mundo mar sin arenas esté suelto" (91), "Poema sin sentido" (98);

Con el uso de **los adverbios no¹⁰ y nunca** y de **los indefinidos nada y nadie** para negar sujetos y cosas: "Mariposas que nunca levantaron el vuelo" (57), "Desposadas del vicio del no ser, la

10 || La estructura *art. + no + v.* sirve para formar la categoría opuesta a lo significado por el verbo que acompaña.

coronan" (70), "¡Nadie palpe la sombra que mi impulso ahuyentara!" (71), "Nada me aquieta el pecho" (74), "desde el no ser fantástico de mi sueño exaltado" (75).

La forma de negación más fuerte, no obstante, es la que la poeta alcanza a través del *silencio*, presente en toda su obra en múltiples formas:

A través del silencio mismo: "un silencio de pájaros adornó mi llegada" (57), "el poema se huye y a las aguas tranquilas va a dormir su silencio... " (61), "¡Río de mi silencio" (67), "quiero ser silencio" (89), "Estoy sobre el silencio, / preguntando ¿por qué?" (108);

A través del mutismo: "Aquella cosa muda que se llama silencio, / o puerto desolado, / se derrotó en el sueño maravilloso y hondo / de nuestra voz completa" (88), "Ráfagas de pasado revolotean / en el grave mutismo de mi vida / como espinas de astros lejanos" (99);

A través del callamiento: "Como si en mí callara toda voz de existencia" (76), "callando suspiros" (56), "que callaron el hondo silencio de mi alma" (58).

La multiformidad del silencio se acrecienta luego mediante:

imágenes oximóricas que oponen la presencia y ausencia de palabras y de voz: "¿Por qué la rosa muda no se quedó sin voz" (75), "Allí donde mi sueño sólo él mismo se oye / desde su canción muda, / y la idea avanza sin sonido al punto de partida" (77), "pero mi alma no puede alcanzar el silencio / del poema sin palabras" (78);

el acoplamiento del silencio con el aislamiento y la sombra: "Éramos solos / éramos solitarios, / éramos silenciosos, y la angustia era el eje de nuestras mutuas vidas. // Y seguiremos siendo más hondos que el silencio / y más solos que aquella soledad no vencida" (97), "Nací sola de luces. Conquisté claridades" (101), "Quedó el silencio mudo como una sombra ausente" (105).

El sujeto, tras haberse desplazado entre los extremos de los significados y de los significantes de las palabras, cambia forma entre el silencio mismo, pues, como afirma Henri Lefèbvre: "el silencio tiene un decir distinto del decir ordinario" (ctd. en Steiner, *Lenguaje y silencio* 71). Lo que no puede ponerse en las formas de las palabras, se presenta en un nivel anterior o exterior al lenguaje.

Conclusiones

Julia de Burgos es consciente de la determinación de ser sujeto ("Yo que perdí fronteras / me encuentro torturada por el límite

extraño / de mi propio destierro", 74), y parece haber escuchado el siguiente diálogo entre Heráclito y Plotino: "Por más que camines y recorras todos los caminos –decía Heráclito–, no podrás alcanzar los confines del alma, tan profundo es su *logos*, y Plotino le respondió: "Tampoco Dios ha encontrado todavía su término" (Galimberti, *Parole nomadi* 26). Y recordemos cuando la autora exclama: "Quisiera convertirme del tamaño / de Dios"¹¹ (106).

Nuestra autora sabe que no puede alcanzar los límites del alma, al igual que otra gran poeta hispanoamericana, Sor Juana Inés de la Cruz, pero puede alcanzar todos los confines del cuerpo, de la materia, de la forma, del contenido y de la expresión. Su migración, más que hacia una dirección (tal y como se dio en sus acontecimientos biográficos)¹², se da hacia la multiformidad. Tal y como Heráclito sostenía que no se puede entrar dos veces en el mismo río, pues somos y no somos los mismos, Julia de Burgos parece sostener que no se puede entrar dos veces en el Río Grande de Loíza, el río que funciona en su poética tanto como referente geográfico puertorriqueño como referente alegórico, pues nuestra forma cambia constantemente. Ella misma compone así su ruta, su multiforme ruta.

11 || Otros versos significativos, en este sentido, son: "este dios vivo que llevo en mis canciones" (67), "y hubo como una senda de Dios sobre mi senda" (86), "Yo quiero hablarle / a Dios" (93).

12 || Julia de Burgos fue una exiliada real ya que, tras una primera estancia en Nueva York y en Cuba en 1940, decide trasladarse definitivamente a la ciudad neoyorquina en 1942, en donde pasará los últimos once años de su vida. Desde allí padece la ausencia de su patria publicando poemas, ensayos y textos periodísticos, dando recitales en la comunidad puertorriqueña, llevando adelante su activismo político, etc. Pero el exilio más tangible es el poético, el que plasma en sus textos, el que la convierte en la "perpetua desterrada", como afirmó uno de sus principales exegetas, Josemillo González (López-Baralt, "El encuentro de la mujer y el río" 244).

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Turín: UTET, 2011.
- Burgos, Julia de. *Obra poética II*. Ed. Juan Varela. Madrid: La Discreta, 2009.
- Galimberti, Umberto. *Parole nomadi*. Milán: Feltrinelli, 2006.
- Gómez Torrego, Leonardo. *Perífrasis verbales*. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.
- Hopkins, David. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- López-Baralt, Mercedes. "El encuentro de la mujer y el río: sobre la poesía de Julia de Burgos". A *Julia de Burgos. Anthologie bilingue*. Ed. Françoise de Morcillo. París: Indigo, 2004. 225-247.
- RAE. *Diccionario de la Real Academia Española*. Web. 5 may. 2014 <<http://lema.rae.es/drae/?val=flema>>.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso di linguistica generale*. Roma-Bari: Laterza, 1967.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Wilson, Edward Meryon. *Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón. Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976.

Mélanges

Vicente Huidobro, poeta entre pintores y poeta-pintor

Juan Manuel Bonet
dirpar@cervantes.es

Vengo hoy, en este anfiteatro de la Sorbona¹, a hablaros de un poeta chileno que escribió buena parte de su obra aquí, y en francés, y cuyo libro *Horizon carré* (1917) es el primero de vanguardia de un poeta hispánico, con esa particularidad de estar escrito en la lengua de Racine y no en la de Cervantes. De un poeta relativamente olvidado aquí, por desgracia, pero que en cambio está muy vivo en su país natal, mientras los lectores españoles lo tenemos muy presente, debido a su papel clave en el nacimiento del ultraísmo, movimiento poético español surgido en 1919, y que vía Buenos Aires, México y otras ciudades, terminaría irradiando en todo el continente americano, lo mismo que la propia obra de Huidobro.

Chile, Francia, España, una Europa y un continente americano en los cuales Huidobro fue figura clave de una cierta red, de una cierta internacional moderna: mis palabras, que aluden al tiempo auroral de las vanguardias, dibujan un espacio creo que especialmente atractivo, durante demasiado tiempo relativamente oculto. Doy por supuesto que sabéis de la importancia de las aportaciones del chileno a la poesía moderna en nuestro idioma, para centrarme en un aspecto preciso: su condición de poeta entre pintores (y escultores), de poeta que colaboró con varios de sus amigos artistas, y que además sintió, como no pocos de sus colegas de aquel tiempo, la tentación de la plástica.

Llegado al Viejo Mundo (al puerto de Cádiz) en 1916, tras pasar fugazmente por Madrid donde conectó con dos futuros rivales como Ramón Gómez de la Serna (el difusor en España de las ideas de Marinetti el futurista, el fundador de la tertulia de Pombo que fue donde ambos escritores se vieron, y el futuro genial catalogador, en 1931, de los *Ismos*) y Rafael Cansinos Assens (el futuro irónico padre del ultraísmo), Huidobro eligió París como ciudad de residencia. Aquí pronto frecuentó a los cubistas, tanto pintores (Picasso, Juan Gris, Léger) y escultores (Pablo Gargallo en cuya biblioteca se conservan varios poemarios de su amigo, y Jacques Lipchitz, que en 1930 retrataría a Ximena Amunátegui, la segunda mujer del chileno), como poetas, destacando entre estos Pierre Reverdy, al cual ayudó en la aventura de su revista *Nord-Sud*, aunque finalmente su amistad terminara en acérrima enemistad por ambas partes. El vivero de vanguardia que fue esa revista, le permitió al chileno conectar además con Pierre Albert-Birot, Guillaume Apollinaire,

1 || Conferencia pronunciada el 15 de junio de 2013 en la Maison de la Recherche, París. <<http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Vicente-Huidobro-poeta-entre.html>>

André Breton, Jean Cocteau, Paul Dermée, Max Jacob, Raymond Radiguet y otros poetas con los cuales a lo largo de los años siguientes seguiría en contacto, siendo especialmente significativas en ese sentido su relación con Dermée –el futuro animador, en su arranque, de *L'Esprit Nouveau*–, y con André Breton, con cuyo surrealismo enseguida entraría en conflicto teórico.

Impreso por Paul Birault, al cual se deben libros de Max Jacob y Pierre Reverdy espléndidamente impresos, *Horizon carré* fue el primer libro de vanguardia huidobriano. Juan Gris, además del autor de la lámina incluida en los ejemplares "de tête", fue, según René de Costa en *Huidobro: los oficios de un poeta* (1984), quien, debido a su mayor familiaridad con el idioma francés en el cual por aquel entonces llevaba ya más de diez años expresándose a diario, ayudó al poeta a la hora de pulir su francés, y también quien sugirió el título, del cual siempre estaría Huidobro orgulloso, subrayando en una ocasión que se trata de un título creacionista (el horizonte... no es cuadrado), frente a la banalidad de uno reverdyano: *La lucarne ovale*. En 1918 Juan Gris retrató en clave cubista a Manuela Portabales, la primera mujer de Huidobro. De 1922 data el retrato lineal, de un ingrismo post-picassiano, del poeta por Juan Gris, propiedad del Reina Sofía. También en Madrid, un simpático arlequín grisiano de hojalata, de 1923, que asimismo fue propiedad de Huidobro, puede contemplarse no muy lejos: en la colección ICO. Otro retrato al carboncillo del poeta por Juan Gris, de carácter más netamente cubista, y del año anterior, figuraría, tras la muerte del madrileño, en frontispicio de *Tremblement de ciel* (1931), el último poemario francés de un Huidobro que sin embargo había terminado rompiendo con su autor, no mucho después del regalo del arlequín de hojalata.

Dedicatario de "Paisaje", un bellissimo poema de disposición caligramática en *Horizon carré*, Picasso, inventor del aludido estilo ingresco, sería autor del sensacional retrato lineal de Huidobro, incluido por este, el año mismo en que fue realizado, en el frontispicio de *Saisons choisies* (1921), y nuevamente en el de *Altazor* (1931).

Parte del año 1918 lo pasó Huidobro en Madrid, en un apartamento que daba a la céntrica Plaza de Oriente, frente al Palacio Real. Una placa municipal recuerda esa estancia, decisiva para la evolución de la poesía española, y concretamente para el nacimiento, al año siguiente, del ultraísmo. Cuatro meses duró la misma, y el resultado más patente fueron cuatro títulos huidobrianos, todos ellos inscritos en el horizonte vanguardista, y muy cuidados tipográficamente, dentro de la relativa modestia de los impresores madrileños (Pueyo en tres de los casos). Dos

títulos son en francés: *Hallali*, largo poema inspirado en la Primera Guerra Mundial que estaba a punto de finalizar, y el único que fue realizado por otro impresor, Jesús López; y *Tour Eiffel*, cuya espectacular cubierta, realizada con la técnica del "pochoir", es una de las mejores realizaciones en este campo de Robert Delaunay, pintor al cual está dedicado el poema, pintor entonces residente en Madrid al igual que su esposa Sonia, y para el cual la emblemática construcción de Eiffel, había constituido una auténtica obsesión desde que, en 1909, la incorporara por vez primera a su obra. Los otros dos son en castellano: *Ecuatorial*, dedicado a Picasso nuevamente, y *Poemas árticos*, dedicado a Juan Gris y a Lipchitz. Estos cuatro libros, más el previo *Horizon carré*, fueron los que prendieron la chispa del ultraísmo, primero vía un "senior" como Cansinos Assens, que pronto escribió sobre el poeta en *Cosmópolis*, y luego vía un "junior" como Guillermo de Torre, que frecuentó asiduamente el apartamento de la Plaza de Oriente, y que a lo tarde dejaría unos vívidos recuerdos de la atmósfera reinante en el mismo, pero con el cual las relaciones se deteriorarían bien pronto. Excelentes fueron en cambio las que el chileno mantuvo con Gerardo Diego y Juan Larrea, otros dos colaboradores de las revistas ultraístas, que terminarían reivindicando la etiqueta huidobriana "creacionismo", su manera personal de llamar al cubismo (cf. Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*). Huidobro tuvo por aquel entonces el proyecto, finalmente no realizado, de un "ballet russe" para Diaghilev –cuya base de operaciones, durante la Gran Guerra, fue la localidad barcelonesa de Sitges–, que se hubiera titulado *Football*, y en el cual su genio se habría combinado con los de Igor Stravinski para la música, y Robert Delaunay para los decorados.

Retornado a París, donde siguió viendo a los Delaunay, Huidobro, que en 1922 compuso un poema destinado a una de las blusas-poemas de Sonia, se embarcó en diversos proyectos relacionados con la vanguardia, en un momento en que el cubismo se apoderaba de la escena, y en que comenzaba a gestarse el dadaísmo. Para el caso que nos ocupa hoy, el más importante fue *Salle XIV*, un álbum de trece "poemas pintados" fuera de formato, inscritos en la tradición mallarmeana (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) y apollinairiana (*Calligrammes*, que inicialmente iba a haberse titulado, muy significativamente, *Et moi aussi je suis peintre*), y que iban a ser reproducidos mediante la ya aludida técnica del "pochoir", pero que finalmente no vería la luz. Siempre en 1922, por iniciativa de la galería G. L. Manuel, los originales, todos ellos de un metro de alto por

setenta centímetros de ancho, fueron expuestos en el Théâtre Edouard VII de París, ubicado en el pasaje del mismo nombre, próximo a Opéra, editándose el correspondiente –y modesto– catálogo, con escritos de Waldemar George –uno de los críticos más atentos al cubismo, posteriormente evolucionaría hacia el “rappel à l’ordre”, destacando además como defensor de la nueva fotografía– y Maurice Raynal, tan vinculado desde sus inicios a Picasso, Juan Gris y otros cubistas.

He mencionado antes la disposición caligramática del poema dedicado por Huidobro a Picasso en *Horizon carré*, su primer libro inscrito en el horizonte cubista. Lo cierto es que con bastante anterioridad, en su país natal, en una época en que sus versos todavía eran de estirpe simbolista, el chileno había compuesto algunos poemas de disposición asimismo caligramática, entre los cuales destacan, en *Canciones en la noche* (1913), los titulados “La capilla aldeana” –de tono por lo demás tan “jammiste”–, y “Triángulo armónico”.

En el modesto catálogo que documenta su muestra de “poemas pintados”, y en cuya portada figura su citado y archirreproducido retrato por Picasso, Huidobro incluyó una versión no tipográfica, sino *dibujada*, de “Paysage”, más un folio suelto plegado en dos, con la versión tipográfica de “Moulin”, incluyendo al dorso su versión “normal”, quiero decir, lineal. “Moulin” fue, en versión coloreada con los colores primarios, uno de los “poemas pintados” de la muestra. Se conservan la mayoría de estos poemas, que hablan del cielo, del océano, de un piano a lo Erik Satie, de un kalidoscopio, de la Torre Eiffel... Durante mucho tiempo, sólo se conocían las dos imágenes reproducidas en el catálogo –de “Paysage” existe una versión coloreada por la pintora chilena Sara Malvar–, una borrosa fotografía del salón de la casa de Huidobro en la rue Victor Massé presidido por el poema pintado sobre la Torre Eiffel, y unos apuntes a lápiz tomados por Gerardo Diego cuando su primera visita a París, acaecida precisamente en 1922, y durante la cual gracias a su mentor conoció, entre otros, a Céline Arnould, María Blanchard, Paul Dermée, Waldemar George, Juan Gris, D. H. Kahnweiler, Fernand Léger, Lipchitz, y Maurice Raynal.

En 2001, y por iniciativa de Carlos Pérez, que sugiere algún tipo de intervención de Delaunay en la realización de los “poemas pintados”, *Salle XIV* fue finalmente editado por el Reina Sofía, del cual quien os habla era entonces director. Los originales se reprodujeron no mediante la técnica del “pochoir”, hoy carísima, y practicada tan solo por un taller francés, el de los herederos de Daniel Jacomet, sino mediante la hoy más divulgada de la serigrafía. En un caso, el del poema torreeiffélico, cuyo original no

se conserva, el propio Carlos Pérez se lanzó a componer una versión aproximada, a partir de los apuntes de Gerardo Diego, y de la borrosa fotografía del salón. En 2009, Cecilia de Torres incluyó las láminas, directamente sobre la pared, sin enmarcar, en su colectiva neoyorquina *Painted Ideas*.

La red internacional de amistades literarias de Huidobro, la puso de manifiesto Carlos Pérez en la espléndida exposición que en el propio Reina Sofía acompañó la aparición de la edición del álbum, exposición que tituló *Salle XIV: Vicente Huidobro y las artes plásticas*, y que luego viajó a Santiago de Chile. El grueso de los libros y revistas enseñados en ella, se conservan hoy en el TEA de Santa Cruz de Tenerife; renunció a contar después de qué avatares, algunos de ellos valencianos. Huidobro estuvo presente en *Dada* –y en la lista de "Présidents Dada" lanzada por Tristan Tzara en su sexto número– y en la berlinesa *Almanach Dada*, en *Le Coeur à Barbe*, en *L'Esprit Nouveau*, en *Action*, en *Ça Ira* y en *Het Overzicht* de Amberes, en *Manomètre* de Lyon –donde Émile Malespine lo incluyó en la lista de los "suridéalistes"–, en *Ma* de Budapest, en *Zwrotnica* de Cracovia, en *Zenit* de Zagreb, en *Muba* –órgano de unos lituanos de París– en *Transition* y en *Vertigral*, en *Bifur...* Fue amigo y/o corresponsal, de los responsables de esas revistas, y de otros personajes tales Claire e Yvan Goll, Iliasz, Ezra Pound, Juliette Roche... Paralelamente, tuvo una enorme influencia en su país natal, y en otros del Nuevo Mundo, donde nominalmente fue uno de los tres organizadores de una antología absolutamente fundamental, el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), volumen con espectacular cubierta rojinegra de Carlos Pérez Ruiz, y en el cual en realidad, y al igual que Jorge Luis Borges, no hizo sino figurar, tratándose de un proyecto enteramente gestado, como lo ha demostrado Carlos García, por el peruano porteñizado Alberto Hidalgo.

Otro proyecto huidobriano importante tiene que ver precisamente con ese su moverse como pez en el agua en esa red moderna: la "Revista internacional de arte" –así reza su subtítulo– *Creación* (1921-1924, los dos últimos números como *Création*). Revista en la cual coexisten los ismos, las nacionalidades, los idiomas, los géneros practicados. Junto a poetas y críticos, en ella no faltan los plásticos (Braque, Albert Gleizes, Juan Gris, Lipchitz, Picasso), ni compositores como Érik Satie o el austriaco Arnold Schoenberg, y no olvidemos que en este terreno el chileno trató además a Georges Auric, miembro del satiesco –y cocteauiano– Groupe des Six; a Arthur Lourié; al singularísimo Edgar Varèse, autor de una "Chanson de là-haut"

con letra huidobriana, integrada a la suite instrumental *Offrandes* (1921), que se completa con otra canción, "La Croix du Sud", con letra del mexicano José Juan Tablada; o, en Chile, a un adelantado como Pablo Garrido.

Otro artista plástico al cual encontramos, algo más tarde, en el entorno huidobriano: el checo de París y surrealizante Joseph Sima, ilustrador de su *Gilles de Raiz* (1932), y pintor esencial, próximo a poetas como los de *Le Grand Jeu*, como Henri Michaux, como Octavio Paz...

Una amistad especialmente significativa, fue la que unió a Huidobro, con el siempre fronterizo Hans Arp (alsaciano, escultor, grabador, poeta tanto en alemán como en francés, expresionista en sus orígenes, dadaísta luego, y al mismo tiempo perteneciente a la internacional de los geómetras), que en la playa de Arcachon, en 1931, donde veraneaban los dos matrimonios, le haría el que tal vez sea su retrato fotográfico más conocido, aquél en que aparece empuñando una pistola. Precisamente durante esas vacaciones, ambos escribieron, entre risas, un sensacional libro a cuatro manos, en el cual aluden a sí mismos en una ocasión como "Antoine Arp" y "Antoine Huidobro", y en otra como "Vicente Arp" y "Hans Huidobro". Libro conocido indistintamente como *Tres novelas ejemplares* o *Tres inmensas novelas* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935, en portada con la primera denominación, y en cubierta con la segunda, en el interior retrato de Huidobro por Arp, y de este por Modigliani), o *Trois nouvelles exemplaires* (París, Fontaine, 1945, traducción al francés de Rilka Walter para la colección "L'Âge d'Or" que dirigía el surrealista Henri Pastoureau, cubierta de Mario Prassinos común al resto de la colección) o *Drei und drei surreale Gescichten* (Berlín, 1963, traducción al alemán del compositor y musicólogo chileno Juan Allende-Blin, y de Gerhard Zacher). Se da el caso de que en la primera edición, la santiaguina, a los tres relatos se suman dos más, "Dos ejemplares de novela", respectivamente tituladas "El gato con botas y Simbad el Marrano o Badsim el Marrano (Novela póstuma)", y "La misión del gangster o la lámpara maravillosa (Novela póstuma)", ambas de la autoría de Huidobro en solitario, un Huidobro que había cedido al empeño de un editor barcelonés (no sabemos cuál) de alargar un poco un libro cuyo original era demasiado breve. Criterio que por lo que se ve también fue el de Zig-Zag, que finalmente, cuatro años más tarde de aquel veraneo en Arcachon, fue el sello encargado de editar el volumen, que obviamente apenas circuló más allá de las fronteras de Chile. En las ediciones recientes en castellano, esos dos relatos de Huidobro en solitario desaparecen, y lo mismo sucede obviamente en las obras completas en francés de Hans Arp, *Jours effeuillés* (1936).

Tres novelas ejemplares, que hemos leído en su primera edición chilena, son tres historias de un humor explosivo, la primera, "Salvad nuestros ojos", calificada por sus autores de "posthistórica", la segunda policíaca, "El jardinero del castillo a medianoche", y la tercera, "La cigüeña encadenada", paródicamente "patriótica y alsaciana".

La cubierta de esa edición chilena de esas tres novelas, es "a lo Arp", pero según todos los indicios se trata de un remedo arpiano... obra del propio Huidobro.

Si, en el Chile de la década del cuarenta, los retratos de Huidobro por el húngaro Lajos Tihanyi, (próximo a Lajos Kassák, o por el citado Santiago Ontañón, al cual el chileno había conocido en Montparnasse y que había sido el eficaz ilustrador de su *Mío Cid Campeador* (1929)), merecen tan solo una mención, no sucede lo mismo con la magnífica efigie constructivista del chileno dibujada en 1931 por el uruguayo (durante un tiempo residente en París) Joaquín Torres-García, una obra que representa un emocionante encuentro en la cumbre entre dos grandes. En Los Angeles, en la biblioteca de la Getty se conserva *Poemas 1925*, un volumen que recoge cinco de las composiciones de *Tout à coup* (1925), caligrafiadas e ilustradas, con su peculiar constructivismo, por Torres-García, que se lo dedicó al poeta en 1945, con ocasión de su paso por Montevideo. En 1948, en portada de su revista montevideana *Removedor*, donde Guido Castillo rendía homenaje póstumo al poeta recién desaparecido, el pintor reproduciría por lo demás, a toda plana, la efigie arpiana de un Huidobro que por a lo largo de los últimos años de su vida había sido diana de las diatribas de los poetas peruanos César Moro -surrealista que compartió con él su condición de francés adoptivo- y Emilio Adolfo Westphalen, que junto a otros lo crucificaron como "veterano del arribismo en América" en su panfleto de 1938 *El obispo embotellado*, bien es cierto que en respuesta a un manifiesto suyo en *Vital*, titulado "Ombligo", y nada tierno para Moro. (Hoy, el TEA tinerfeño, ya mencionado a propósito de los archivos de Huidobro, los reconcilia, ya que asimismo contiene un importantísimo archivo de su exenemigo).

Una última presencia significativa de Huidobro en el campo de las artes plásticas, es su condición de cofirmante, en 1936, del "Manifiesto dimensionista" de Charles Sirato, es decir, el poeta "planista" húngaro Karóly Tamkó Sirató bajo su máscara francesa. El manifiesto fue publicado como hoja suelta ("feuille détachée"), suplemento de una revista (*N + 1*) que no parece llegara a salir, aunque consta que su gerente era René Bertelé, y

su depositario, el librero y editor José Corti. El manifiesto volvió a salir en 1937, como suplemento del segundo número de *Plastique*. Lo firmaron Pierre Albert-Birot, Arp y Sophie Taeuber-Arp –los animadores de *Plastique*–, Camille Bryen, Calder, Robert y Sonia Delaunay, César Domela, Marcel Duchamp, el georgiano Kabakadze, Frederick Kahn, Kandinsky, la polaca y “unista” Katarzyna Kobro, Ervand Kotchar, Joan Miró –sobre el cual el chileno escribió en *Cahiers d’Art*, donde también lo hizo sobre Picasso–, Moholy Nagy, Nina Negri, Ben Nicholson, Mario Nissim, el portugués António Pedro, Francis Picabia, Enrico Prampolini, Anton Prinner, y Siri Rathsman... En aquel momento se llegó a anunciar una colectiva dimensionista en la cual además de los citados, estaba previsto que participaran Bollinger, Luis Fernández, John Ferren, Naum Gabo, Julio González, Paul-Gustave van Heecker, Jacques-Henri Lévêque, Lipchitz, Louis Marcoussis, Mead, un Michelet que debe ser Raoul Michelet (es decir: el futuro Raoul Ubac), Anton Pevsner, Picasso... Toda una proeza de Sirató, teniendo en cuenta que el dimensionismo, partidario de la “vaporización de la escultura” y otros desarrollos en el espacio muy sugerentes... sobre el papel, duró... más o menos el tiempo de ese manifiesto, con cuyo contenido parece difícil estuvieran de acuerdo no pocos de los firmantes o futuros expositores, empezando por Arp, Bryen, Duchamp, Kandinsky, Miró, Picasso o el propio Huidobro, tan reacios todos ellos al encuadramiento. El único que pareció tomarse el dimensionismo en serio, fue un fascista portugués amigo de António Pedro, Dutra Faria, que en la Lisboa de 1936 sacó a la luz, en sus ediciones Acção, un folleto titulado *De Marinetti aos dimensionistas*, fruto de una conferencia pronunciada el 20 de junio en el marco de la I Exposição de Artistas Independentes, y donde como apéndice se reproduce el manifiesto, en traducción de António Pedro.

Por todo lo que he contado a lo largo de esta charla que ahora llega a su fin, creo que tendría todo el sentido de que un día París rindiera homenaje a esta gran figura, a este “passeur”, a este miembro de la internacional de las vanguardias, aquí demasiado olvidado, como lo decía al comienzo de mis palabras, pero por suerte cada vez más conocido y apreciado tanto en España como en su país y en su continente natal.

Bibliografía

- Arp, Hans. *Jours effeuillés*. Paris : Gallimard, 1936.
- Costa, René de. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Dutra Faria, Francisco de Paula. *De Marinetti aos dimensionistas: conferencia lida na 1 exposição dos artistas modernos independentes, em 20 de junho de 1936*. Lisboa: Edições Acção, 1936.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*. Madrid: CIAP, 1931.
- _____. *Canciones en la Noche. Libro de Modernas Trova*. Santiago de Chile: Imprenta Chile, 1913.
- _____. *Creación / Création*. Madrid-Paris, 1921-1924.
- _____. *Ecuatorial*. Madrid: impr J. Pueyo, 1918.
- _____. *Gilles de Raiz*. Paris : Totem, 1932.
- _____. *Hallali, poème de guerre*. Madrid: Impr. J. López, 1918.
- _____. *Horizon carré*. Paris : Birault, 1917.
- _____. *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires: El Inca, 1926.
- _____. *Mío Cid Campeador*. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1929.
- _____. *Poemas árticos*. Madrid: impr J. Pueyo, 1918.
- _____. *Saisons choisies*. Paris : La Cible, 1921.
- _____. *Tout à coup. Poèmes, 1922-1923*. Paris : Editions Au Sans Pareil, 1925.
- _____. und Hans Arp. *Drei und drei surreale Geschichten*. Berlin: Gerhardt Verlag, 1963.
- _____. y Hans Arp. *Tres novelas ejemplares / Tres inmensas novelas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.
- _____. et Jean Arp. *Trois nouvelles exemplaires*. Paris : Fontaine, 1945.
- _____. et Robert Delaunay. *Tour Eiffel*. Madrid: impr. J. Pueyo, 1918.
- Joaquín Torres-García. *Removedor*. N° 22 (sept. 1948).
- Plastique*. N° 2 (1937).
- Salle XIV: Vicente Huidobro: y las artes plásticas: Museo nacional centro de arte, abril-junio, 2001*. Madrid: Museo nacional centro de arte Reina Sofía, 2001.
- Vicente Huidobro : une exposition de poèmes : présentation au Théâtre Edouard VII, du 16 mai au 2 juin 1922*. Préface de Maurice Raynal. Paris : Galerie Manuel frères, 1922.

Oriente en Occidente. Acerca de *Cuentos del cuchillo de jade* de Rosalba Campra

Raúl Brasca
rbrasca4@gmail.com

Citation recommandée : Brasca, Raúl. "Oriente en Occidente. Acerca de *Cuentos del cuchillo de jade* de Rosalba Campra". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 111-120.

Los chinos han provisto a Occidente de muchas de las más hermosas historias fantásticas y maravillosas. El cuento "La Cenicienta", cuya versión más popular es de Perrault, fue escrito durante la dinastía Tang por Tuan Cheng-Shih. Y "El brujo postergado", versión de J. L. Borges¹ del ejemplo XI sobre el Deán de Santiago y Don Illán, del Conde Lucanor, tiene su origen en el cuento "Historia de una almohada" (en Anderson Imbert, *Los primeros cuentos del mundo* 267), escrito también en el período de la dinastía Tang por Shen Chin-chi. Palacios, jardines, sedas, flores y mariposas, parecen ser patrimonio de la literatura china. Quizá por eso, el mexicano Salvador Elizondo pudo escribir: "La mariposa es un animal instantáneo inventado por los chinos"² (ctd. en Brasca y Chitarroni, *Antología del cuento breve y oculto* 133).

Rosalba Campra hace suya toda esa imaginería para escribir sus *Cuentos del cuchillo de jade* y logra que en ellos, los elementos temáticos y formales se conjuguen para que, independientemente de la ubicación geográfica y temporal en que se desarrollan y sin recurrir al facilismo de escribir "a la manera de", sean percibidos como productos de auténtica inspiración china.

Porque no es un volumen de cuentos chinos escritos en Occidente en el siglo XXI, el tiempo no pasa en vano y la literatura contiene, de algún modo, todo cuanto se ha escrito antes. De lo que se trata es de una narrativa que incorpora el sistema de pensamiento, de percepción de lo real y de lo maravilloso, la forma de sentir y, especialmente, las inclinaciones estéticas, de la literatura china de tal modo que sean aplicables a situaciones que están fuera del ámbito geográfico y temporal de las clásicas narraciones del imperio. Esa asimilación incluye la música, la firme cadencia que asevera lo oscuro con la implacable diafanidad de los grandes libros orientales. Como los verdaderos cuentos chinos, también estos tienen la belleza (por más negras que sean las historias) que les otorga una sensorialidad luminosa y una contundencia retórica sin fisuras, sin que eso signifique renunciar a la ambigüedad y la paradoja.

El libro comienza con un poema y termina con otro, el primero nos remite a la antigua China, la de las sedas y el jade; el segundo, a la de hoy, plagada de turistas. Ambos dismantelan engañosas apariencias: en "Ciudad al borde" (9), la suavidad de la hoja del cuchillo de jade se confunde con la de la seda; en

1 || Pertenece a *Historia universal de la infamia* (1935). Cf. Borges, *Obras completas* 339.

2 || Pertenece a *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969).

"Templo del cielo en Pekín" (101), un círculo de mármol donde los turistas posan para fotografiarse esconde el centro del mundo. Entre ellos, transcurren las narraciones, "cuentos chinos" que suelen suceder en ámbitos de nombres fulgurantes: "Jardín del Pabellón de la Olas", "Jardín del Humilde Administrador", "Mares del otro lado de la oscuridad". Pero estas denominaciones, ciertamente poéticas, no reclaman para los textos que los incluyen, el estatus de "prosa poética". No hay en la prosa de Campra el vacío lujo verbal de la escritura que se propone a sí misma como poética; sí hay, en cambio, la poesía intrínseca a las situaciones, que mana naturalmente, como si no pudiera ser de otra manera.

El tema del engaño se presenta como una constante. Todos, o casi todos los cuentos, tienen en común la impostura de lo que parece ser y no es, equívocos espejismos donde lo verdadero y lo aparente coexiste en serena armonía. Se distribuyen en tres partes con un "cancel" entre cada una de ellas. Cada parte consta de nueve cuentos; 9 es un número de buen augurio en la cultura china: nueve son los círculos concéntricos que forman la rotonda del Templo del Cielo, "la palabra para decir el bienaventurado 9 suena como la que significa 'eternidad'" (69).

Con las historias de la primera parte, el lector ingresa en el ámbito del imaginario maravilloso típico de la antigua literatura china. Percibe la sensorialidad luminosa que la caracteriza y, también, una contundencia en el decir que, sin embargo, no renuncia a la ambigüedad ni a la paradoja.

El primer cuento del libro, remite al famoso dilema del filósofo taoísta Chuang Tzu (350 – 275 a.C.):

Hace muchas noches fui una mariposa que revoloteaba contenta de su suerte. Me desperté, y era Chuang Tzu. Pero ¿soy en verdad el filósofo Chuang Tzu que recuerda haber soñado que fue mariposa, o soy una mariposa que sueña ahora que es el filósofo Chuang Tzu?"
(en Anderson Imbert, *Los primeros cuentos del mundo* 254)

Como Chuang Tzu, y también como Julio Cortázar en "La noche boca arriba"³, Rosalba Campra se deja seducir por la bella paradoja del soñador-soñado:

Ella buscaba un espejo

(A Maria Lúcia Verdi, guía de reinos secretos)

Ella suele aparecerse a los vendedores de los mercados dentro de un sueño con columnas rojas que forman parte de un templo en

3 || Pertenece a *Final del juego* (1964). Cf. Cortázar, *Obras Completas–Cuentos* 505.

ruinas. Los vendedores la reconocen porque ya la han visto en ciertos antiguos espejos de bronce que cada tanto alguien desentierra. Eso es precisamente lo que ella busca, uno de esos espejos. Los vendedores fingen que revuelven entre los otros objetos mágicos, le dicen que no, que por ahora no tienen ninguno, que más adelante. No soportarían quedarse sin verla. Entonces ella regresa a su casa, se despierta, y olvida, hasta que la sueñan otra vez (13).

En este micro-relato, "ella" aparece en los sueños de los mercaderes mientras duerme y, acaso, también sueña. Sale de ellos cuando despierta, o despierta cuando dejan de soñarla: la simetría del relato impide asegurar categóricamente que alguna de las dos posibilidades es la verdadera.

En "Artes tradicionales" (17), un ilusionista muta mágicamente de máscara: un demonio, una vieja, un cerdo, un monje, una cortesana, un perro, un leproso, un dragón, otro demonio, un guerrero. El final es sorprendente y constituye, si no el triunfo de la apariencia, sí la derrota de una realidad constatable, porque el ilusionista no es ninguna de estas cosas, ni siquiera "el ilusionista". Con un procedimiento parecido se estructura "En pos de la simplicidad" (23). El resultado es análogo. Un narrador desecha, explicitándolas, las múltiples posibilidades narrativas de su relato. Pero no es verdad que las deseche, porque explicitarlas y no optar por ninguna es quedarse con todas. Podría analizarse en detalle el juego de lo aparente y lo verdadero en cada cuento, pero hay otras características que reclaman atención.

Es pertinente reproducir lo que Borges escribió en el texto "Cuentos chinos. *Chinese Fairy Tales and Folk Tales*, traducidos por Wolfram Eberhard" publicado en *El Hogar*, el 4 de febrero de 1938, sobre los cuentos chinos maravillosos:

[...] el cuento de hadas chino es irregular. El lector empieza por juzgarlo incoherente. Piensa que hay muchos cabos sueltos, que los hechos no se atan. Después quizá de golpe descubre el porqué de esas grietas. Intuye que esas vaguedades y esos anacolutos quieren decir que el narrador cree totalmente en las maravillas que narra⁴ (*Textos cautivos* 226).

El problema, para un autor contemporáneo de cuentos, es que un modo apodíctico de narrar resulta anacrónico. Los narradores de hoy son menos propensos a la credulidad, los tiempos les han

4 || Publicado en "Cuentos chinos. *Chinese Fairy Tales and Folk Tales*, traducidos por Wolfram Eberhard" en *El Hogar*, 4 de febrero de 1938. Cf. Borges, *Textos cautivos* 226.

enseñado a desconfiar de su capacidad de acceder a la verdad y a percibir la multiplicidad de lo singular. Quizá por eso, los narradores de Campra señalan desde el cuerpo mismo del relato, de manera implícita o explícita, que lo que cuentan es ficción. De manera implícita, incluyendo sus historias dentro de ámbitos ficcionales definidos. Acuden para eso a la enciclopedia del lector. Si en "Ella buscaba un espejo" resuena un texto de hace casi veinticuatro siglos, en "Artes tradicionales", lo hace toda una tradición de narraciones de naturaleza teatral, desde relatos chinos antiguos hasta los muy famosos "espectáculos" de Henri Michaux⁵. El teatro está también aludido en "Fotógrafo en el Palacio de Verano" (15): "el cazador de almas entra en escena de soslayo", dice el narrador. Y "Variantes del laberinto" (19) pide al lector desde el título que haga su propio inventario de laberintos. Cómo no recordar, entonces, los laberintos míticos, cómo no recordar a Borges y "Abenjacán el Bojarí" (*Obras completas* 600) y, sobre todo, ya que el laberinto es en el cuento una trampa mortal, a Richard Burton y la historia una y mil veces contada de "Los dos reyes y los dos laberintos" (*Textos cautivos* 318).

El humor crea también una distancia entre la ingenua literalidad y la forma en que el texto es percibido. "Magnanimidad" (81) recrea un mito clásico con humor. Se trata del divertido monólogo de un fénix disconforme con su lugar en la jerarquía de los animales sagrados. "Consecuencias" (85) cuenta, también con humor, el fracaso de un magnicidio. Otro cuento, "Juicio casi final" (47) apela a lo risible sin ambages. Consiste en un largo mensaje de correo electrónico enviado desde el más allá a un candidato a morir. La organización y la formalidad del otro mundo, replican las del imperio.

También de manera explícita, Campra suele ampliar las posibilidades creadoras de la lectura saboteando la credulidad literal. Lo hace con diferentes recursos. "Variantes del laberinto" ofrece varios finales posibles y deja al lector la decisión de elegir alguno de ellos o imaginar otro. "Apsaras" (25), en cambio, pone en evidencia la subjetividad del narrador. Comienza con las palabras "este es un cuento de amor" (25) y termina con "me he dado cuenta de que este no es un cuento de amor" (25). Hacia el final de la primera parte del libro, la ficción se hace cada vez más consciente de sí misma. El "Cuento del intruso en la ciudad prohibida" (27) termina con la frase:

Si lo hubieran visto, lo habrían apresado, lo habrían arrastrado ante el emperador, que no habría tenido más remedio que juzgarlo y

5 || Contenidos en *Voyage en Grande Garabagne* (1936). Cf. Miranda, *Henri Michaux – poemas* 63-65.

para escarmiento condenarlo a muerte, llamar al verdugo y hacerlo decapitar, que fue lo que pasó en la realidad, pero no en este cuento, que termina aquí, antes de que los guardias dejen de creer en los fantasmas (28).

"Terquedades" (29), que le sigue, contiene reflexiones sobre el arte de contar y la veracidad de lo que se cuenta. Por otra parte, en casi todas las historias se insiste en objetos dotados de un poder maléfico. Pero ése es un problema que atañe a la eficacia del relato, no a su verdad. Y en el último cuento de este bloque, "Inscripción" (33), la narración se pliega sobre sí misma para explorar los límites de la escritura, es decir, el lugar donde el signo enmudece:

Ninguna inscripción: es decir todos los relatos. La plenitud que alienta en mi vacío. Las infinitas historias que te contaré, viandante, si vuelves la mirada hacia tu propio centro. Nadie puede borrar lo no escrito (33).

Además de incorporar características propias de la literatura actual que los alejan de la tiranía de lo literal en beneficio de la sugerencia se advierte, con el correr de las páginas, que se multiplican las geografías y se amplía el ámbito temporal en que se desarrollan las historias. Sin embargo, todos los cuentos se integran y aceptan el calificativo de "chinos". La pregunta ineludible es: ¿qué es lo que indica esa procedencia cuando lo que se cuenta es el origen del mundo o una historia que se desarrolla, por ejemplo, en el Buenos Aires de hoy?

No son, como vimos, los procedimientos narrativos. Son, casi siempre, contenidos culturales, como las cosmogonías míticas, aunque iluminadas de un modo particular. ¿Cuál es ese modo? ¿Cuenta, acaso, Campra las viejas cosmogonías chinas como lo haría un narrador chino actual? Comparemos, por ejemplo, su cuento "La dualidad" (75), con "La restauración de la bóveda celeste" (en Délano, *Cuentos chinos clásicos* 63), que el narrador y ensayista chino Lu Sin (1881 – 1936) publicó en 1922. En "La dualidad", se cuenta la creación del universo por la diosa Nü Wa; en "La restauración de la bóveda celeste", la misma Nü Wa crea al hombre y funde piedras para restaurar la bóveda celeste que se ha rajado. Hay, en principio, una similitud: los dos desmitifican al personaje. Pero mientras Lu Sin, de ideología de izquierda, busca quitarle la autoridad para sostener un orden divino ineluctable e injusto, Campra la concibe como apologista de lo femenino. Así, la Nü Wa de Campra coquetea eróticamente con su esposo-hermano Fu Hsi en un diálogo irónicamente doméstico y, entre otras cosas, expresa: "¿Cómo va a resignarse

él, que es un él, si la cosa importante, entre todas, desde siempre, es el redondo cielo, y me toca a mí, o sea a una ella?" (75). Hay otra diferencia: Lu Sin rectifica el mito, corrige la cultura; a Campra no le interesa corregir nada y se distancia del mito mediante el humor. Lu Sin quiere destruir la "literatura feudal". En cambio, los intereses de Campra son estéticos y, en tal caso, está más preocupada por los problemas de género. Si ambos pensaran en sus posibles lectores: Lu Sin pensaría en un público chino y Campra en uno occidental. Por supuesto que Lu Sin es un escritor individual que no representa a todos los escritores chinos, pero la comparación alcanza para afirmar que *Cuentos del cuchillo de jade* es un libro de inspiración china escrito por una occidental con motivaciones que suelen ser diferentes de las de los autores nativos. Excepcionalmente, puede haber coincidencia: "Merecimiento" (87), dedicado a Greenpeace China, parece relatar la consecución de una proeza sagrada y desemboca en algo que constituye una preocupación universal. Pero, en general, puede afirmarse que lo chino omnipresente en *Cuentos del cuchillo de jade* tiene el sabor de lo exótico, las implicancias del viaje (lejanía) y la perspectiva del extranjero.

Algunos cuentos poseen una sola de estas características, como "El placer" (51), ironía que encuentra en la inversión la clave de su eficacia. Otros poseen dos, como "Viajeras" (43), que la encuentra en la circularidad. "Imágenes veneradas" (55) y "Ecos" (89) poseen las tres. En "Ecos", la narradora, ya vieja, cuenta desde Shanghái, las peripecias de vida de su tía Esther, tantas veces escuchadas durante los veraneos de su niñez en Argentina, en aquella casa de provincia extrañamente poblada de objetos orientales que la tía habitaba. Desfilan en el cuento príncipes rusos que huyen atravesando montañas, mercaderes de alfombras, espías, fulleros, la Revolución Cultural China y la masacre de la plaza de Tian' Anmen. La fidelidad del relato está fuertemente relativizada. No solo por las distorsiones inevitables que tiene toda narración de una narración, sino porque tía y sobrina contribuyen a que la veracidad de los hechos sea doblemente dudosa: la tía era un personaje fantasioso con inclinación a los libros y a lo exótico, y la sobrina admite que, en su recuerdo, la lejana historia pudo variar a causa de la fascinación que la tía le causaba y que todavía la posee. La perspectiva del extranjero está muy clara en "Entrenamiento" (77) y "Puertas" (83). "Entrenamiento" transcurre en una ciudad italiana, pero su personaje es un maestro de Tai Chi. El relato desgrana nombres tan sugerentes como "combate con la sombra" (79), "desplazar las nubes" (79), "la doncella de jade" (79). "Puertas" sucede en un museo imaginario, construido quizá con

elementos del British Museum, que contiene el maravilloso disco de jade que describe el cuento (según dice la autora en la Nota Final), y del Guimet, de París, dedicado al arte oriental, donde están las damas Tang, cuyos empeñosos fantasmas se afanan en la narración por volver a la vida. En todos los ejemplos el regusto oriental está aportado por contenidos claramente reconocibles, pero hay algunos casos en que esto es menos evidente.

Aunque el tema de los sueños no es privativo de los cuentos chinos, la popularidad y excelencia de los producidos por esta cultura, permite asimilar fácilmente relatos sobre este tema al imaginario chino, sobre todo cuando se lo presenta como las dualidades soñador-soñado y mundo real-mundo soñado. "Reconciliaciones" (73), "Sobre el amor" (41), y "Para las pesadillas" (53), tratan sobre los sueños en diferentes escenarios y desde ángulos diversos. El ámbito del primero puede ser un pueblo rural de cualquier lugar del mundo en el que haya moreras, en los otros dos el ámbito es explícitamente chino. El último es la historia de un animal fantástico, el "boqi", uno de los animales menores de la jerarquía celeste, que come y vomita malos sueños. La fauna maravillosa también está presente en "Zoología", donde basiliscos y sirenas deslumbran al voluble príncipe Ling.

Finalmente, hay un puñado de textos sobre el significado de las palabras y el arte de la escritura. En "A partir de los nombres" (37), expresiones como "tinta china", "está en chino", "sombras chinas", se discuten por su significado en el diccionario y se conjetura sobre el de las que no están: "paciencia china", "tortura china", "cuento chino". "Entre los nombres y su envés" (69) se refiere a las palabras en chino: "la palabra para decir 4 suena igual que la que significa 'muerte'" (69); la palabra "Zhongguo" (China) quiere decir "País del Centro". La incapacidad de la escritura para permanecer es tema de "1940" (65) y de "Lo perdurable" (45). Este último expone una situación intensamente poética donde la perdurabilidad anunciada por el título resulta ser tan fugaz como la escritura que se desvanece sobre la piedra antes de que pueda revelar su significado.

El último cuento del libro, "Ella contaba cuentos chinos" (95), relata las peripecias de su narradora para hacerse de una piedra de la meditación, objeto mágico "donde detener la mirada y los devaneos del pensamiento" (96), deseada y temida tregua en la que mundos recién nacidos resplandecen por primera vez ante su creador.

Cuentos de cuchillo de jade es maravilla sin ingenuidad, una narrativa tres veces milenaria metabolizada hasta en sus mínimos detalles, hecha legítimamente propia por asimilación a los propios contenidos de su narradora y germinada hoy para producir un espléndido abanico de imposturas que cuestiona la impostura de la realidad.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. *Los primeros cuentos del mundo*. Buenos Aires: Marymar, 1977.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: EMECE, 1974.
- Borges, Jorge Luis. *Textos cautivos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Brasca, Raúl y Luis Chitarroni (eds.). *Antología del cuento breve y oculto*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Campa, Rosalba. *Cuentos del cuchillo de jade*. La Plata, Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2009. Esta obra tuvo una primera edición para coleccionistas, libro-objeto titulado *Ella contaba cuentos chinos*. Madrid: Del Centro Editores, 2008.
- Cortázar, Julio. *Obras completas 1 – Cuentos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores, 2003.
- Délano, Poli (ed.). *Cuentos chinos clásicos. Yu Ta-Fu, Lao Sheh, Lu Sin, Mao Tun*. Buenos Aires: Desde la Gente, 2007.
- Miranda, Julio (ed.). *Henri Michaux – Poemas*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1993.

Comptes- rendus

El viaje como método de indagación literaria

[Silvana Serafin (ed.). *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*.

Venecia: La Toletta edizioni, 2014, 145 p.]

Raquel Arias Careaga
Universidad Autónoma de Madrid
raquel.arias@uam.es

La colaboración entre distintos centros académicos a través de sus respectivos proyectos de investigación es, sin duda, una de las facetas más enriquecedoras dentro del mundo universitario. La puesta en común no solo de datos sino también de perspectivas de análisis y propuestas de acercamiento a los diversos campos de estudio es el mejor camino para ampliar los resultados que serán, a su vez, un paso más en las propuestas de futuras investigaciones. Esto es exactamente lo que sucede con el trabajo conjunto de la Université Paris-Sorbonne, a través del *Séminaire Amérique Latine* de la Sorbonne, y la Cátedra de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas de la Universidad de Udine, así como el Centro Internacional Literaturas Migrantes "Oltreoceano-CILM". Alrededor de un proyecto tan amplio como el que se esconde tras la denominación de *Escrituras plurales*, enfocado hacia la producción literaria de América Latina, los investigadores participantes ofrecen una perspectiva tan flexible como atractiva que permite abarcar diversas corrientes, estilos, autores, tanto como los diferentes caminos de interpretación de dicha producción.

El volumen que aquí se comenta es el resultado de esta colaboración y nace del seminario celebrado en la Universidad de Udine en octubre de 2013, puesta en común de trabajos de una diversidad tanto en los temas como en el tratamiento y las vías de acceso elegidas para cada caso. Hay que destacar el trabajo de Silvana Serafin como editora de este libro por el acierto de la organización de los diversos trabajos que en él se reúnen, así como el de Eduardo Ramos-Izquierdo en el establecimiento de las principales líneas de investigación sobre las que basar los diferentes análisis presentados. El viaje es el punto de arranque de esta propuesta, un viaje que, de acuerdo con el proyecto aquí presentado, abarca lo espacial, lo temporal, lo cultural, lo lingüístico, pero también lo metaliterario, la transgresión de los géneros, las nociones de autoría y narratividad, y el incuestionable papel que el lector tiene en todo ello.

Dentro de la importancia que tiene hoy en día la perspectiva transatlántica, abrir la primera parte, "Viaje como búsqueda de identidad cultural", con el análisis que Renata Londero dedica al escritor español Miguel Delibes y su relación con Chile representa un magnífico comienzo para adentrarse en los lazos que se establecen entre Europa y América, entre España y esa América hispanohablante, tan cercana y tan lejana a la vez. En este trabajo no solo se nos permite observar las dificultades de Delibes para distanciarse afectivamente de su patria, sino también las peculiaridades que el lenguaje imprime en los

procesos de asimilación e integración cultural. El estudio comparativo entre un texto literario como es la novela *Diario de un emigrante* y los ensayos recogidos en *Un novelista descubre América*, permiten a Renata Londero analizar las conexiones entre discursos paralelos de la producción de un escritor y los trasvases que entre ambos se producen, sin dejar de lado la experiencia personal del autor, como un tercer eje esencial del acercamiento a la manifestación escrita. Los recursos técnicos que al escritor se le ofrecen dentro del género diarístico y su innegable conexión con la escritura migrante son puestos de relieve como un ejemplo más de que fondo y forma son inseparables.

En esta primera parte acompañan al artículo mencionado los acercamientos a las figuras de Julia de Burgos y de Syria Poletti, ambas marcadas por el alejamiento físico definitivo del lugar de nacimiento. El exilio es un tema inseparable de la metáfora del viaje como búsqueda de identidad. Pero tanto el trabajo de Rocío Luque como el de Silvana Serafin no dejan de lado el doble exilio que supone para la mujer escritora la incompreensión en que su obra puede caer entre la comunidad de origen, a la que aspiran siempre a reintegrarse. La peregrinación en la poesía de Julia de Burgos es un viaje interior basado en el apoyo que le brindan términos cartográficos como muy bien demuestra Rocío Luque. La productividad que alcanza en los poemas el uso del río, el cielo y el mar para ubicar un desasosiego interior que no encuentra descanso sino en la muerte está ilustrado con multitud de ejemplos de los diversos poemarios de la autora y apoyado tanto en la teoría cognitiva como en el significado profundo de la presencia de los términos lingüísticos y el uso que la autora hace de ellos.

La realidad atormentada de Syria Poletti encuentra una canalización en un viaje temporal que busca rescatar mitos y cosmovisiones indígenas en las que refugiarse. En este caso, el viaje real y físico se amplía en una necesidad de hallar unas raíces en la patria de acogida, una patria ajena en buena medida a fronteras espaciales para lograr una comunión que salta barreras mucho más difusas como son las temporales. Silvana Serafin logra dar cuenta de todas estas búsquedas y su transformación en manifestación lingüística como vía de salvación para la mujer escritora.

Otro tipo de viajes son los que aguardan al lector en la segunda parte, dedicada a "El viaje semántico en los caminos de la experimentación". Viajes que atraviesan el Atlántico, de París a Buenos Aires, a lomos de una novela como *Rayuela*. Si no todas las referencias intertextuales están analizadas con la misma

profundidad y detenimiento, es innegable que la inmensa cultura interdisciplinar de Julio Cortázar permite a Jérôme Dulou intuir referencias y referentes que abarcan no solo la literatura de Proust, aspecto central del estudio, sino también el cine de Buñuel, que tanto admiraba el escritor argentino, o el existencialismo sartreano con el que se viste Horacio Oliveira para alejarse de cualquier implicación afectiva.

La referencia a Luis Buñuel nos pone en la senda de unos viajes de ida y vuelta muy especiales. De ellos se ocupa Roberta Previtera, quien partiendo de la intrínseca relación que desde su común naturaleza narrativa establecen cine y novela, se ocupa de indagar en las lecturas literarias experimentadas por diversas películas y su "traducción" al lenguaje de la literatura. Si es bien conocida la ruta inversa, de la novela a la gran pantalla, menos transitado es el que se establece entre el lenguaje cinematográfico y las huellas que va dejando en los textos pertenecientes al género narrativo. En concreto, la autora se ocupa de la *novelización* y del trasvase de códigos entre las dos disciplinas. Si bien se trata de una práctica mucho más habitual en Francia que en Latinoamérica, el carácter esencialmente comercial de este trasvase desde el cine hacia la literatura ha situado en un lugar poco frecuentado por la crítica este tipo de textos. El trabajo de Roberta Previtera demuestra la importancia que tiene prestar atención a estos movimientos intergenéricos, muy fructíferos y ricos en matices. Una ampliación del análisis debería incluir también una profundización en las técnicas que se entremezclan también al realizar estas reescrituras a partir de las películas; en todo caso, se abren perspectivas de análisis muy interesantes y, sin duda, productivas.

Cierra esta parte el artículo de Ivonne Sánchez Becerril. Es una lástima la presencia de erratas en este caso, teniendo en cuenta la cuidada edición de todo el volumen, así como la ausencia de una conclusión que reúna las dos novelas analizadas en este trabajo. Nos encontramos aquí con un texto que da el protagonismo al movimiento al que se ven obligados los habitantes de tantos países latinoamericanos para poder sobrevivir en medio de una realidad marcada por la violencia más atroz. No podía faltar en un volumen dedicado al viaje la referencia al último de todos, ese que nos trasladará a la última morada. Sánchez Becerril analiza el entramado intertextual imprescindible para entrelazar el viaje espacial con el viaje vital, transformando la experiencia de la emigración en una bajada a los infiernos. En la obra de Yuri Herrera, la metáfora se convierte en el lugar de encuentro de discursos y referencias

transculturales ineludibles en este universo que dibuja la terrible realidad mexicana. El mito se transforma así en una herramienta de aproximación para poder narrar desde un lugar de enunciación tan inaceptable como el que había establecido Juan Rulfo con *Pedro Páramo*, referencia que, como demuestra la autora del artículo, mantiene una vigencia muy importante en la actual narrativa mexicana. Por otra parte, el texto de Rosa Beltrán elegido en este estudio, ejemplifica la dificultad de la enunciación femenina, lugar también proscrito, necesitado de una inversión genérica para poder expresar lo indecible. Viajes simbólicos, migraciones que traspasan el tiempo y el espacio, la separación entre géneros, la identidad individual.

Cierra el volumen un apartado dedicado a la creación literaria con ejemplos de tres autores y muy diversa temática. Bajo el título de "Viaje entre la creación artística" se dan cita textos de Eduardo Ramos-Izquierdo, Martha Canfield y Rocío Oviedo. Una muestra de estilos tan diversos y que es una llamada al lector para que observe la manifestación del concepto del viaje a través de propuestas líricas y narrativas bien diferentes. Los ejemplos de tankas, un tipo de poema perteneciente a la tradición japonesa, establecen otro viaje intercultural, la integración de formas provenientes de lejanos lugares en un medio tan distinto y que, sin embargo, encuentra en ellas el cauce para expresar de forma concisa la naturaleza en movimiento de los elementos primarios. Pero Ramos-Izquierdo añade nuevos elementos que enmarcan el Aire, la Tierra, el Fuego y el Agua. De esta forma, la Escritura y el Cuerpo se transforman en parte de las bases sobre las que descansa nuestra existencia, inseparables de las fuerzas naturales que nos rodean. Muy distintos son los textos de Canfield, donde si de viaje podemos hablar habría que mencionar la amorosa búsqueda de comunicación entre ser humano y animal, usando como *leitmotiv* las palabras de Neruda. En cuanto a Rocío Oviedo y como colofón de este libro dedicado a los viajes, nos encontramos con el viaje vital que lleva al hombre desde su infancia a la madurez, un viaje lleno de escollos, tristezas, violencias, muertes, y que, sin embargo, permite salvaguardar la inocencia, en última instancia, la alegría de estar vivo, de haber recibido el arbitrario don de poder realizar este viaje que nos justifica y nos arraiga en el mundo. Volver a la tradición española sirve para cerrar la estructura del libro de una forma muy coherente, cerrando el círculo de lo expuesto, nunca los viajes posibles que nos quedan por transitar.

La reunión de los trabajos que componen este volumen es un ejemplo fresco y vital de la heterogeneidad de enfoques; los

acercamientos desde diversas perspectivas dan cuenta de la elección de autores y textos tan variados como sus propuestas. Sin duda, queda clara la pervivencia del camino como eje de nuestra propia existencia, humana y cultural.

A propósito de Roa Bastos: el escritor migrante y *lo migrante* en la creación contemporánea

[Meritxell Hernando Marsal, Alai Garcia Diniz,
Raquel Cardoso de Faria e Custódio. *Estéticas migrantes*.
Niterói: Editora Comunità, 2013, 248 p.]

Inmaculada Donaire del Yerro
Universidad Autónoma de Madrid
inmaculada.donaire@uam.es

En 2013 tuvo lugar el VII Congreso Roa Bastos en la Univesidade Federal de Santa Catarina, organizado por las profesoras Meritxell Hernando y Alai Garcia Diniz junto con la doctoranda Raquel Cardoso de Faria e Custódio. En esta séptima edición participaron investigadores de distintos lugares del mundo, además de los escritores Susy Delgado y Damián Cabrera y el *oralitor* mapuche Elicura Chihuailaf Nahuelpán. El resultado de las ponencias y de los debates que estas suscitaron es el volumen *Estéticas migrantes*. Su título remite a la perspectiva desde la que se abordó la obra de Augusto Roa Bastos como punto de partida para una reflexión más amplia: la estética en la obra del escritor migrante, como explica Eduardo Ramos-Izquierdo en su ensayo, y *lo migrante* como rasgo definitorio de la producción y la recepción literarias en el escenario globalizado del presente. Esta perspectiva continúa la línea de reflexión adoptada en la edición anterior del Congreso Roa Bastos celebrado en 2011, cuyo *leitmotiv* fue "archivos de frontera". La invitación a considerar las territorialidades como un campo movedizo y en transformación, como explica Alai Garcia Diniz en su ponencia, se materializa en el propio volumen. *Estéticas migrantes* constituye una muestra del intercambio comunicativo entre hablantes de portugués y español, dos lenguas que conviven en más de una frontera: la presentación y doce de los veintidós ensayos publicados están escritos en portugués y los otros diez en castellano. "El relato de mi sueño azul", de Elicura Chihuailaf Nahuelpán, ha sido editado en mapuche junto con las traducciones en español y portugués.

El conjunto constituye una muestra de la diversidad de reflexiones suscitadas por la perspectiva propuesta, si bien es posible identificar cuatro grupos temáticos. Un primer bloque constituido por los estudios dedicados a la figura y a la obra de Roa Bastos. Un segundo bloque conformado por trabajos que profundizan en el diálogo cultural y que puede subdividirse, a su vez, en dos: por una parte, los estudios que abordan la tradición americana precolombina y, por otra, los que se centran en las culturas africanas. El cuarto bloque, más heterogéneo, estaría constituido por trabajos que comparten la exploración del concepto de frontera en la producción estética.

Los ensayos dedicados a Roa Bastos abren el volumen. Graciela Ravetti y Eduardo Ramos-Izquierdo centran su análisis en los textos breves del autor y ponen de manifiesto la vigencia de sus procedimientos narrativos en un mundo donde la percepción de los lectores se encuentra fuertemente condicionada por "las agudas variedades del *phone*", como

sintetiza Ramos-Izquierdo. Alai Garcia Diniz muestra cómo el discurso nacionalista quiso apropiarse de la figura de Roa Bastos y la incongruencia de dicha apropiación. Y Carla Fernandes adopta una perspectiva biografista que hace hincapié en el peso del exilio en la trayectoria vital de Roa Bastos. Su nombre y los relatos breves reaparecen hacia el final del volumen en el trabajo de Raquel Cardoso; pero el objeto de este es la obra de otros autores: los reunidos en la irreverente antología *Los chongos de Roa Bastos* (2011).

Por otra parte, el diálogo cultural afroamericano es el punto de partida en tres de los estudios editados: la reflexión de Marcos Antônio Alexandre sobre la obra de Conceição Evaristo, la lectura crítica de Aimée Gonzalez Bolaños sobre la poesía de Alina Galiano y el análisis sociocultural del movimiento *hip hop* llevado a cabo por Maria de Souza en la ciudad fronteriza de Foz do Iguçu.

Los ensayos que miran hacia la tradición americana precolombina son cuatro. Julio Noriega estudia la figura del zorro andino, procedente de la narrativa oral, como vehículo del intercambio cultural. Meritxell Hernando Marsal analiza la obra de Guaman Poma de Ayala para ilustrar la relación entre los tejidos andinos y la escritura. Y Susy Delgado y Damián Cabrera exploran en sus respectivos trabajos la disolución de la frontera lingüística entre el guaraní y el castellano. Cabrera, en relación con la identidad cultural en la frontera entre Brasil y Paraguay, mientras que Delgado incide en el mestizaje lingüístico entre el guaraní y el castellano en la poesía paraguaya.

La disolución del límite fronterizo y la errancia son los hilos sobre los que se van ensartando los ensayos que completan el volumen. La reflexión de Óscar Calavia, de nuevo sobre la frontera lingüística, esta vez entre el español y el portugués, desde la perspectiva de la traducción. La lectura de Pablo Gasparini del francés españolado de *L'Uruguayen*, de Copi. El acercamiento de Ana Luiza Andrade a la representación de los objetos en la obra de Felisberto Hernández. La panorámica de Magali Sperling Beck sobre la narrativa de viajes escrita por mujeres. La mirada de Maria Aparecida Barbosa sobre las manifestaciones del exilio y la errancia en la pintura de Lasar Segall. El análisis de Dirce Waltrick do Amarante centrado en *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. El insólito diálogo entre las obras de Simões Lopes Neto y Samuel Beckett, establecido por Claudio Cruz. El trazado de la trayectoria poética de Giuseppe Ungaretti, ofrecido por Patricia Peterle. La fluidez de la frontera entre poesía y teatro es abordada por

Cynthia Valente y Maria de Fátima de Souza en su lectura del poema "Ismália", de Alphonsus Guimaraes, en relación con el espectáculo *Dicotomias-Fragmentos Skizofrê*, dirigido por Ana Maria Amaral. Y sobre el espectáculo, esta vez fílmico, reflexiona Henrique Finco con el fin de rastrear la influencia del cine en la construcción del concepto de frontera.

El volumen *Estéticas migrantes* aporta una mirada renovada y renovadora sobre la narrativa y la trayectoria vital de Augusto Roa Bastos, que no solo incide en el tiempo de la escritura de sus textos sino fundamentalmente en la vigencia de los mismos en el presente de su relectura. En estos tiempos de la llamada globalización *Estéticas migrantes* constituye una muestra de la productividad de la crítica literaria y cultural en general que afronta la progresiva disolución de las fronteras simbólicas.

El intercambio epistolar: entre la escritura y la ausencia

[Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez (eds.).
*Queridos todos. El intercambio epistolar entre
escritores hispanoamericanos y españoles del
siglo XX*. Bruselas: Peter Lang (Colección Trans-
Atlántico Literaturas, n. 4), 2013, 431 p.]

Marcos Rico Domínguez
Université de Franche-Comté
marcos_rico@hotmail.com

Citation recommandée : Rico Domínguez, Marcos. "El intercambio epistolar: entre la escritura y la ausencia". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 132-134.

Escribir sobre el intercambio epistolar entre escritores implica reflexionar sobre un género literario y sus respectivas características y convenciones, estilo e historia. Este intercambio crea un cruce y un espacio: la carta es ese espacio entre la escritura y la ausencia, el de la convivencia de tiempos y lugares diferentes.

El volumen *Queridos todos. El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles del siglo XX*, editado de manera ejemplar por Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez, es un ejemplo del interés por el estudio del género epistolar en las últimas décadas. Su lectura nos permite adentrarnos en las relaciones de lo epistolar a través de un constante cruce de distancias y perspectivas, tanto de la carta escrita como del correo electrónico actual y de sus cambios y transformaciones.

En su conjunto, el libro no solo es un estudio específico del intercambio epistolar entre autores hispanoamericanos y españoles, sino que también constituye una valiosa aportación al ámbito de los estudios transatlánticos. Presenta 27 trabajos de investigadores y académicos desde diferentes ópticas y se compone de seis partes: I. "Entre América y España. Correspondencias del 27", II. "Cartas del Cono Sur entre dos orillas", III. "Perú, México y Colombia: epistolarios de ida y vuelta", IV. "La carta como vínculo transatlántico entre el Caribe y Europa", V. "Un nuevo género epistolar: el correo electrónico" y VI. "Edición de cartas y manuscritos".

El volumen muestra intercambios epistolares trasatlánticos, como es el caso de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, renovadores de la lengua y de la literatura en español. Importante mencionar también ese diálogo íntimo, profundo y fecundo entre autores como José Lezama Lima y María Zambrano, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa o Octavio Paz y Pere Gimpferrer.

Es interesante hacer notar cómo dichas relaciones epistolares están regidas por la condición de la intimidad y de la convivencia, en ocasiones durante épocas difíciles de regímenes autoritarios, dictaduras o guerras. Ante la adversidad o la dificultad política, económica, social o personal, la carta crea ese espacio propicio para la charla, la convivencia, el diálogo. Un espacio que se vuelve esencial durante situaciones como las del exilio, la represión, la censura.

El libro estudia varios aspectos principales: la errancia biográfica de Gabriela Mistral a través de su amistad y su relación epistolar con Victoria Ocampo, Alfonso Reyes o José Vasconcelos; la correspondencia de Horacio Quiroga, en donde

aparecen elementos de su oficio literario; las cartas de Cortázar, espacio de ceremonia creativa, de ingeniosos almanaques y de sus reflexiones sobre la vida política y cultural de América Latina; la reflexión poética en las cartas de Octavio Paz a Pere Gimferrer.

El volumen nos muestra la carta en la perspectiva del ámbito de lo privado, a través de fragmentos biográficos, y manuscritos literarios que nos permiten en ocasiones conocer la formación del oficio del escritor y su proceso de escritura, de crítica y de transmisión. Por ejemplo, conocemos así la labor crítica de Sarduy en la traducción al francés de una obra como *Paradiso* y en la difusión de la obra lezamiana.

Las cartas constituyen un espacio privilegiado del diálogo trasatlántico entre escritores que reflejan fragmentariamente un panorama cultural. En los estudios propuestos en el volumen, se pueden analizar diversas facetas de lo epistolar: el testimonio más vivo e íntimo de la autobiografía en Reinaldo Arenas en relación con su obra literaria *Antes que anochezca*; o los poemas-cartas de poetisas cubanas del siglo XX (Carilda Oliver Labra, Nancy Morejón, Reina María Rodríguez y Zoé Valdés). La carta, al escribir la ausencia y el vacío, se vuelve ella misma escritura, poema, creación.

Un caso interesante del proceso de creación a partir del correo electrónico es el del libro *La aldea de F.* de Las Microlocas, en donde a través de la red se crea un lugar de la ficción, un espacio literario compartido. Otro análisis también pertinente examina la relación entre la génesis de la obra literaria y la correspondencia, mostrando el proceso de la escritura como una interacción de varios elementos: la carta como archivo entre los antetextos que se inscribe en el devenir de una obra, dentro del proceso genético de la misma.

El presente volumen colectivo traza un amplio y completo panorama de las relaciones epistolares transatlánticas en el ámbito de los estudios hispánicos que abre nuevas posibilidades e interrogantes en el estudio del género epistolar.

Érase una vez...

Julio Cortázar

[Lucio Fernando Aquilanti, Federico Barea. *Todo Cortázar: Bio-bibliografía*. Buenos Aires: Ediciones Fernández Blanco, 2014, 300 p.]

Charles-Édouard Machet
Université Paris-Sorbonne
charles-edouard.machet@hotmail.fr

Los aniversarios de los grandes escritores y de sus obras más significativas son momentos de ceremonias oficiales y de ágapes, pero también, por fortuna, de coloquios y publicaciones que permiten un reencuentro con la vida y la obra de dichos autores. La publicación en Argentina de *Todo Cortázar: bio-bibliografía* en junio de 2014 se inscribe en esta tradición de celebraciones. Corresponde con el centenario del nacimiento de Julio Cortázar (26 de agosto de 1914 en Ixelles, Bélgica), los treinta años de su muerte (12 de febrero de 1984 en París); y aparece unos meses después de los cincuenta años de la publicación de *Rayuela* en 1963.

El esmerado trabajo llevado a cabo por Lucio Aquilanti -librero anticuario argentino, bibliófilo e investigador en historia, cuya pasión por Cortázar nace con la lectura de "Casa tomada" y culmina con esta bibliografía y por Federico Barea, un destacado investigador de la literatura argentina, constituye uno de los homenajes más importantes que se le hayan rendido a Cortázar entre 2013 y 2014. La voluntad de este trabajo fue incluir en un único volumen la lista completa de las diversas publicaciones del autor; un proyecto que supuso veinticinco años de investigación y de coleccionismo para reunir la totalidad de las primeras ediciones de los textos cortazarianos. Impreso en gran formato y a todo color en un papel de gran calidad, el libro presenta una biografía y una bibliografía de la obra completa del autor argentino, con numerosas ilustraciones, entre las que el lector podrá encontrar todas las portadas de las primeras ediciones.

Todo Cortázar: bio-bibliografía se abre con cuatro textos redactados por los autores y por unos colaboradores que presentan el trabajo realizado. Entre ellos escribe Carles Álvarez Garriga, editor con Alfaguara de textos póstumos de Cortázar (en colaboración con Aurora Bernárdez, viuda y albacea del autor hasta su fallecimiento en noviembre del 2014): *Papeles inesperados*, 2009, *Cartas*, 2012, *Clases de literatura en Berkeley*, 2013, y *Cortázar de la A a la Z*, 2014. El editor rinde homenaje a este trabajo de coleccionistas en un texto en el que se perciben la pasión y amistad que unen a los participantes.

La biografía de Julio Cortázar es sin duda la más completa y rigurosa en lengua española que se ha publicado hasta hoy (solo comparable a la biografía en francés de Sylvie Protin publicada en *Nouvelles, histoires et autres contes*, 2008, Gallimard "Quarto"). Escrita por Lucio Aquilanti, le brinda al lector la posibilidad de manejar un valioso material de consulta rápida, pero que al mismo tiempo le permite contextualizar con rigor las obras para una mejor comprensión del proceso creador

cortazariano. Claros y concisos, los datos proporcionados se ven adornados por una cuidadosa iconografía: retratos del autor, fotos de sus familiares y de sus viajes y encuentros con, entre otros, Julio Silva, Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier...

La bibliografía es exhaustiva sobre la totalidad de la producción literaria de Julio Cortázar y presenta reseñas bibliográficas para cada uno de sus textos. Consta de varias partes: las primeras ediciones de sus libros, las colaboraciones para catálogos de arte, las obras literarias o políticas, las ediciones de autor impresas en mimeógrafo por el mismo, los prólogos y contratapas a diferentes obras redactadas por Cortázar, las traducciones, la correspondencia publicada, las entrevistas, los vinilos grabados, el corpus fotográfico, la lista de films de ficción sobre la obra cortazariana, los documentales y entrevistas. Por orden cronológico de publicación, los datos proporcionados por esta bibliografía se convierten hoy en una fuente imprescindible a la hora de emprender cualquier trabajo de investigación sobre la obra de Cortázar.

Quizá la parte más importante y más novedosa (y que mejor muestra la labor de investigación realizada por los autores) sea la que reúne las publicaciones periódicas. Se trata de un trabajo sumamente completo que compila todos los textos de Cortázar publicados por primera vez en diarios y revistas, y que aparecen registrados por orden cronológico y por año, con las indicaciones bibliográficas del texto y de la revista, el género (cuento, ensayo *et al.*), y con una ilustración de la portada de la mayoría de estas revistas.

En total son 774 entradas completas sobre cada obra, en ocasiones con datos particulares: acerca de la publicación o la escritura, de los índices (o pistas en el caso de los grabados), del formato, del papel utilizado, etc...

Ahora bien, lamentamos por desgracia, la ausencia de un índice onomástico y algunas erratas, principalmente en los textos en francés y en el texto introductorio redactado por Federico Barea. Pero, sobre todo, lamentamos la actual indisponibilidad del libro en Francia. En Europa, solo se puede conseguir en una librería en Madrid y otra en Berlín.

Para concluir, y para apoyar la opinión de los propios autores, aconsejamos este volumen a los coleccionistas cronopios; y de igual manera a todos los investigadores y estudiantes de la obra de Cortázar. Este libro ya constituye una obra de referencia sumamente útil y resulta la más completa en lengua española sobre el autor argentino y su amplia e intensa obra.

Entretien

Entrevista con Marcelo Figueras.

Nuestra educación sentimental es hija del cine y de la literatura

Roberta Previtera
Université Paris-Sorbonne
robiprevi@hotmail.it

Marcelo Figueras nació en 1962 en Buenos Aires. Es autor de diversas novelas como El muchacho Peronista (2002), El espía del tiempo (2002), Kamchatka (2003), La batalla del calentamiento (2007).

A lo largo de su trayectoria artística, su actividad literaria ha sido acompañada por un intenso trabajo periodístico que lo ha llevado a viajar a Israel durante la Segunda Intifada como corresponsal de la revista española Planeta Humano. Esta experiencia aparece transfigurada literariamente en su novela Aquarium de 2011.

En su narrativa, Figueras explora con frecuencia las posibilidades estéticas que surgen del diálogo entre géneros artísticos diferentes: su última novela El rey de los Espinos es el resultado de una colaboración con el ilustrador catalán Ricki Blanco y se construye a partir de la alternancia entre textos e imágenes que dialogan en el marco de una novela de terror. Figueras mantiene también una relación muy estrecha con el mundo cinematográfico. Es autor de guiones originales como el de la película Kamchatka y ha colaborado en las adaptaciones de Plata quemada, Rosario Tijeras, Las viudas de los jueves, entre otras.

Marcelo Figueras fue uno de los escritores invitados al Salon du Livre en marzo 2014. Durante su estancia parisina tuvo la amabilidad de charlar un par de veces conmigo sobre sus gustos literarios y cinematográficos, sus ideas sobre las relaciones entre cine y literatura y sus proyectos de escritura. Las páginas que siguen son el fruto de estos encuentros.

RP: ¿Qué papel le darías al cine en tu formación?

MF: Fundamental. Yo creo que todos nosotros estamos formados por la televisión y por el cine mucho antes de poder articular una frase en el idioma natal. Hay una gramática visual que es casi anterior a la gramática lingüística. Yo crecí amando tanto el cine y la televisión como la literatura, en todo caso lo más raro ahora es amar la literatura. Lo más lógico para los niños es manejar todo este lenguaje visual, que a veces es terriblemente sofisticado y complejo, de la manera más natural.

RP: ¿Cuál fue el primer cine que te marcó?

MF: En eso es muy parecido a la literatura. Todo lo que tuviera que ver con el cine de aventuras, o con la literatura de aventuras, las películas que pasaban los sábados por la tarde. Muchas de estas películas ya eran adaptaciones literarias. Mi primera gran excursión solo al cine (era la primera vez que

tomaba un autobús para irme al centro con mi mejor amigo) fue para ver una película que era una adaptación de Richard Lester de *Los tres mosqueteros*. Siempre fui muy omnívoro, siempre me gustaron todos los géneros: me gustan las comedias, me gustan los dramas, me gusta el cine. Cuando era niño también me gustaban los comics y, como dibujaba bastante bien, armaba mis propios comics o escribía cuentos. En séptimo grado, en el último año de la escuela primaria en Argentina, filmé mi primer cortometraje con mis amigos, metiendo a los padres de los alumnos. Para mí eran todas facetas de un mismo diamante que me gustaba mucho, precisamente porque tenía muchas caras. Lo que yo quería hacer era narrar, y no sabía exactamente por qué camino iba a caminar. Me encantaba escribir ficción, guiones de historietas; esta formación narrativa fue tan esencial como la literaria.

RP: En tu narrativa aparecen con frecuencia referencias cinematográficas ¿qué función tienen, en tu opinión?

MF: Yo tiendo a creer que nuestra educación sentimental es hija directa del cine y de la televisión; todos en términos de actitudes estamos marcados por ellos. Creo que todas nuestras reacciones, desde el juego en la infancia hasta la seducción, dependen en cierta medida de lo que hemos visto, somos hijos de lo que hemos visto. El cine y la televisión marcan una suerte de galería de espejos que van armando una serie de conductas que nosotros consideramos que deberían ser las más adecuadas. Así como en otras épocas la educación sentimental venía de forma casi excluyente por la literatura, ahora pasa en buena medida por esos medios decididamente más masivos que son el cine y la televisión. La mención de determinadas cosas produce conexiones emotivas en cada uno de nosotros, porque cuando te mencionan un personaje de la película, ya sabes de qué te están hablando y sabes qué clase de sentimiento gira en torno a esas situaciones. Me parece que eso lo hacemos naturalmente y no sólo en la literatura, sino en la vida: pasa algo, y ¡huy! eso me hace recordar tal secuencia, o en esta circunstancia tal personaje de tal película habría hecho lo contrario... Creo que estos personajes forman parte de la galería de nuestros amigos imaginarios con los que vivimos todo el tiempo. Es un recurso que en mí trata de ser realista en el sentido de que significa representar procesos mentales que todos nosotros tenemos, a veces sin darnos cuenta, porque están sumamente naturalizados

RP: Muy a menudo se habla de literatura cinematográfica, muy a menudo a mi modo de ver se confunde lo

cinematográfico con lo visual y se recurre a un aparato terminológico cinematográfico de forma metafórica y a menudo imprecisa, ¿qué opinas al respecto? ¿Tiene sentido hablar de literatura cinematográfica?

MF: Básicamente para no pensar, los críticos recurren a este tipo de definiciones. Cuando quieren disimular que una narrativa les parece mala, dicen que es muy cinematográfica. Siempre me da la sensación que hay una especie de tendencia a sobrecargar, o a criticar cierta literatura o a evitar ciertas cosas en la literatura porque técnicamente la contaminación con lo cinematográfico se considera como algo en lo que uno no debería incurrir. Es absurdo si pensamos que el cine todo el tiempo, incluso ahora, está contaminadísimo de lo literario, inevitablemente.

RP: ¿Realmente te parece que esta categoría de lo cinematográfico en la literatura está usada de manera despectiva? Porque a mí me parece que, al contrario, el hecho de que en un texto estén dialogando lenguajes artísticos distintos es sumamente enriquecedor.

MF: Digamos que cuando estoy del lado del escritor, o estoy con otros escritores, tengo la sensación de que, si te dicen que tu novela se lee como si fuese una película, esto es casi un desprecio. Hay gente que trata de forzar la idea de una cierta pureza en la literatura. No sé, a mí me parece que la manera en que se usan estas comparaciones difícilmente vale la pena.

RP: Me parece que a la hora de acercarse a cierta literatura, la comparación con formas narrativas cinematográficas, (siempre que esté hecha desde buenas bases teóricas y no solo de manera impresionista) puede tener sentido. En la mayoría de los casos se trata de autores que han querido experimentar adaptando o buscando imitar procedimientos cinematográficos en su escritura, y francamente no creo que sea tu caso. Lo que sí creo, es que en tu narrativa hay una atención constante hacia el ritmo...

MF: Sí, pero eso tiene mucho que ver con la literatura que a mí me formó, lo que en español llamamos el folletín. En el terreno de la narrativa de aventuras es lo que hacía Dumas o, en otro terreno de otra narrativa, lo que hacía Dickens. Uno escribe una serie de capítulos, de entregas y estas deben de tener una serie de características como por ejemplo terminarse en un sitio que tienes que decir ¡huuuuy! y ahora ¿qué demonios va a pasar? Yo creo que este es el ABC de toda narrativa de aventuras, o épica o

de género que yo veía cuando niño. La literatura en buena medida, erróneamente a mi juicio, ha abandonado este camino para intentar buscar por otros derroteros. Es interesante ver que quien lo ha retomado es sobre todo la televisión: hoy que se dice tanto que hay un momento particularmente dorado en el terreno de la narrativa televisiva, que hay series que son magníficas como obras, que terminan en sí mismas. ¿Y qué han hecho estas series? Han tomado todo el esquema de la narrativa de folletín, el relato fragmentado en una cantidad de entregas que puede variar: cuatro, seis, trece o más, de acuerdo a la cantidad de temporadas, con una visión narrativa que generalmente es muy rica y tiene que ver con toda la pintura de tramas secundarias y personajes secundarios que a cada capítulo que termina uno se pregunta: ¿Dios mío y ahora qué va a pasar?

RP: Esta importancia de los personajes secundarios de la que hablas es la misma que Eisenstein exaltaba en la obra de Dickens. Para él este era el ingrediente fundamental que toda buena película...

MF: Claro. Si lees el primer capítulo de *Bleak House*, una de las novelas quizá menos conocidas de Dickens, y tenés que adaptar eso, solo podrías hacerlo con la tecnología que hay hoy día. Es decir, esto es algo que está escrito antes de la invención del cine como tal pero el autor te lleva de la niebla de Londres, de repente, al pasado, a los huesos de los dinosaurios que están en los fondos del Támesis y de ahí al tribunal, que es de alguna manera el sitio emblemático de toda la novela, porque todo su universo tiene que ver con el tema de la justicia. Este hombre está hablando en términos de un cine que aun no existía y que no iba a existir por lo menos por un siglo más. De hecho, durante mucho tiempo si se hubiera querido adaptar al cine *Bleak House* tal como era, no se habría podido hacerlo tecnológicamente. Para mí es un texto modélico: cómo este hombre estaba narrando en su cabeza algo que todavía no existía. Porque ahora podríamos decir lo veo, ahora ya lo veo, porque hay más de un siglo de desarrollo de un lenguaje, de una tecnología que nos permitiría contar esto exactamente como está escrito.

RP: El otro día dijiste que tú crees en los géneros. ¿Piensas que el género, tanto en el cine como en la literatura, es el terreno donde la renovación y la experimentación se vuelven posibles?

MF: Yo no digo que esta sea una receta y que todo el mundo tiene que escribir a partir de los géneros, para mí el momento lúdico de la narrativa, ya sea literaria o cinematográfica, es sumamente

importante. Si lo llevas al inglés el verbo *to play* también significa jugar. Todos los juegos que amamos verdaderamente tienen reglas, reglas que uno puede trasgredir, pero siguen siendo interesantes porque son como un mapa inicial del juego y a partir de eso uno puede hacer casi lo que quiera. Sin eso uno se dice: bueno voy a hacer literatura y aparece un gran lienzo en blanco. Creo que mis primeras novelas son una búsqueda, uno de esos intentos que uno hace de probarse a sí mismo, para merecer el título de escritor. Uno lidia con sus inseguridades, con la necesidad de tener que demostrar que conoce cosas todo el tiempo, aún cuando no es necesario. En todo caso, si hay algo verdaderamente difícil, eso es escribir simple. Todos los escritores cuando somos jóvenes tendemos a ser barrocos, complicados, porque es más fácil que uno se esconda detrás de eso.

RP: Estoy totalmente de acuerdo y me parece que hoy en día hay cierto menosprecio hacia la vertiente narrativa, y aun más hacia la amenidad. El hecho de que una literatura sea entretenida a menudo es visto de manera despectiva, casi como si los adjetivos "ameno", "divertido", "placentero" fueran sinónimos de "malo", "comercial" o en todo caso "light". Muchos escritores argentinos han padecido esta suerte, pienso por ejemplo en Osvaldo Soriano. ¿Para él también la innovación empezaba desde los géneros?

MF: Sí, claro. En *Triste, solitario y final* aparece todo un juego con el policial negro y con la figura de Philip Marlowe. Pero él padeció mucho el desprecio de la academia. Para mí, la literatura de Soriano tiene todas las características que por lo menos yo como lector le pido a todo aquello que verdaderamente me gusta: te está contando una historia que te atrapa y que no puedes dejar. Al mismo tiempo, está reflexionando sobre su momento y sobre las circunstancias de la escritura, haciéndose una serie de preguntas que son esenciales. ¿Dónde está el error? ¿Dónde está la crítica? Cuando de aquí a treinta, cuarenta, cincuenta años yo lea el setenta por ciento de los libros publicados en la Argentina en esta época por autores jóvenes, más allá de la pregunta de si me voy a entretener o si la lectura va a ser una tortura, ¿qué me van a contar? Creo que todas las obras que realmente valen la pena, por un lado, hablan sobre las circunstancias del escritor, del tiempo y del lugar en el que le ha tocado vivir, aunque las historias que cuenten no transcurran ni en este tiempo ni en este lugar; y, por el otro, tocan algún factor

humano universal, generan alguna vibración, que sigue siendo válida mucho tiempo después y en cualquier otro lugar. Es el elemento universal que siempre está en juego en cualquier obra que vale la pena. En el futuro, ¿quién va a entender cómo fueron los últimos quince veinte años de la Argentina? Hay muy pocos libros que consiguen darte una verdadera sensación y al mismo tiempo estar hablando de algo universal, de lo humano y no simplemente de la experiencia de ser argentinos.

RP: ¿Por qué pasa eso en tu opinión?

MF: Eso tiene que ver con cómo se bifurcan, no solo los senderos de los caminos de Borges, sino las tradiciones. Entre Argentina y Estados Unidos hay ciertas condiciones de paralelismo muy notables que tienen que ver con ciertos momentos de la historia: en qué momento nos independizamos, qué luchas hay, cuándo hay guerras civiles allá y cuándo las hay en la Argentina. Países que tienen todos los climas, que son infinitamente ricos en materias naturales; y en un momento en Argentina, la tradición se tuerce y en lo cultural Argentina se vuelve más francesa. Y vos ves, que en la literatura norteamericana ser entretenido no es un pecado, ser entretenido es lo que cualquier escritor verdaderamente ambicioso sabe que tiene que construir de alguna manera. Eso no significa que tenga que ser realista, puede ser lo que demonios sea; lo único que no puede hacer es ignorarte como lector, darte la espalda como lector. Este es un pacto, potencial. Yo no escribo solo para mí.

RP: ¿Pero no crees que esta actitud es también el resultado del hecho que mucha crítica literaria argentina se ha dedicado a castigar la amenidad en la literatura y que es una especie de círculo vicioso?

MF: Sí, es lo que pasa. En términos políticos esto se convierte en una cuestión totalmente reaccionaria, conservadora, de derecha. ¿Qué es lo que ha pasado desde la muerte de Soriano hasta hoy? Muere Soriano, crisis económica, todas las editoriales argentinas se venden a grandes editoriales: Planeta España, Alfaguara España, *Random House*, etc. Y todos los suplementos culturales de los diarios, primero no le cuentan a la gente lo que está pasando. Es decir, aquí hay algo que nos podemos estar perdiendo, no solo en el terreno de lo industrial, en el terreno de decir: ¡huy!, ¿ahora a quién van a publicar a estos señores? Ahora van a ser ellos quienes van a determinar cuál es la literatura argentina que se publica y cuál no. Lejos de contar esta situación o de decir algo al respecto, todos los suplementos culturales de todos los diarios, detrás de la academia, celebran a estas novelas

que en general son áridas, masturbatorias y no llevan a ningún lado, como geniales. Entonces claro, al principio el público iba y las compraba, se encontraba con un libro que no podía leer de ninguna manera, y al tercer libro ya no compraban nada que los suplementos culturales dijese que valía la pena, y esto es básicamente lo que pasa.

RP: ¿Y lo mismo pasa en el cine?

MF: En el cine pasa exactamente lo mismo. La crítica se carga todo relato que tenga potencialidad de llegar a un público que supere de medio metro al público cinéfilo o egresado de la Escuela de Cine, lo boicotea. Entonces ¿qué es lo que pasa? Todos sus amigos siguen filmando películas con presupuestos ínfimos, tenemos presencia en los festivales internacionales de películas de esta naturaleza y nada más; y ya no podemos hacer películas que lleven a nuestro público al cine. Cuando hay una película argentina que puede atender un estándar de calidad y una historia que apela a algún lugar de la inteligencia o del corazón y que no excluye a la mayoría de la humanidad, la gente va al cine y va a ver esta película antes de ver un equivalente norteamericano. Hay toda una política cultural manejada por los medios desde ya hace mucho tiempo que nos condena a eso: o hacemos estas películas, o escribimos estas cosas o no existimos en los medios. Es un absurdo, las que son para el noventa por ciento de los mortales las películas maravillosas que le cambiaron la vida, esto es lo que no podemos hacer en la Argentina porque está mal visto. Es ridículo, es un nivel de fascismo cultural difícil de explicar.

RP: En tu vida también te dedicas a escribir guiones y dentro de este campo has tenido una experiencia doble: en algunos casos la tuya ha sido una adaptación de textos literarios ya existentes (*Plata Quemada*, *Rosario Tijeras*), en otros tú mismo escribiste el argumento. ¿En qué difieren las dos experiencias?

MF: Sí, son diferentes, radicalmente diferentes. Cambia mucho entre cuando estás trabajando un guión original o una idea original y cuando adaptas algo, lo cual no significa que el producto va a ser mejor en un caso o en el otro. En mi experiencia personal, cada vez más, lo que yo hago cuando trabajo con una idea original es primero escribirla como si fuese literatura, escribo un relato, no en formato de guión y porque me doy cuenta de que cuando estas intentando trabajar ya desde el arranque con secuencias, planos, eso te condiciona con aspectos

que en cierto sentido son exteriores al relato. Uno tiene una especie de *feeling* de cuánto debe durar una escena, de dónde debería cortar y eso condiciona la búsqueda del relato inicial. Yo necesito saber verdadera y hondamente cómo es la historia *per se*, qué es lo que le pasa a esta gente en esta circunstancia. Cuando hago este relato literario previo sé que el guión finalmente va a tener ciertos elementos que no tendría si yo hubiera empezado construyéndolo en secuencias. Porque desde lo literario en mi cabeza no hay ningún límite, es decir puede pasar cualquier cosa, mis personajes pueden pensar cualquier cosa; después veo cómo hago para llevar esto al cine.

RP: ¿La forma "guión" te parece castradora de la imaginación?

MF: Es infinitamente más reglada en todo sentido. Para que una historia verdaderamente valga la pena, uno tiene que ir hasta la distancia donde la historia nos lleve. Para mí la mejor manera es escribir como si fuese un cuento, una *nouvelle*, una novela aún sabiendo que no tiene por qué serlo, pero en mi cabeza no se va a autocensurar con ninguno de los requerimientos del cine antes de tiempo. Entonces termino diciendo: ¿ahora cómo demonios hago para poner esto en el cine? Es mejor esto que escribir algo que funciona perfectamente en la mecánica cinematográfica pero no sé si llega a lo hondo, a lo que yo quiero que llegue. Y para que esto pase, como para mí escribir una historia es descubrirla, necesito hacerlo en el terreno de la absoluta libertad y no en el terreno sumamente marcado de la escritura del guión.

RP: De lo que acabas de decir parecería que es la literatura la que condiciona la manera en que escribes cine, ¿nunca pasa al revés?

MF: Creo que el cine me es sumamente útil a la hora de narrar, porque me hace recordar también estos mecanismos del folletín, y me permite decir: aquí debería parar y preguntarme dónde voy retomar. Al mismo tiempo creo que la literatura enriquece lo que yo pueda escribir como guionista porque me hace plantearme situaciones o pensamientos que de otra manera yo no metería en un guión si lo hubiera escrito arrancando directamente para el cine. Creo que esta hibridación me sirve para que un mundo me ayude a sacar lo mejor del otro y al revés.

RP: Cuando terminas de escribir el guión ¿sueles participar en las fases posteriores de la realización de la película?

MF: La mayoría de las veces sí, sobre todo en las películas con Marcelo Piñeiro, *Plata Quemada*, *Kamchatka*, etc. Sí, desde el

casting, hasta la edición. En otras no tanto. Lo que pasa es que me mal acostumbré, porque las primeras películas las hice con Marcelo y él me dio lugar de participar en todo el proceso creativo, incluso después de terminar el guión, eso no siempre pasa... Finalmente, lo que he visto en la pantalla, si bien no es la película que yo habría dirigido con el mismo guión –imposible por definición–, se parece al guión. Lo que está es lo que estaba escrito. Obviamente cada lugar donde ponés la cámara o no, cómo marcás a los actores, cambia todo. Sin embargo, no puedo decir que se hizo algo que no había escrito. Después he tenido otras experiencias que no han sido tan buenas como las con Marcelo, pero también estos casos han sido interesantes porque me han ayudado a darme cuenta de que me gusta todo el proceso. Una vez terminado el guión, me gusta pensar en quiénes serían los mejores actores para hacer este papel, la elección de las locaciones, el rodaje, la edición. Son otras instancias de la creación que me interesan mucho y que al mismo tiempo me enriquecen.

RP: ¿Es también una manera para poner a prueba tu trabajo?

MF: Por ejemplo en la Argentina no hay en lo literario esta tradición del editor a la inglesa o a la americana donde el editor es el primer lector, es quien se toma el trabajo de leer con suma atención lo que escribes, y trabaja contigo. ¿No sería mejor, alguien con quien vas testeando lo que estás haciendo, que te cuestiona o te pregunta y te obliga a buscar respuestas o a darte cuenta de que las respuestas no valen y que hay que buscar otra cosa? Eso en Argentina no existe y trabajar en el cine te obliga a eso. Tenés gente, el director, el productor, el director de fotografía, que están cuestionando en el mejor sentido tu trabajo, sí, poniendo a prueba la solidez del relato que armaste. Por eso, empecé a tener experiencia en el cine, lo que hago con cada novela es dársela a muchas personas porque necesito este *feedback* que siempre es bueno, aún cuando no te dicen necesariamente lo que querías oír. Uno se da cuenta cuando está armando una respuesta en la que no cree o cuando, en cambio, defiende una idea hasta el final porque cree en ella. Me gusta trabajar y crear con otros. Significa sentarte y dirimir y negociar y escuchar y contraproponer, y eso a mí me gusta mucho. Por eso creo que nunca dejaré de hacer las dos cosas, el trabajo muy solitario de la novela es muy alienante...

RP: ¿Y ya tuviste alguna experiencia de dirección?

MF: No, todavía no. Es algo que todavía quiero y espero hacer.

RP: ¿Te gusta el trabajo en grupo?

MF: Cuando encontrás buenos colaboradores es maravilloso ver lo que el otro trae a la mesa, lo que el otro leyó verdaderamente en lo que tú has escrito, porque hace que uno descubra facetas de la historia que escribió que nunca había imaginado antes. Esto a mí me produce placer. Me pasó con mi última novela. Desde el comienzo fue un proceso muy particular porque primero es una novela de aventura que mezcla todo lo que amo, incluso los comics, es la novela que hubiese querido escribir cuando tenía siete años. La novela tiene diez ilustraciones, como los libros que yo leía cuando era niño y hay elementos que terminé poniendo en la novela que no estaban antes, elementos que salieron del trabajo con Riki Blanco, el ilustrador catalán con quien trabajé. A partir del diseño de una gorra salieron otras cosas y yo llegué a eso por Riki, porque no lo había visto antes y ahora es mucho mejor que antes. En el cine, cuando todo funciona bien, es un poco así. Volviendo a lo del juego: todos hemos jugado solos y nos hemos divertido mucho, pero difícilmente esos momentos se pueden comparar a los en que uno encuentra sus mejores compañeros de juegos. Armar cosas con otros es infinitamente más placentero.

RP: ¿Te planteaste alguna vez la posibilidad de una coescritura?

MF: No, aunque de alguna manera escribir guiones con Marcelo empezó así. No estuvimos escribiendo en simultáneo pero yo estaba con una computadora aquí y él estaba sentado al lado, yo escribía una secuencia y se la mostraba, a ver ¿qué te parece? Mecánicamente es un poco eso: cada pequeña cosa que estás haciendo es vista, aceptada o criticada por otro. Después de la primera vez ya no escribimos físicamente juntos. Básicamente escribo yo, él recibe, comenta, está tratando de ver la película que quiere hacer, lo cual es lógico. La escritura de textos literarios a cuatro manos nunca se dio, pero si se diera, me encantaría.

RP: ¿Qué opinas de las transposiciones cinematográficas? ¿Qué criterios usas para elegir las novelas que vas a adaptar?

MF: En general cuando leo alguna de las novelas que me proponen, mi juicio y visión no son nunca literarios. He aceptado escribir guiones sobre novelas que no me gustaban, pero que yo veía que había ahí un núcleo dramático del que podía resultar una

película verdaderamente valiosa. Desde la lectura, lo que estoy buscando es ver en mi cabeza una película posible. De repente hay novelas que pueden estar muy bien escritas y sin embargo yo no veo que haya ahí una película que a mí me gustaría contar. Básicamente todo tiene que ver con eso, con una cuestión de núcleo dramático y con una dimensión de personaje que puede ser muy conmovedora o movilizadora.

RP: ¿Cuando hablas de núcleo dramático te refieres a esa dimensión folletinesca del relato de la que hablábamos antes?

MF: No necesariamente, porque eso es parte de lo que, en el peor de los casos, yo le puedo prestar o puedo armar. Para poner dos ejemplos: *Plata quemada* por un lado y *La viuda de los jueves*, en ambos casos se trata de novelas que tienen una estructura muy poco cinematográfica. *Plata quemada* es una novela que habla de un hecho policial basado en un hecho real que en este sentido tiene una progresión dramática inevitable, pero toda su manera de narrar es indirecta, nunca hay una narración objetiva; es decir, nunca estás en el medio de la acción. A lo largo de toda la novela hay personas que te cuentan lo que les dijeron, lo que leyeron y varía mucho el registro de lenguaje: hay un capítulo que es el informe psiquiátrico de la persona que trató a uno de los personajes, hay otro que es la cobertura periodística que se hizo en el momento, párrafos enteros de la novela son los diarios de la época, tal cual. Todo eso sumado al hecho que cuando me proponen hacer eso era un momento político de la Argentina en que había mucha histeria masiva manipulada políticamente y por los medios, por el tema de la inseguridad: que en Buenos Aires ya no se podía salir por las calles, que todo el mundo andaba a robar y asesinar. Cuando, tanto entonces como ahora, Buenos Aires es una de las ciudades más tranquilas de América Latina por lejos. Entonces teníamos entre manos esta historia cuyos protagonistas eran dos delincuentes, homosexuales, drogadictos, los peores personajes posibles en esa circunstancia, pero bueno, tenían una historia de amor entre ellos que ni ellos podían manejar. Entonces ¿qué era la novela? Un ejercicio literario sumamente elegante y frío en cuyo corazón había una historia que era pura pasión. Además había la pregunta: ¿vamos a contar esta historia en este momento? Y la respuesta fue sí, ahora más que nunca. *La viuda de los jueves*, en cambio, tiene algo muy episódico, es decir, transcurre todo en un country (barrio privado), hay una infinidad de personajes. Si el proyecto hubiese nacido de otra manera

hubiese sido maravilloso pensarla como una serie de tv, se prestaba muy naturalmente a este formato, pero queriendo hacer una película de una duración más o menos estándar, tienes que elegir una vía principal para que el relato se sostenga. La novela empieza hablando del country y cuenta que hay un asesinato y no vuelve a hablar de él hasta la página 180. Para que la intriga se sostuviese había que dotar al relato de una estructura más clásica, pero en el fondo, que haya sesenta personajes o diez, la historia es exactamente la misma. Es como en "La máscara de la muerte roja" de Edgar Allan Poe, allí tenemos una ciudad donde estalla la peste y los nobles y los ricos creyendo que encerrándose en sus salones y barricando la entrada pueden estar a salvo y se dan cuenta de que no hay muro que te salve. En *Las viudas de los jueves* era lo mismo, es una sociedad muy partida al medio, donde hay gente que necesita vivir como si el otro no existiese y negarlo de todas las maneras posibles, gente que no ve a la gente que trabaja en su casa, hablan delante de ellos, pero no los registran como seres humanos en ningún lugar. Nos hubiese encantado incluir el punto de vista también de ellos, pero eso no estaba en la novela así decidimos que lo mejor era que aparecieran como los ve esta clase, es decir como no humanos, como sin cabeza...

RP: Dijiste "sin cabeza"... *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel trata un tema parecido...

MF: Sí, yo creo que siempre hay una especie de grado de resonancia en el sentido de que hay historias que uno siente la necesidad de contar porque le parece que en un momento dado es importante hablar de determinadas cosas. Esto no significa trabajar a partir de temas; nunca en mi vida he escrito algo porque me parecía importante cierto tema. Generalmente para mí las historias proceden de otro lado, pero vivo en el país donde vivo en el momento en que vivo y hay cosas de las que me parece importante hablar.

RP: La transposición en cierta medida siempre presupone una traición del texto de partida: ¿cuáles elementos buscas mantener, a qué renuncias y qué piensas ganar?

MF: Siempre se pierde algo pero la apuesta es ganar algo. Hay elementos valiosísimos en toda novela que valen la pena, que son muy difíciles de incorporar y que, aún cuando uno hace el esfuerzo de encontrarles un espacio en el guión, siempre termina sacándolos durante el proceso de edición, porque se da cuenta de que pueden perjudicar el relato. Muchas veces pasa esto: escenas que te parecen maravillosas y que terminas sacando porque

apartan de la ola principal del relato o cambian el registro demasiado. Lo que yo siempre busco es que la película sea tan orgánica como la novela es o debería serlo. Y luego hay elementos que el cine no resuelve muy bien: por ejemplo, para narrar el paso del tiempo, el cine la tiene complicada. Por eso hay muy pocas adaptaciones de Dickens o de John Irving que valgan la pena, porque son novelas que nunca pasan en una semana y que la mayoría de las veces tienen que ver con al menos veinte años en la vida de un personaje. La narración cinematográfica normalmente se desenvuelve mejor cuando estás trabajando sobre algo más acotado de tiempo. Hay algo que pasa al leer las buenas novelas: tienes la sensación de que te pasaste la vida con sus personajes, eso difícilmente pasa en el cine.

RP: Para mí eso tiene que ver con el hecho de que la lectura de una novela y la visión de una película son experiencias estéticas netamente distintas que presuponen una vivencia del tiempo radicalmente diferente: en la mayoría de los casos la gente ve las películas en una sola sesión, es infinitamente más raro que alguien lea una novela de un tirón en una sola sentada, tal vez eso pasa con los cuentos...

MF: Sí, creo que tiene que ver con eso, con la posibilidad de parar. La lectura de la novela es algo que forzosamente no puedes hacer en una sola sentada, que te obliga a parar. Pero inconscientemente sigues estando con estos personajes, aún cuando no estás leyendo. La novela inevitablemente te fuerza a encontrar un hueco para reencontrarte con ellos, en esto la lectura se parece mucho a la relación humana porque tiene algo de cita renovada.

Aunque sea sólo técnicamente, es mucho más natural adaptar un cuento a un largometraje que adaptar una novela. En el terreno de la estructura narrativa que te presenta el cuento, si lo desarrollas naturalmente, vas a terminar con el guión de un largometraje perfecto. La novela nunca encaja...

RP: ¿El formato novela encajaría más en un formato de serie?

MF: Mucho del éxito de las series, tiene que ver con lo que acabamos de decir. Ya pasaba con las miniseries en la década de los setenta, las que se llamaban miniseries y que tenían ocho capítulos, trece capítulos. Las series te obligaban a volver todos los días o todas las semanas, aún sabiendo que estás viendo una

historia autocontenida. Series como *QV7*, o *Roots* o *The Wire*, te dan la sensación de que estás compartiendo la evolución de unos personajes, que viviste con ellos. Te permiten hacer esta inversión emocional que las películas raramente te producen cuando tienen que contar un tiempo demasiado largo.

RP: Para concluir, una curiosidad que me ha llamado la atención. En tu narrativa, tanto en tus novelas como en tus guiones, hay algo que me parece recurrente...

MF: ¿Los niños?

RP: Bueno, sí, también, pero ahora no pensaba en ellos, en cambio, lo que me ha llamado la atención es que siempre hay una escena donde alguien se hunde en el agua, (en una bañera, en una pileta según los casos) y juega a retener la respiración... ¿simple coincidencia?

MF: (Risas) Tienes razón, no lo había pensado. Supongo que la cuestión de la respiración para mí es fundamental. Durante toda mi infancia, nunca tuve asma pero siempre tenía problemas respiratorios para los cuales nunca encontraron una base puramente fisiológica, había un componente psicossomático al que con suerte en la adolescencia le encontré la vuelta. Esto nos devuelve un poco a lo que decíamos hace un rato: algo que parece tan innato como la capacidad de respirar, a veces no lo es tanto. Saber respirar durante los momentos de angustia es importante porque te lleva a qué te ahogues o no y sólo se consigue con un aprendizaje. En la escritura pasa algo parecido: escribir de manera sencilla parece tan elemental como respirar, pero solo se logra tras un aprendizaje.

Création

Cuando las palabras no eran las cosas

Rosa Beltrán

Citation recommandée : Beltrán, Rosa. "Cuando las palabras no eran las cosas". *Les Ateliers du SAL* 5 (2014) : 155-159.

De mis más antiguos recuerdos, uno muy claro fue haber percibido que el mundo se dividía en dos. El de los "hacedores" y el de los "fabuladores". Los hacedores eran los hombres. A ellos pertenecía el reino de los cielos. Ser hacedor era irse a trabajar todo el día, era "tu papá es muy responsable y como es muy responsable no está". Ser hacedor era otra de las formas de llamar al abandono. Mi madre, en cambio, era la fabuladora. A través de ella conocí el olor y el tacto, mis primeras narraciones sobre el mundo, y poco después, el sonido de las cosas. Mi madre era una voz. Un torrente explosivo hecho de muchas voces, propias y ajenas, porque era una excelente imitadora. Su magia consistía en que la persona imitada no se parecía nunca al original, aunque lo recordaba. De algún modo misterioso ella lo hacía surgir mediante un gesto, un rasgo mínimo, que luego transformaba, convirtiendo al aludido en él y alguien más. Alguien que había ganado en interés y en vida con su sola imitación. Mis hermanos y yo nos sorprendíamos de ver que el imitado no era el ser plano y convencional que conocíamos, sino un individuo fascinante que habríamos de descubrir por su boca. Porque mi madre hacía seres temibles del vigilante, el panadero o la empleada de un banco minúsculo, el único que existía entonces por Tlalpan, una suerte de galerón oscuro y gris que se llamaba Banco Internacional y que tenía sólo dos empleados. Por ella sabíamos del destino espantoso de aquel que, ajeno a su suerte, pasaba tocando un silbato en su bicicleta con el fin de espantar a los ladrones; del gallego malencarado que contaba el pan y luego escribía con dificultad, en un trozo de cartón, el precio; de la solterona que sellaba los pagos bancarios con un objetivo de venganza en mente.

Por ella, la vida adquiría un sentido y la gente que nos rodeaba, un propósito, aunque un propósito desastroso casi siempre.

Mi madre hablaba y hablaba. Nada la podía parar. Discutía por todo, ganando invariablemente las batallas. Por la leche que venía pasada. Porque a ella, antes de pagar, le habían dado otro precio. Porque en la calle había tantos hombres y nadie para defenderla cuando alguno le faltaba al respeto. Pero esto último no era verdad. Una vez me tocó ver a un hombre que venía en bicicleta, se detuvo, le dijo algo y le apretó un pecho. Enseguida, un automóvil con dos hombres se frenó. El que iba junto al conductor le preguntó si aquel sujeto le había hecho algo, ella asintió, el coche arrancó y lo alcanzaron. Las dos vimos cómo uno lo pescaba de las greñas mientras el otro lo molía a golpes. Cuando terminaron, nos hicieron una señal. Mi madre se acercó y el tipo le ofreció disculpas. Ella, por supuesto, no se las aceptó.

Oír a mi madre era lo único que tenía y esto valía bien poco. ¿Qué haría cuando ella no estuviera? Lo único que podía esperar era que el mundo se pareciera a lo que ella contaba. Que las palabras dejaran de ser un remedo de las cosas.

Un día, después del desayuno, mi papá nos sentó a los hermanos en la sala y nos dijo: voy a leer, y advierto: haré preguntas. Nos quedamos sentados, muy formales, viéndolo sacar un tomo de la Enciclopedia Barsa, capítulo: El Proceso de la Digestión. Cuando abrió el libro y nos enseñó unas láminas los cuatro nos quedamos atónitos. Lo que vino después fue mucho peor, una lectura incomprensible, y eso mismo, nos dijo, estaba ocurriéndonos en ese momento dentro del cuerpo. Nunca habíamos escuchado esas palabras. No entendíamos, ni teníamos la menor esperanza de entender. Y por eso, gracias a eso, las imágenes verbales se volvieron, de pronto, realidades vivas y el sonido fue por fin una presencia autónoma. Los protagonistas del proceso de la digestión eran los habitantes del país donde yo vivía, resguardada del mundo y a salvo de su chatura. Y me sentí feliz y en mi elemento, al menos durante el tiempo que duró aquella revelación. Primero imaginé una casa sin dueño donde a un portero neurótico llamado Píloro se le iba el tiempo en abrir y cerrar la puerta. El gordo de la historia, de nombre Bolo Alimenticio, se movía dificultosamente por pasillos estrechísimos hasta toparse con Licina quien, al verlo, decidía seguirlo por siempre y para siempre sin necesidad de explicar las razones de su amor extravagante. Estaba feliz, haciendo algo que nunca antes había hecho con las palabras. Estaba aprendiendo a leer. Y a recordar lo que en verdad me marcaría. Y aunque aún no lo sabía, el método y la voz eran el eco de otra voz, y en el acto de interpretar había una sombra. Era mi madre.

Visto el hecho desde hoy podría decirse que entré a la literatura por la puerta falsa. Comencé a leer siendo una mala lectora. Entendía lo que quería, no lo que el libro o el autor pretendían decir. Desde este punto de vista podría objetarse: ¿hasta qué punto es esto leer? Pero también, y más honradamente habría que preguntarnos si es posible leer el mundo de otra forma. ¿Hay algún modo de evitar la mediación, la propia historia, esa interpretación singular que cada uno hacemos del espíritu de una obra? Hoy me doy cuenta de que esa forma de lectura representó para mí el poder de evocar imágenes en ausencia. Fue la posibilidad de dar forma a un mito personal a partir del mero sonido de las palabras.

En la ceguera de nuestras primeras lecturas hay implícita una forma de iluminación. Los límites que tan rígidamente imponemos al significado de una obra nos hacen perdernos del falso pero insustituible deslumbramiento de la primera experiencia, de ese

momento adánico en que la palabra es un talismán y el mundo un recipiente donde caben todas nuestras fantasías.

Hoy pienso que recordar, lo mismo que leer, es también la posibilidad de traer a cuento lo que nunca ocurrió pero que pudo haber sido, un momento que justo por no haberse realizado es siempre un presente perpetuo y está condenado a existir de forma irremediable.

Fue escuchando las historias de otros y más tarde rehaciéndolas como supe que mi mente había encontrado por fin su domicilio. Ya que nunca mi vida podría ser tan rica y tan compleja como la de los demás, estaba condenada a vivir de ellos, a tomar sus palabras y volverlas techo y sustento, y por tanto, a llevar una existencia vicaria. ¿Cuál de las dos mentía, cuál era la verdadera y cuál la falsa? ¿Quién sería más yo, la que vivía o la que deseaba? El escritor es el que juega a ser otros; es el que pone en los otros sus verdaderos miedos, sus anhelos. Es la travestista que usa un sustantivo como un traje de dos vistas y dice "escritor" cuando en realidad quiere decir "escritora".

Hasta donde recuerdo, leer y escribir desde este cuerpo implicó siempre un acto de travestismo. Nunca, al leer *Metamorfosis*, de Franz Kafka, me pregunté cómo podía identificarme con el protagonista, si Gregor Samsa era un hombre y yo una mujer. Lo mismo ocurrió con Jean Valjean, con Raskolnikov o Stephen Dedalus. No obstante, no he sabido que un lector varón se identifique con un personaje femenino construido por una escritora.

Aceptar que mi mundo sería libresco y que mi memoria se limitaría a conquistar páginas impresas con la emoción renovada de quien en cada una se acerca a su *Terra Incognita* no fue tarea fácil. Con frecuencia oí a mis padres decir: "niña, ya haz algo, deja de leer". Y también, contradictoriamente: "sé tu misma". ¿Cómo podía ser yo una, la misma, y a la vez leer? Y también: ¿cómo podía imaginar sin caer en la tentación de ser otra? Gracias a los libros que tuve y pude leer fui Juana de Arco y me salvé y me morí varias veces, henchida de un sentimiento piadoso y de una enorme compasión por mí misma. Fui alternativamente princesa, mujer vampiro, mártir cristiana y esclava mora. Cuando me cansé de todo esto, fui reina de corazones y mandé cortar varias cabezas. Pero no siempre elegí tan bien a mis fantasmas. Por alguna razón que ignoro, inevitablemente mi Dr. Jekyll se deja matar por Mr. Hyde y en cada lectura de *Madame Bovary* se refrenda mi imposibilidad de no caer bajo el hechizo de su verdad poética; quizá por eso estoy condenada a sufrir la traición de todos mis amantes.

Vivir a través de otros, deseando y al mismo tiempo temiendo ser esos otros, recordando lo que nunca hemos de vivir, he ahí nuestro drama. Cada vez que inicio un libro o escribo una página, que es otra forma de decir, cada vez que leo, madre, oigo tu voz. Una voz que me confirma que no estoy sola.

El Niño del Gorro de Lana

Marcelo Figueras

A L. F., humildemente

A la noche hay tiros. Suenan encadenados, rulos de batería, esquirlas de un solo. Acaban pronto pero quedan los gritos. Que se van por un pasillo y vuelven por otro, no encuentran la salida del laberinto. Hasta que las sirenas los tapan. Pero la voz de Maco, el cartonero, se hace oír igual. *Un colador*, repite. Nadie hierve fideos en la madrugada y aúlla indignado, debe estar hablando de su rancho.

El Niño del Gorro de Lana no duerme. Hace tiempo que perdió ese don. La idea misma se le ha vuelto abstrusa: ya olvidó que la modorra aplasta como pila de frazadas, que las piernas bailan solas cuando se relajan, que la baba huye de la boca al primer descuido. Cada vez que piensa en ello siente tal desconcierto que se aferra a otro recuerdo, uno aún fresco. Aquel verano que se echaron al río y pataleó a lo perro, hasta que no dio más. Se iba para abajo por un tobogán. Era horrible pero lindo a la vez, como si hubiese aprendido a volar y perdido el miedo a estrellarse. De no haber sido por Sergio, que lo agarró de los pelos (en esa época no usaba el Gorro de Lana, todavía), se habría ahogado sin remedio.

No más insomnio. No más recetas. No más tiros en la noche.

A toda su familia le cuesta dormir. El único que ronca como burro es Sergio pero se fue hace cinco años, Sergio es un fantasma, baba que escapa de la boca. Mamá duerme sólo cuando está medicada, hoy es una de esas noches benditas. Los problemas sobrevienen cuando se posterga la cita médica (cosa habitual, el hospital es un hormiguero reventado) y la nueva receta no llega a sus manos. Empastillada, Mamá cae en coma. Sin las pildoritas, cabecea y se sobresalta, víctima de pesadillas o visiones. Dice que las voces la importunan, que Sergio la llama. El Niño nunca sabe a qué Sergio se refiere, si a su hermano mayor o al tipo que los concibió y se mandó a mudar. A veces piensa que su hermano se fue por esa razón: porque se cansó de que Mamá lo llamara para descubrir que era el Sergio equivocado, de no inspirar más que decepción.

"Todos los hombres me dejan", dice Mamá a veces, cuando logra desdoblar a sus Sergios.

"Yo no te dejé", responde El Niño.

"Pero vos no sos un hombre", dice Mamá. Y El Niño nunca replica. Porque Mamá tiene razón, y porque no está seguro de querer serlo alguna vez.

El Golun, que es el más chico, tiene sueño liviano. Hay noches que se queda seco con los ojos entreabiertos y El Niño se contiene para no sacudirlo. Otras veces los cierra como Dios manda, pero le tiemblan los párpados. Eso inquieta siempre a El Niño. En la penumbra del rancho se acerca a su hermano y aguza la vista, todo lo que desea es confirmar que ha vuelto a equivocarse: que no es verdad que tiene bichos en los ojos, dos polillones que aletean sin parar.

Esa noche El Golun pega un salto al primer tiro.

"¿Qué fue eso?"

No necesita verlo para entender que está a su lado, El Golun sabe de la vigilia de El Niño.

"Nada. Petardos. Dormite".

El Golun vuelve a acostarse mientras las balas repican, llamando a la ceremonia de la muerte. Y El Niño maldice por lo bajo. No le da odio esa violencia sino la otra, la del hambre que es más fuerte que aquel de la panza vacía y que, le consta, impedirá que El Golun retorne al sueño. Pronto empezará a estremecerse y a pedir *la bolsita, qué te cuesta, una vez y nada más*. Y El Niño se verá obligado a contenerlo y después a amenazar porque El Golun no entiende de límites, su hambre lo transfigura. ¿Cuántas veces se le ha escapado en plena noche, para golpear puertas en busca de una dosis? ¿Cuántas veces lo ató a su tobillo, en ausencia de mejor punto fijo: una pata de cama, un picaporte? Ya ni El Turco, que es capaz de venderle pasta a sus hijos, tolera el acoso. *Sacame al pibe de encima o no respondo*, le dijo la última vez. Y El Niño le ha hecho caso, día y noche. Si no padeciese insomnio debería comprarse uno –o robarlo: está condenado a ser guardián de su hermano.

Cuando El Golun se desvela y Mamá está narcotizada, El Niño canta. Tiene una voz finita y melodiosa, sorprendente en esos labios que la mugre percude. A El Golun le sirve, en especial de noche que no hay más distracciones que las balas. Escucha la canción y olvida la bolsa y aunque no se duerma, deja de estremecerse. La experiencia enseñó a El Niño que a él también le conviene cantar, porque le ayuda a matar el tiempo. Pero cuando El Golun duerme y Mamá oye voces, El Niño hace otra cosa: dice palabras raras y ella se tranquiliza. Lo descubrió una noche que ya no había pastillas y leyó el prospecto, preguntándose si, en ausencia de la píldora, podría conseguir sus ingredientes. *Benzodiazepina*, dijo en voz alta. *Lactosa monohidrato. Sacarina sódica. Estearato de magnesio*. Y Mamá se calmó, como si las palabras emulasen el efecto químico.

Esa noche canta lo que primero que le sale. Una canción que le oyó a los evangelistas y se le pegó, sólo recuerda un trozo.

Desciende, descende, como lenguas de fuego, como carbón ardiente. La canta una y otra vez. *Desciende, descende.* Hasta que las palabras pierden forma y sugieren un idioma nuevo. *Comolén guas defue, goco mocar bonar.* El Niño ya no sabe qué está diciendo, pero no importa. El Golun ronca como un angelito. La ventana del rancho se ha puesto pálida.

De día es más fácil. El Niño deja a El Golun en la escuela (se asegura de que entre y monta guardia un rato extra, por si las moscas) y acude a buscarlo a la tarde. A esa hora se le presentan variantes. Si le quedó tarea pendiente lo lleva a un rancho amigo, donde haya tele y alguien le eche un ojo. Y en el mejor de los casos lo invita al cine. Uno de los boleteros del Showcase los deja colarse, siempre que caigan lunes, martes o jueves.

Esa mañana quiere ir con Mamá al Petrona, a pedir turno. Todavía hay margen, pero El Niño no desea arriesgar la receta futura; por eso abandona la vereda de la escuela antes que de costumbre. Sin embargo Mamá remolonea. Le pesan los pies, dice que espera a Sergio. (¿A cuál?) Sería descortés, alega, que llegase a una casa vacía.

"Anoche me llamó", se explica. Las voces de Mamá tienen una ventaja, la eximen de pagar factura telefónica. "Está preocupado. De todos sus hijos, nadie lo desvela más que vos".

El Niño reprime el impulso de contestar. Preguntaría si cuando dice hijos se refiere a ellos tres, nomás, o también a aquellos que ha sembrado por todas partes con su pija hedionda. Pero elige callar, para no perturbarla. Por eso espía dentro de la heladera y finge que necesitan algo. (¡Como si hubiese que abrirla para saberlo!) Eso justifica la excusa, *falta leche Mamá, enseguida vengo, no hagás locuras.* Y que embista la cortina de la puerta del rancho: las tiras son pegajosas, tratan de retenerlo.

Fluoxetine, piensa El Niño ya en el pasillo. *Cimetidine. Omeprazole.*

Dice Mamá que el barrio era distinto en su infancia. Más abierto, con potreros por todas partes. Ahora es una casa pegada a la otra, o peor: casas que se ciernen sobre otras por lo alto, como aves de carroña. Y ya no hay calles sino un pasillo, tan sinuoso como interminable. En ciertos tramos parece devorar al caminante, deja de ser vía para volverse tripa. El Niño no sabría dar indicaciones a extraños, aprendió a orientarse allí en un tiempo remoto como el sueño. Pero aun así conoce la señalización del barrio. Esa atmósfera acre, por ejemplo, es clara como un semáforo: revela la proximidad de un horno de droga.

El Niño apura el paso, alejándose. Pasa ante ventanas que

fungeren de almacén pero no se detiene, Mamá olvida siempre sus excusas. Lo que busca es un sitio desolado: donde al menos por un rato nadie lo vea, lo interpele o lo agreda.

Sin darse cuenta enfila hacia el Playón, que de playón ya no tiene nada. (Las palabras se deprecian en el barrio, dejan de decir lo que señalaban en su origen. Sergio se ha vuelto un apelativo indefinido. David Aldo Hugo Cimadevilla Salazar ya no es quien era, sino El Golun. El Niño mismo ha extraviado su nombre, cambiando así de identidad. Y Mamá. Una palabra que el Sergio original, a quien nunca pudo llamar *padre*, le arruinó para siempre. ¿Qué quiere decir, verdaderamente, *mamá*?)

Hace mucho le decían el Playón porque era la zona más cercana al río. Se levantaron allí casas bonitas para los parámetros del barrio, donde *bonito* es todo lo que parece terminado. Hasta que la fábrica lindera empezó a verter despojos y el aire se tornó irrespirable. Ni siquiera la gente que venía del CEAMSE, acostumbrada a la basura, quiso ocupar las casas abandonadas. *Esta baranda es peor, porque es dulce*, decían. Y tenían razón. El Playón huele a selva inundada, a frutos podridos. (Especialmente en verano, como ahora.) Otras pestilencias son irritantes pero la del Playón marea, pura ponzoña.

El Niño avanza de todos modos, porque lo que a otros repele le garantiza intimidad. No le hace asco a los charcos, sus zapatillas dividen aguas aceitosas. A esa hora asesina, su sombra se le esconde debajo de las suelas.

Sin siquiera pensarlo opta por la casa que más le gusta. Ya no tiene ni puerta ni ventanas pero conserva el revoque fino, una excepción: las casas del barrio sufren problemas epiteliales, no hay fachada que no padezca acné, llagas, sarcomas.

Apesta adentro tanto como afuera, pero al menos está fresco. No hay pisos ni revestimientos, el lugar es inhóspito como una escenografía. Aun así agradece sus dimensiones. A diferencia del rancho, allí puede respirar sin temor de que otro se coma su ración de aire.

Es su nariz, precisamente, la que le anticipa que no está solo. A medida que se interna en la casa (todavía a ciegas, sus ojos adaptándose a la penumbra), la pestilencia pierde dulzura y se carga de otra cosa, no menos siniestra.

El hombre está sentado contra una pared. Debajo de una ventana con la persiana vencida, por la que el sol penetra mostrando los dientes. Tiene las piernas cruzadas como un Buda. Por debajo de la panza se le ha plegado el pantalón, recogiendo en cuenco un líquido más espeso que el tejido. Solo entiende de qué se trata cuando ve asomar, por detrás de una rodilla, el caño morado de una pistola.

El arma reordena el universo de El Niño. El líquido estancado no es vómito, los orificios de la camisa negra no son ojales. Y el hombre no está muerto.

No se mueve, pero aun no se ha ido del todo. Sus pupilas se elevan, asomando tras la raja de los ojitos, hasta encontrar la figura del visitante.

El Niño del Gorro de Lana juega a las estatuas. Apuesta a que el moribundo acepte el código y rehúse alzar el arma, porque en caso contrario perdería.

Se quedan así, contemplándose. Durante esa pausa, en otro rincón de la galaxia, una estrella se cierra como flor y muere.

Tiene cara de indio, el moribundo. Pelo duro que se le ha pegoteado sobre la frente, mientras transpiraba su agonía. Y los brazos caídos a los costados, en un gesto que sugeriría abandono si una de sus manos no estuviese cerca del arma.

Lleva allí desde la balacera de la madrugada, seguro. Un tiempo que la Tierra aprovechó para rotar y ofrecérselo al sol en sacrificio. El Niño asume que se trata de un hombre fuerte. Cualquier otro habría muerto ya, con el vientre lleno de sangre, mierda y plomos que no paran de oxidarse.

El ídolo rompe el sortilegio, intentando hablarle. Sus labios se retuercen, para soltar más gases que sonidos. El Niño no entiende lo poco que dice. ¿Sabrá hablar su idioma? ¿Qué expresa un hombre que muere: pide, se lamenta o agradece? La duda es causa suficiente del movimiento, El Niño da un primer paso que no altera la severidad del tótem. Sus ojos lo siguen, como los del Jesús de la lámina del templo.

El contacto se rompe cuando llega a sus pies. El Niño piensa que ha dejado de mirarlo porque no puede levantar la cabeza; pero entiende al fin que simplemente ha muerto. Se hinca para verlo mejor, aun cuando todavía no se anima a ponerse al alcance de sus manos. La opacidad que ha adquirido en la muerte lo asemeja más a una escultura salvaje.

El Niño se rasca la cabeza con fuerza que es casi saña. (*Sacate el gorro un rato*, suele decir Mamá. *Los piojos también necesitan un respiro*.) Con los ojos entreabiertos a la manera de El Golun, el hombre parece dormir. El Niño no descansa nunca pero a veces entra en trance, ve cosas por encima de lo que ya está viendo: otros planos, como cuando se bizquea y se perciben nuevas dimensiones sin la ayuda de anteojos como los del Showcase. A veces son destellos, nomás, formas refulgentes que reptan delante de sus ojos y salen de cuadro. Otras ve ectoplasmas, figuras humanas que lo ignoran cuando quiere tocarlas. A menudo se descubre rodeado de agua, como si el

barrio fuese una aldea lacustre: pero no la roñosa de charcos y napas sino el agua azul de las películas, que le deja ver peces de aspecto antediluviano y más allá la ciudad escondida entre los cimientos del barrio. El muerto mismo parece, ahora, una de sus estatuas sumergidas.

Pero a diferencia de lo que ocurre por las noches, esta vez estira la mano y encuentra un tope. El cadáver se le resiste, sólido como bolsa de cemento. Y al instante emite un soplido, por un orificio que escapa a su vista. Lo empuja otra vez y vuelve a soplar por otro lado. El Niño sonríe. El tercer empujón ya no repite el efecto.

Asume que el muerto es parte de las bandas que se disputan el barrio. ¿Hombre del Turco o de Moncada, buche o rati? No lleva encima documentos, lo cual lo condena al limbo.

Le vacía la billetera, quita la cruz del cuello. La cadena de la muñeca le inspira ambivalencia, porque está salpicada. Decide llevársela, si la limpia bien no le costará venderla. El ídolo es generoso, no ha conocido nada más parecido a un Rey Mago: plata para la leche, oro para Mamá, las gotas de sangre que adornan la cadena podrían pasar por mirra.

La pistola está sucia. A El Niño no lo arredra la sangre, lo único molesto es su coagulación: tan espesa que resulta viscosa. Cuando prueba a abrir los dedos no lo consigue, érase un Niño a un arma pegado, se vuelve una extensión de El Niño o tal vez al revés. Acepta que quizás se trate de un signo, necesita la pistola más perentoriamente que otras cosas: *nos hace falta un arma Mamá, enseguida vengo, no hagás locuras*. Le servirá para proteger a El Golun, antes que la droga le preocupa lo que es capaz de hacer para conseguirla. Los tipos son turros, El Golun se las chuparía sin dudar, con los ojos entreabiertos o con polillones en vez de párpados. Ellos y sus pijas chorreantes, lo último que le falta es que El Golun quede embarazado.

Pero también le conviene para otros menesteres. Con el arma en la mano lo molestarán menos, hasta El Turco se lo va a pensar. Se rasca el gorro con el caño y siente placer, es mejor que hacerlo con la mano.

Está a pasos de la puerta cuando se le ocurre algo. Da media vuelta y dispara. El tiro astilla la persiana, le baja un par de dientes. La segunda vez afloja el brazo y no falla. El cuerpo ni se mueve, simplemente acepta otro ojal. El Niño cree que la bala hizo *plop* al llegar a destino pero no está seguro, el estruendo lo ha dejado sordo.

Lo que le gusta es el olor a pólvora. Pica rico, fragante. Es su incienso, el último de los regalos del Rey Mago.

En el umbral la luz lo enceguece. Al instante entra en trance,

nunca antes le ha ocurrido en pleno día. ¿Cuánto permanece así, cuántas estrellas nacen durante esa pausa? Lo bueno es que al regresar la pistola sigue allí, pesando en su mano, adosada por un pegamento como el que desvela a El Golun.

Lo hace sentir más grande. Más hombre.

Ojo con El Niño. Si le mojan la oreja empezará a tirar hasta que no quede nada, hasta que la realidad haga *plop* y empiece a salir agua por el agujero, un agua de película, azul como nunca ha visto, que todo lo lave, que todo lo hunda. Qué carajo, en el peor de los casos el rancho flotará. ¡Para algo es de madera! Cunda el agua nomás, que el arca boyará con la nueva Trinidad – El Niño, El Golun y Mamá.

Mete la mano armada debajo del buzo, insinuando una panza que no tiene ni quiere tener. Y camina cantando entre dientes, algo que le oyó a los evangelistas.