



**Numéro 0
2012**

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

Directeur

Eduardo Ramos-Izquierdo, 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

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

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 III

Adriana Sandoval, UNAM

Silvana Serafin, Università degli Studi di Udine

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

Ana María Zubieta, Universidad de Buenos Aires

Comité de rédaction

Sandra Acuña, Université Paris-Sorbonne

Laurence Breysse-Chanet, Université Paris-Sorbonne

Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne

Paula García Talaván, Université Paris-Sorbonne

Lucien Ghariani, Université Paris-Sorbonne

Renée Clémentine Lucien, Université Paris-Sorbonne

Joaquín Manzi, Université Paris-Sorbonne

Roberta Previtera, Université Paris-Sorbonne

Matilde Silvera, Université Paris-Sorbonne

Andrea Torres Perdigón, Université Paris-Sorbonne

Amel Zaidi, Université Paris-Sorbonne

Table des matières

Présentation	1
Articles	
<i>Sobre las escrituras en transición</i>	
<i>Covadonga López Alonso</i>	
El impacto digital en la literatura. Presencia de la tecnología virtual en <i>Los vivos y los muertos</i>	4
<i>Luisa Ballesteros Rosas</i>	
Colombia delirante de Laura Restrepo	26
<i>Camilo Bogoya</i>	
Posturas e imposturas en la nueva narrativa colombiana: el caso de Juan Gabriel Vásquez o el arte de la traición	38
<i>Paula García Talaván</i>	
Rescritura de La Habana en la narrativa de Padura Fuentes	49
<i>Gabrielle Croguennec-Massol</i>	
De las fronteras del río Quibú en la obra de Ronaldo Menéndez	61
<i>Erika Martínez</i>	
El yo clandestino de María del Carmen Colombo	71
<i>Andrea Torres Perdigón</i>	
2666 de Roberto Bolaño: una figura de escritor, una idea de literatura	83
<i>Catherine Pélage</i>	
Lo mío, lo tuyo, lo nuestro. Coescritura y exilio en la obra de Ana Vásquez	95
<i>Nelly André</i>	
La musique dans la prose fictionnelle d'Alfredo Bryce Echenique	102
<i>Roberta Previtera</i>	
Del celuloide a la página escrita: notas sobre cine y literatura	118
<i>Martín Rodríguez Gaona</i>	
La escritura en el imaginario plástico	129

Création*Elsa Cross*

Camapanada

143

Consuelo Triviño Anzola

Microtextos

145

Sergio Ramírez

La puerta falsa

150

Presentación

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

Evolución, despliegue, cambio, el presente número de *Les Ateliers du SAL* es un número de transición, un espacio textual que cierra una época y anuncia otra. En su título mismo —*Sobre las escrituras en transición*— se reflejan su contenido y sus perspectivas.

En esta entrega, como en las anteriores, se publican los trabajos expuestos en las diversas manifestaciones científicas (seminarios y jornadas de estudios) del SAL, realizadas a lo largo del año 2010-2011. En este año iniciamos una nueva línea de investigación intitulada *Escrituras plurales*, apelación que insiste en la riqueza genérica, formal y temática de la literatura latinoamericana contemporánea y actual. Línea de investigación que implica un dominio conceptual y temático e igualmente un enfoque teórico-metodológico abierto e interdisciplinario, que fueron anticipados durante el Coloquio Internacional *Escrituras plurales y cruces transatlánticos* de mayo de 2010 en la Sorbonne.

En las páginas que siguen a continuación se presentan estudios que comprenden tres ejes principales de las *escrituras plurales*, y que cubren aspectos del estudio de la genericidad tanto en lo puramente literario-textual, como en las relaciones transgenéricas del texto con otras artes y con lo hipertextual.

Precisamente este número se abre con la aportación teórico-analítica de Covadonga López Alonso sobre los diversos géneros digitales. A continuación se expone un abanico de análisis críticos que comprende la literatura tanto colombiana y cubana como argentina y chilena: las escrituras y reescrituras de la realidad histórica (Ballesteros y Bogoya); las tensiones o representaciones del poder con el género policiaco (García Talaván y Massol); el choque del discurso de la dictadura con el de una poesía subjetivo-colectiva (Martínez); las temáticas y la figura del autor (Torres); la coescritura (Pélage). Por último, los artículos de André, Previtera y Rodríguez-Gaona estudian, respectivamente, la relación de lo musical y de lo icónico (cine y artes plásticas) con lo textual. En la parte de creación, tenemos el honor de publicar textos de Elsa Cross, Consuelo Triviño Anzola y Sergio Ramírez que participaron en las sesiones del ciclo "La creación y la crítica" organizadas por el SAL.

Por otra parte, evolución y/o perspectivas, en este número introducimos dos cambios importantes. El primero es de orden estructural: al comité de redacción renovado se añade un comité científico;

esto implica un cambio funcional, pues todo artículo es sometido al dictamen de dicho comité. El segundo es que, a partir del siguiente número, y dada la creciente productividad en el ámbito del SAL, la frecuencia de publicación de *Les Ateliers du SAL* será semestral.

Esta publicación existe puesto que es el resultado de un trabajo colectivo. La concertación, el respeto y el esfuerzo han estado muy presentes en las diversas etapas de la recepción de artículos y de las lecturas formales y críticas por parte de los comités; o del diseño y del montaje por parte del equipo de edición.

Todos hemos compartido una pasión por la literatura en la amplitud de su riqueza plural que ha suscitado también la pluralidad de las lecturas críticas.

ERI

Articles

Sobre las escrituras en transición

El impacto digital en la literatura. Presencia de la tecnología virtual en *Los vivos y los muertos*

Covadonga López Alonso
Universidad Complutense de Madrid
clopeza@filol.ucm.es

Desde hace más de medio siglo las Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC) ofrecen constantes novedades aunque, los desarrollos informáticos, a pesar de su largo recorrido, siguen siendo objeto de un gran número de debates, unos, escépticos respecto a sus usos, otros, realistas por su utilidad, algunos, realmente irónicos; no faltaron visionarios y futurólogos que anuncian en la década de los 60 que la sociedad numérica era el nacimiento de una nueva edad de comunicación. Intelectuales como M. McLuhan (1967) defendían que los avances informáticos implicaban una revolución en la civilización, que el mundo digital era distinto del analógico, que el medio es el mensaje y que, por ello, la nueva técnica engendraba un hombre nuevo.

En los inicios de la era informática, tecnófilos y tecnófobos animaban la polémica sobre Internet y así nos encontrábamos con posturas antitéticas como las de P. Lévy (1998, 1999) que sostenía que estábamos frente a una mutación antropológica tan importante como la del neolítico, en donde las fronteras desaparecerían ante ese espacio cosmopolita, frente a P. Virilo (1997) que consideraba que esas técnicas eran tecnologías de la guerra, de la manipulación y la desinformación y, al igual que la radioactividad, podrían provocar la unión de la sociedad o desintegrarla a escala mundial. Entre esos dos polos, las tecnologías virtuales en el siglo XXI han entrado en las distintas áreas de la vida social, en los mercados de trabajo, el funcionamiento de las empresas, las instituciones, la vida corriente y, sea cual sea la pluralidad y variedad de los usuarios que las empleen, nos enfrentamos a otro mundo diferente de producción que estructura nuestra sociedad y que interviene en las actividades pública, económica, política, y en la esfera privada de la comunicación interpersonal. La cultura digital y los códigos abiertos mueven a las sociedades y, en esa misma línea, la literatura no escapa a su influencia ni en sus temas ni en sus formas.

Como lingüista me he sentido desde siempre atraída por ese excepcional fenómeno social de la comunicación electrónica, los discursos que se utilizan, los géneros que se crean y transforman ante los nuevos soportes, las aplicaciones y, también, por el impacto que ese medio produce en la lengua (López Alonso 2004, 2006b, 2007, 2007a) y en la literatura (en prensa). Voy a ocuparme de esta última presentando inicialmente una introducción sobre la era digital en la literatura y su tipología y, posteriormente, abordaré de qué manera esas tecnologías invaden continuamente la literatura en papel. Tomaré como ejemplo la excelente y refinada novela de Edmundo Paz Soldán *Los vivos y los muertos*.

1. La era digital en literatura

Con la emergencia de Internet se desarrollan al máximo dos conceptos, hipertexto e hipermedia, que parecen entrar en una competición desmedida con la noción de texto en papel. La cultura

de la escritura, sin embargo, no debe llevarse, a mi parecer, por esos derroteros analizándolos como dos mundos antitéticos — hoja de papel/pantalla de ordenador—; se trata de un problema más complejo y, además, el hipertexto es una herramienta muy sofisticada, al servicio del escritor y del lector, permitiéndoles a ambos mundos nuevos, casi inexplorados, para escribir, leer, informarse y pensar (Fernández-Valmayor et al. 2000).

La obra literaria en papel, producto verbal de interacción social, es una unidad de comunicación mediatizada por sus dimensiones literaria, lingüística, social, histórica, psicológica y mediológica. Todo texto, en consecuencia, está marcado por el medio y tipo de prácticas en las que se realiza, de ahí que esté siempre orientado por su finalidad, regido por normas sociales, controlado por leyes del discurso y forma parte de un interdiscurso (López Alonso 2006). Los textos electrónicos comparten parcialmente con los sociales tradicionales esas marcas genéricas pero el medio informático impone condiciones de producción, clasificación, valoración, distribución y consumo muy diferentes. Asimismo, los contenidos y modos de lectura y escritura se ven sensiblemente alterados por los medios utilizados.

6

Ante la gran variedad de ofertas de información, comunicación y comerciales que ofrece la red, me he planteado desde hace tiempo tres preguntas: (i) cuál es el alcance del medio, es decir, qué relación se establece entre el soporte y el texto literario; (ii) qué tipo de influencias se da entre ambos, especialmente, de qué modo las propiedades hipertextuales permiten al usuario un gran número de manipulaciones que transforman la noción tradicional del texto en papel —con una estructura lineal, más o menos jerarquizada— en un producto abierto, no secuencial e interactivo, cuestionando no sólo el estatuto del texto —en la medida en la que se pierde su configuración—, sino también el del lector, ya que la multiplicación de modos de lectura lo transforma en escritor de sus lecturas; y (iii) las posibilidades hipertextuales e hipermediáticas ¿cambian la forma en la que se crean y visualizan los textos y, en consecuencia, modifican su naturaleza, estructura, formas y criterios de legibilidad? Voy a tratar de responder brevemente a estas cuestiones.

1.1. Internet y su dominio ciberespacial

En 1983 se populariza Internet cuyos orígenes arrancan de décadas anteriores¹ tal como se desprende de la opinión de su inventor V. G. Cerf²:

1 || El primer prototipo de lo que se llamó Internet es de los años 60 y fue diseñado para Arpanet; en 1973, V. G. Cerf crea Internet como red de comunicación para las organizaciones gubernamentales.

2 || Texto sacado de la entrevista realizada al autor en 1997 y publicada en el CERN.

Nada se crea de un día a otro en la tecnología aunque se tenga esa falsa ilusión. Internet, que parece haber surgido de la nada, se había desarrollado hacia más de treinta años.

Internet, protocolo de transmisión de datos que utiliza un mismo lenguaje para interconectar las diferentes redes, se convierte en una red de redes, es decir, una metared y deja de ser, en muy poco tiempo, una transferencia de ficheros técnico-científicos para pasar a un uso generalizado de todo tipo de informaciones con fines no profesionales como juegos, música electroacústica, temas de ciencia ficción, anuncios de todo tipo; la mensajería, además, se extiende a correos personales e informales que anuncian el nacimiento de otro tipo de discursos. A finales de la década de los 80, Internet sale del contexto universitario, se crea un gran número de foros con temas muy diversos —algunos incluso al margen de la sociedad —los hackers—, aparecen anuncios, surgen debates sociales, políticos, de humor, de sexo, etc..., y la red se dota de otros instrumentos de trabajo en función de las prácticas, estilos y modos de sociabilidad. Nace, también por esas fechas, el primer proyecto hipertextual enciclopédico de Xanadu³, proyecto que continúan R. Kahn y V. Cerf con la publicación de un documento sobre lo que debe ser una biblioteca numérica⁴ como red de bibliotecas interconectadas⁵ y cuyo objetivo es crear un gran centro de investigación en donde se puedan consultar los documentos y establecer vínculos entre ellos. Surge así la Web con un diseño de documento numérico de información libre que el lector debe construir por sí mismo. El hipertexto es, pues, desde sus orígenes, un acceso no secuencial a los datos de carácter interactivo: se crea un doble intercambio entre el sujeto y el objeto —máquina—, y el internauta y el texto⁶. Las metáforas de 'navegación' y 'navegador' sintetizan esa novedosa época informática.

Como resultado de la emergencia de este fenómeno económico, político y social, aparecen manuales sobre la utilización de Internet con la descripción de sus posibilidades más usadas —mensajerías, chat, foros, blogs, páginas web, redes sociales etc.—, definiéndose ese medio como un fenómeno de comunicación mundial que forma

3 || Proyecto de T. Nelson que lo concibe como una organización no secuencial de un texto.

4 || Kahn, R y Cerf, V. *The Digital Library Project*. Vol. 1: *The Worl of Knowbots*. Reston: Corporation for National Research Initiatives, 1988.

5 || Proyecto que ve la luz en 1990 en el CERN de Ginebra (Centre Européen de Recherche Nucléaire).

6 || El programa Web se termina en el 91, se difunde en el 93 con el navegador Mosaic y se instala en Internet como un sistema hipertexto que funciona de cliente a servidor. El programa tiene un lenguaje de descripción de los documentos (HTML: HyperText Markup Language) y otro que permite su gestión (http: HyperText Transfer Protocol). Los documentos se colocan en los servidores con la dirección URL (Uniform Ressource Locator).

parte de las actividades políticas, profesionales, intelectuales, comerciales, publicitarias, artísticas y personales de la sociedad y, en consecuencia, el internauta entra en otro universo social. Las metáforas de *ciberespacio*, *realidad virtual*, *era digital*, evidencian ese mito global de Internet que se instala como un modo de comunicación que alcanza a todos los universos (C. López Alonso, A. Séré 2003).

Siguiendo esta línea, el fenómeno digital en la literatura puede abordarse desde muy diferentes ángulos de estudio —funcional, técnico, literario, social, económico, legal—, que (i) se actualizan en distintas herramientas y productos electrónicos, (ii) responden a representaciones genéricas propias, (iii) detentan propiedades específicas, y (iv) se visualizan en documentos y textos concretos. Voy a referirme brevemente a esos seis parámetros en la medida en la que permiten explicar por qué las literaturas digitalizada y digital son productos híbridos y originales, en parte debido al soporte informático y su funcionamiento pero, sobre todo, a las nuevas relaciones que se entablan entre autor/texto/lector, tal como anunciaba ya en 1985 la primera novela interactiva hipertextual de Michael Joyce, *Afternoon, a story*.

Desde un acercamiento funcional, Internet permite acceder a diferentes tipos de servicios, interesándonos para la literatura muy especialmente los informativos e interactivos. Las posibilidades hipertextuales e hipermediáticas (López Alonso 2008) cambian la manera en la que se crean y visualizan textos e imágenes, ya que no se trata únicamente de una sustitución del papel o de una mayor rapidez y accesibilidad a las obras, sino que el enlace electrónico recrea, de modo muy diferente, la propia naturaleza de la escritura literaria que se convierte en un espacio en construcción, tanto en su contenido y estructura, como en su forma de ser contada y leída.

Internet, técnicamente, es una red con sus propias convenciones descritas en protocolos de comunicación; los documentos digitales pueden leerse por medio del hipertexto de forma no secuencial —multisecuencial—, facilitando a los usuarios desplazarse de una información a otra a través de vínculos creados en la estructura semántica o definidos por el programador, lo que facilita (i) acumular, transmitir y difundir conocimientos, (ii) organizar los saberes, y (iii) interactuar con los propios textos. Como veremos en el apartado 1.4., el hipertexto es un hiperespacio con 'n' dimensiones que permite al lector moverse con gran libertad y se ha convertido en el más poderoso instrumento para compartir información e interactuar de forma ágil y flexible⁷. La potencia de los ordenadores, la capacidad de trasmisión de datos entre

7 || Para una visión general de las tecnologías de la información y sus efectos sociales, Cfr. Lychnos 7, 2011.

sistemas y de comunicación, las posibilidades de almacenamiento y, finalmente, la facilidad para lograr información externa han aumentado exponencialmente. Esta expansión de orden cualitativo viene, además, acompañada de una cuantitativa por el gran número de ordenadores instalados en el mundo, de ahí el impacto de las tecnologías de la información y lo que ha representado la revolución en la red que convierte a los ordenadores en actores sociales.

Desde la propia literariedad del texto, la literatura digital ha generado una crisis en el paradigma de la textualidad, en la noción misma de canon literario y, además, la comunicación digital potencia el estatuto comunicativo, de ahí que las obras literarias no pueden centrarse únicamente en las propiedades retóricas del texto, sino también en su contexto y en la esfera de la recepción. Esta última exige una actitud abierta hacia las novedosas experiencias y procesos históricos y culturales porque lo literario no es sólo un tipo de lenguaje sino un modo de producirse y actuar en una cultura. No se trata de textos menores, de peor calidad ni desordenados: la literatura digital se aleja de la esencialidad del acto literario y se mueve hacia un nuevo espacio semántico que hay que construir.

Las TIC, socialmente, han desdibujado, incluso, abolido, las distancias geográficas, temporales e interpersonales, lo que implica una revolución en la forma de concebir los productos culturales. A modo de ejemplo, el desarrollo y auge de las ventas de libros electrónicos en las Navidades del 2011 en Madrid superaron en un 30% las ventas del libro en papel, situándose esta venta en el sector de edad de 20 a 40 años. Sin duda, el dinamismo y la interactividad con el producto influyen positivamente en la manera de percibir la lectura. El sistema hipertextual facilita otros conocimientos y ese universo paratextual es una herramienta fundamental para visualizar estructuras diferentes que exigen operaciones intelectuales también diferentes. Las redes sociales forman parte de la experiencia diaria de millones de personas en el mundo y, en consecuencia, están produciendo cambios culturales a escala global.

Desde un enfoque económico y legal, el libro electrónico permite opciones comerciales muy variadas, con modos de comercialización muy flexibles, a bajo coste, y con difusiones masivas e instantáneas, posibilidades que exigen, a su vez, controles de acceso y medidas tecnológicas de protección que, con demasiada frecuencia, se ven vulneradas y son un reto jurídico, dada la utilización masiva y no autorizada de las obras en la red. La edición digital tiene una enorme demanda, pero sin duda uno de los problemas que no parece tener fácil solución es la dificultad de contar con instrumentos jurídicos que regulen sus usos y derechos porque en la actualidad la obra literaria digital no está protegida

suficientemente por leyes de propiedad intelectual y el libro digital no dispone aún de una regulación jurídica con normas y contratos claramente estipulados. Sin entrar en este tema polémico y muy estudiado, un acceso legal al libro electrónico exigiría, según un estudio realizado por el Ministerio de Cultura de España ya en 2009⁸ que se cumplieran las condiciones siguientes: (i) calidad controlada, (ii) catálogos completos, (iii) motores de búsqueda especializados, (iv) una interfaz tecnológica y visual de primera categoría, (v) información exhaustiva, y (vi) seguridad. En todo caso, según las últimas encuestas y estudios realizados en 2011 por el mismo organismo, las razones por las que aún no se ha dado el gran paso de la edición papel a la informatizada son de dos tipos: (i) la indefinición del modelo de negocio, es decir, los ingresos reales que obtendrían editores, autores, distribuidores y libreros, y (ii) la insuficiencia de filtros para proteger las obras. No se trata pues, únicamente, de razones económicas, sino también científicas y culturales. En todo caso, en la actualidad, el libro electrónico es una realidad incuestionable y es necesario establecer unas reglas que respeten los gastos, los incentivos económicos de los diferentes participantes, que se controle la piratería en Internet y se estudie el concepto de privacidad. La tecnología social aumenta el consumo de los productos y la mercantilización de las relaciones sociales refleja que gran parte de las editoriales están más preocupadas por los beneficios económicos que por el valor social de la ciencia.

1.2. Propiedades del hipertexto

El hipertexto (López Alonso 2009), tal como he avanzado es, desde sus orígenes, un acceso no secuencial a los datos de carácter interactivo. Se trata de un término en sí mismo polisémico: (i) como producto, se aplica al documento digital con sus diferentes funciones; (ii) en tanto que concepto, es el modelo abstracto y teórico de organizar la información de forma multisecuencial, es decir, es la base funcional y estructural de la Web; (iii) como herramienta, se refiere a los programas informáticos para crear, modificar o consultar un documento hipertextual.

El hipertexto es, como he avanzado, un hiperespacio con 'n' dimensiones; navegar a través de un hipertexto es moverse en un mundo de libertad en donde el sujeto es, al mismo tiempo, lector y creador; este *lectoescritor* es una nueva figura híbrida, heterogénea, casi mestiza, producto especialmente de la conectividad, multimedialidad, multilinealidad, multisecuencialidad, e interactividad. Son muchas y de diferente alcance las propiedades del hipertexto. Voy a referirme única y brevemente a las que

8 || De acuerdo con una encuesta enviada a autores y traductores desde el *Observatorio de la Lectura y el Libro*, Ministerio de Cultura, 2009.

tienen una mayor incidencia en el texto literario y que explican su naturaleza y numerosas funciones:

- (i) *digitalidad*: el hipertexto se desarrolla en documentos digitalizados e instrumentalizados en los ordenadores. Textos, imágenes fijas o en movimiento, sonidos, vídeos etc., se digitalizan y computan al codificarse en bits de información. En la narrativa hipertextual, por ejemplo, se maneja una gran cantidad de información y, sobre todo, se accede fácilmente a la información que se requiere;
- (ii) *conectividad*: calidad que permite conexiones interdocumentales e intradocumentales mediante enlaces; es la característica fundamental del hipertexto para articular y conectar imágenes, vídeos, audio etc., y cualquier otro recurso audiovisual;
- (iii) *multimedialidad*: calidad que no está necesariamente ligada a la informática —a modo de ejemplo, *Los Caligramas* de Apollinaire son poemas visuales que anuncian ya esta calidad hipertextual—; se trata de la integración de los distintos medios —textuales, sonoros, gráficos, audiovisuales, animados— o una combinación de parte o de todas las morfologías. En la literatura digitalizada, como en la propiamente digital, se integran muy distintos medios y esa calidad multimedial refleja unas propiedades únicas en cada texto;
- (iv) *estructura en red*: se trata de la posibilidad de ofrecer una estructura que no corresponde a la secuencialidad discursiva lineal, permitiendo enlazar nodos de información de cualquier tipo en forma de red; el hipertexto permite alejarse de la secuencialidad y del hilo discursivo lineal que impone la escritura y lectura en papel. La red significa que hay varios centros enlazados unos con otros por medio de nodos; esta estructura reticular asociativa suele ofrecer una relación multisecuencial, realizándose, de este modo, la función del lector que va creando su propio texto —*lectoescritor*—;
- (v) *multisecuencialidad*: el hipertexto rompe con los límites espaciales de la página impresa y se despliega en la pantalla; además, facilita un acceso no lineal a la información a través de los enlaces, lo que implica disolver, fraccionar y quebrar un único hilo discursivo, modificando la noción de secuencia singular como principio ordenador de la información; se trata, en definitiva, de añadir nuevas funcionalidades a la disposición del texto impreso en papel. Este último, tal como he avanzado, es una unidad finita que se desarrolla linealmente. El

hipertexto, sin embargo, elimina los límites de la página impresa, se despliega en la pantalla y, saltando a través de los enlaces, rompe con la noción de linealidad, moviéndose el lector libremente por el documento. Son nuevos espacios de información que ofrecen también otros modelos de comunicación y difusión de los conocimientos. Para Landow (1992) el hipertexto implica un descentramiento, una ausencia de jerarquía y una derogación de la cultura del texto impreso;

- (vi) *dinamismo*: un hiperdocumento está siempre sujeto a posibilidades de transformación y crecimiento muy rápidos; el caso de la hiperficción constructiva (López Alonso, en prensa) es un buen ejemplo de esta propiedad, al tratarse de una escritura colaborativa en la que intervienen activamente varios autores en la construcción del relato;
- (vii) *interactividad*: (a) relación usuario/máquina a través del *hardware*; (b) proceso comunicativo entre personas; (c) interfaz de usuario —pantalla del ordenador. La red es interactiva, es una conversación bi-direccional entre receptor y emisor. La dimensión interactiva en la construcción del texto literario —tanto en narrativa hipertextual, ciberpoesía o ciberdrama— se basa en la dialogicidad y en la cooperación, respondiendo a una filosofía de la interacción al trabajar conjuntamente para construir el objeto;
- (viii) *gradualidad*: se puede acceder a la información del hipertexto desde planos diferentes y jerarquizarlos gradualmente; así por ejemplo, el acceso abierto a la literatura científica y a la propiamente literaria implica un intercambio ágil de la información que el usuario gradúa según sus gustos y necesidades;
- (ix) *extensibilidad*: el texto se extiende a medida que se siguen los enlaces internos o externos al documento; en este sentido, la Web ofrece casi infinitas posibilidades de extensión. La cantidad de información almacenada digitalmente es inmensa y, por una parte, los buscadores almacenan millones de copias de páginas existentes y, por otra, las redes sociales registran los intereses de los usuarios. El aumento de la velocidad de computación y de capacidad de almacenaje supone también que pueda ser utilizada de manera más personalizada.

Estas nueve propiedades explican en gran medida que esta revolución tecnológica (i) ha beneficiado enormemente las posibilidades de la escritura literaria, (ii) es una herramienta imprescindible y, en consecuencia (iii) la e-literatura engloba todo el

conjunto de actividades científicas que se desarrollan mediante el uso de los recursos accesibles a través de Internet.

1.3. Literaturas digitalizada y digital

José María Merino en sus "Veinte consideraciones" sobre *Escribir narrativa* (2008, 9) afirma como primer argumento de cómo escribir un cuento que "nuestra cultura ha establecido la creación literaria dentro del campo de la expresión artística, como un modo singular de aproximación a la realidad. La ficción es una vía específica, diferente, exclusiva, para interpretar la realidad". Creo que esta noción de "aproximación a la realidad" a la que se refiere el autor es esa búsqueda de representación cercana a la existencia real, aunque no forzosamente mimética, y que, en una cierta manera, justifica y explica la necesidad de combinar el texto escrito con (i) otros medios de expresión —imágenes, fotografías, gráficos, sonidos—, y (ii) distintos universos discursivos —como el informático y sus posibilidades hipertextuales e hipermediáticas—, acercando al lector a esa realidad imaginada para que pueda ser entendida. Desde este enfoque, las literaturas digitalizada y digital responden a movimientos estéticos de alcance universal que no sólo tienen derecho de presencia en el panorama literario sino que anuncian un posible futuro prometedor que se construye en la conjunción de tres grandes fenómenos: (i) el cultural, con la renovación de las artes, (ii) el estructural, por la expansión del ciberespacio, y (iii) el funcional, por sus ágiles procedimientos de personalización, difusión y venta de textos.

Los términos de literatura digitalizada y digital son de uso corriente pero sus diferencias son sustanciales. Un texto digitalizado es cualquier tipo de texto que puede leerse en un ordenador o en cualquier otro soporte, ya sea porque el escritor utiliza el teclado para escribir su propio texto o se escanea un texto ya escrito. En este último caso, se trata de la migración de un texto en papel a formato electrónico. Las tecnologías han permitido que se digitalicen documentos y se pongan a disposición de los usuarios que pueden leerlos en cualquier momento en Internet y aprovecharse de las ventajas del formato digital para realizar búsquedas de palabras, pegar fragmentos, acceder sin dificultad alguna a los textos, etc. Las bibliotecas digitales o virtuales son ya una realidad y el número de millones de internautas que las utilizan y su crecimiento exponencial prueban su variedad de usos y su importancia por (i) el papel que juegan en la codificación de la información bibliográfica, (ii) la perdurabilidad de los fondos, y (iii) la accesibilidad a la red. Los avances en las bibliotecas digitales como forma de almacenamiento y manipulación de textos digitalizados y con bases de datos y documentos Web son una de las grandes revoluciones sociales por sus condiciones de (i) ubicuidad, (ii) sincronía y (iii) hipermedialidad de Internet.

La realidad del 'e-libro' ha modificado, de forma exponencial, la estructura y funciones de las bibliotecas tradicionales, aunque creo que en modo alguno ello suponga la desaparición de estas últimas que evolucionarán, más bien, hacia una integración de servicios.

La literatura digitalizada, concebida para un soporte tradicional, utiliza esencialmente las plataformas por su gran capacidad de almacenamiento y sus posibilidades de transmisión, de ahí que el futuro de la industria digital se sitúa habitualmente en los libros digitalizados. Ahora bien, además de las diferencias a las que me he referido, destacaría, también, los modos de lectura. Desde un acercamiento técnico, los dispositivos *hardware* tratan de minimizar las diferencias, de modo que la imagen y los niveles de legibilidad de ambos soportes son similares, pero la postura corporal y los estudios en neurología de la lectura marcan divergencias que deberían ser estudiadas en profundidad. Internet, sin embargo, no debe considerarse una amenaza para la lectura, bien al contrario, abre nuevos espacios de generación de ideas y de debate.

El término de literatura digital —ciberliteratura, e-literatura— se aplica, en sentido estricto, a las obras literarias creadas únicamente para formato digital, es decir, nacen a partir de esos medios y sólo pueden ser conocidas en ese contexto, ya que las posibilidades de imprimirlas o leerlas en papel son muy reducidas, puesto que el lector interactúa con el texto, en mayor o menor medida. La literatura digital no sólo surge con las tecnologías sino que el soporte la condiciona fundamentalmente en su inmediatez y en su comunicación con el lector cuyo protagonismo es tan fuerte que se convierte en *lectoautor*. Sus primeras manifestaciones surgen en la década de los 70 y, desde entonces, están en continua evolución y transformación a medida que avanzan y se vuelven más sofisticadas las técnicas digitales.

La diferencia entre ambos tipos de textos —digitalizado/digital— es sustancial y explica su difusión y desarrollo. En el documento digitalizado el soporte facilita un gran número de recursos semióticos para crear nuevas relaciones simbólicas, comunicacionales, sociales y económicas; se diría que las posibilidades expresivas del universo informático se ponen al servicio de las prácticas discursivas, abriendo el campo a espacios virtuales técnicamente múltiples, que cambian con una gran rapidez y crean otros modos de lectura, focalizándose en el usuario, en el lector. En definitiva y de modo paradójico, estos textos suponen una ruptura con los textos en papel porque el contexto virtual y el medio de producción son significativamente diferentes pero, a la vez, hay una cierta continuidad, lo que permite reconocer los discursos sociales establecidos.

En la literatura digital, por el contrario, hay una causalidad interna entre medio e innovación lingüística; se centra en el sistema mismo, es un espacio semántico que hay que construir, de

ahí la multilinearidad y multisecuencialidad de textos. La literatura digital puede ser multimedia, interactiva e hipermedia. Voy a describir estas nociones brevemente.

1.3.1. Literatura multimedia

El adjetivo multimedia viene así definido por el DRAE: "utiliza conjunta y simultáneamente diversos medios, como imágenes, sonidos y texto, en la transmisión de una información".

A finales del siglo pasado surge el nombre plural "los multimedia" o "los multi-medios" para referirse a cualquier objeto o sistema que utiliza numerosos medios de expresión físicos o digitales para comunicar o presentar una información. Desde el mundo de la Informática se afirma que este valor nominal aparece con Macintosh Apple, ordenador que desde 1984 integra sonidos e imágenes con texto, noción que populariza Microsoft en 1986 con el CD-Rom. Desde esas fechas, el término 'multimedia' es (i) sinónimo de 'tecnología', abarcando e incluyendo genéricamente las posibilidades de comunicación en televisión, vídeo e interactividad con el ordenador, lo que significa la fusión de grandes soportes de comunicación cuya información puede ser visualizada y planificada con programas específicos para su organización, estructuración y difusión; y (ii) se refiere también a obras editadas con contenidos multimedia, ya sea *off-line* u *on-line*.

Las grandes aplicaciones multimedia fueron introducidas, en primer lugar, por las empresas que desarrollaron nuevas prácticas de marketing y comerciales y, en segundo lugar, llegaron al público en general a principios de la década de los 80 con los videojuegos y las aplicaciones de Internet en muy diversos géneros discursivos (López Alonso, Séré 2003); a finales de esa década, la creación literaria irrumpió en la red y la ciberliteratura empieza a ocupar lentamente un espacio dentro del mundo de la cibercultura.

El texto multimedia es, pues, la combinación de texto escrito con otros medios de expresión como imágenes, fotografías, vídeo, gráficos, sonido, animación, etc. El escritor multimedia (i) abandona parcialmente los criterios de pureza textual en busca de imágenes e interrelaciones con el lector; (ii) escribe en diversos planos; y (iii) se sirve de la plataforma digital para unirlos. Esta literatura se asemeja a la comunicación teatral, ya que pone en acción diferentes sentidos para comprender el objeto: no sólo se escribe un texto, sino que puede observarse al interlocutor, actuar con gestos y movimientos, como si el lector se encontrara en una escena. Se trata de discursos cada vez más elaborados y complejos que indagan y persiguen otros lenguajes para expresarse en diversos planos artísticos y experimentar con discursos más complejos, elaborados y sofisticados⁹. Ahora bien, las preguntas

que desde hace tiempo vienen formulándose los estudiosos del texto es (i) qué modificaciones implican estos avances tecnológicos y, (ii) si la ficción multimedia configura géneros menores o esos productos hay que tratarlos como otras formas de contar historias, en definitiva, como nuevos géneros discursivos (López Alonso, en prensa).

1.3.2. Literatura interactiva

La literatura es interactiva cuando se requiere la participación del lector o lectores que interactúan con el autor, compartiendo la autoría de la obra como si de un coro de voces se tratara. Esta modalidad, a diferencia de la anterior que tiene un solo autor, es de carácter constructivo, ya que se requiere la colaboración de otros y, en consecuencia, se borran los límites lector/autor convirtiéndose en una figura híbrida de lectoescritor. Se diría que la intención de estos discursos es contar algo en común, aunque de ordinario alguien ejerce un cierto control sobre el relato o, incluso, pueden establecerse normas o procedimientos mínimos de intercambio. En estos textos no se busca, sin embargo, vigilar la literariedad, de ahí la crítica habitual de que estas obras no son propiamente literarias, sino que lo único que parcialmente se comprueba es la interacción. Esta autoría compartida, suele ser de carácter lúdico y también didáctico, genera una gran heterogeneidad en el texto y, en este sentido, es difícil asegurar su calidad estética. Nos encontramos, a mi modo de ver, con una literatura experimental que pretende desarrollar la creatividad. La novela *Rebelión de los delfines* propuesta por el periódico *El Mundo*, Novela 2000, editada posteriormente en Espasa (2001) es un excelente ejemplo de este tipo de literatura¹⁰.

1.3.3. Literatura hipertextual

Se trata de la combinación de las dos modalidades anteriores, es decir, se conjugan las posibilidades multimedia con la interacción del internauta, potenciando las actividades de los diferentes participantes, pudiendo ser explorado libremente y multidimensionalmente. El ciberespacio crea nuevas dimensiones con el hipertexto electrónico¹¹ a través de enlaces que tejen múltiples

multimedia. A modo de ejemplo, J. Mª Merino, (2009) en *Ficción de verdad. Discurso leído el día 19 de abril de 2009 en su recepción pública* construye su noción de ficción en la recreación de un cuadro que, a su vez, va modificando a medida que avanza el relato.

10 || Un estudio detallado sobre esta novela experimental puede seguirse en mi artículo en prensa "À la recherche d'un statut. Les textes littéraires électroniques sont-ils un genre mineur ?

11 || La noción de hipertexto como ruptura de la linealidad podemos rastrearla ya en la Biblioteca de Alejandría y está muy estudiada en las obras de J. Cortázar o J. Joyce. La gran diferencia que se plantea respecto al hipertexto electrónico es la utilización de programas hipertextuales que enlazan los textos por medio de

trayectorias, con diversas vías de recorrido, que nos permiten relacionar un texto con otro u otros; por ello, no son productos acabados o cerrados, bien al contrario, son abiertos y están en proceso de creación y modificación colectivas (Levy 1994, 1995, 1998, 1999). Para este autor (2007), la cuarta frecuencia del ciberespacio es 'el conocimiento colectivo' que se suma a la oralidad, a la escritura y al hipertexto; opone, además, la linealidad del texto papel, que requiere la presentación de ideas en un orden cronológico, a esa cuarta dimensión digital que se puede ver como un tipo de cartografía. Internet es un nuevo modo de acceso al conocimiento que facilita una comunicación de tipo transversal y una mejor explotación de la memoria colectiva; los internautas se unen para describir contenidos y así todo el mundo se convierte no sólo en autor sino en prescriptor y organizador de la memoria colectiva.

1.4. Los géneros digitales literarios

Tal como ya he presentado en mi artículo "À la recherche d'un statut. Les textes littéraires électroniques sont-ils genres mineurs?", la ciberliteratura está en un proceso continuo de transformación, aunque se distinguen tres grandes géneros: narrativa hipertextual¹², ciberpoesía o poesía digital y ciberdrama¹³. Sin embargo, la riqueza, pluralidad y heterogeneidad de textos digitales literarios que aparecen en Internet no son fácilmente clasificables y, aun menos, siguiendo criterios de clasificación de los géneros literarios tradicionales o aplicando procedimientos de literariedad. Lo que caracteriza y une a los distintos géneros digitales es la utilización de la tecnología del hipertexto que (i) se construye, a diferencia del texto en papel, en la multilinealidad discursiva, reduciendo la autonomía del texto, es decir, son productos abiertos y multisecuenciales con nexos, nodos y redes (Landow 1992); (ii) genera hiperespacios que permiten la convergencia de muy diferentes expresiones artísticas; (iii) se crean nuevos modos de lectura en los que el lector está muy presente, en unos casos de modo activo, en otros, interactivo, como si de un coautor se tratase, lo que implica (iv) que se relativiza la figura de autor y,

los vínculos y varían a medida que cambian los textos. Cfr. Moreno Hernández, *Espéculo* 7.

12 || Un estudio detallado de la narrativa hipertextual, sus dos tipos —hiperficción constructiva e hiperficción explorativa— y un análisis de textos puede consultarse en el artículo precitado "A la recherche d'un statut[...]"

13 || La ciberpoesía o poesía digital es un género bastante estudiado, muy interesante, y en pleno cambio y evolución por su interrelación con el arte visual y el diseño gráfico (T. Escaya 2003). El ciberdrama, sin embargo, es un género poco analizado y que responde a tres tipos de situaciones diferentes: (i) creación de personajes que interactúan entre ellos; (ii) creación colaborativa de textos teatrales en red; (iii) entornos virtuales en los que el usuario se transforma en personaje y actúa con los otros usuarios.

en consecuencia, su pérdida de autoridad, y (v) con frecuencia, se diría que los autores parecen más motivados por el diseño de la navegación que por la propia escritura.

2. Función de las TIC en *Los vivos y los muertos*

Edmundo Paz Soldán (Cochabamba 1967), uno de los autores latinoamericanos más representativos de la década de los 90, utiliza, con acierto, destreza y medida indiscutibles, el impacto y el uso de las tecnologías virtuales en su excelente novela *Los vivos y los muertos* (2009), tecnologías que ya había introducido en *Río Fugitivo* (1998) y a las que vuelve en *Sueños digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003). Sus obras reflejan el impacto de la era digital y de qué manera esas tecnologías configuran una nueva estética que "debe partir de la realidad para fabricar un artificio que sea, sin embargo, creíble y verdadero". A la pregunta de Josefa Salmón (2002) sobre si su obra se conecta con la literatura latinoamericana y en qué se diferencia dice el autor:

Yo me siento muy cómodo trabajando dentro de la tradición latinoamericana, vengo de Borges, de Onetti, de Vargas Llosa. Creo que de nada sirve intentar oficiar de parricida y que más bien uno aprende más entroncándose con la gran tradición, tratando apenas de ponerle un matiz muy pequeño a un edificio ya construido de manera muy sólida. En cuanto a diferencias, sobre todo en mis últimas obras es más notorio un deseo por trabajar cuestiones del impacto de la ciencia y la tecnología en la vida cotidiana; esos temas me parece que no han sido muy trabajados dentro de nuestra tradición.

En *Los vivos y los muertos* retrata la vida en la pequeña ciudad de Madison, reflejando su violencia social en un viaje sin retorno y entrelazando la cotidianeidad de los personajes con un mundo hiperreal de ordenadores, Internet y televisión. Voy a referirme en primer lugar a cómo el autor ha configurado la ficción y, en segundo lugar, de qué manera las tecnologías virtuales no son sólo el medio fundamental de representación de esa ficcionalidad sino, muy especialmente, los ejes de la progresión de la interacción y de la construcción de la coherencia en la linealidad del texto escrito.

2.1. La ficción como un modo singular de aproximación a la realidad

La noción de ficción como simulación de la realidad que lleva al lector a un mundo imaginado e imaginario ha dominado la crítica y los estudios literarios del siglo pasado que postulan que (i) la ficcionalidad es una marca específica de la literariedad, (ii) el lector acepta el pacto ficcional de ese mundo posible en el que los enunciados no se someten a un juicio de veracidad o falsedad, (iii) la narración es el modo preferente de introducirse en los mundos

de ficción que se encuentran en todo tipo de manifestaciones y con discursos muy variados, y (iv) narrador, personajes, tiempo y espacio son los cuatro elementos constitutivos del acto narrativo.

Siguiendo a Antonio García Berrio (1989)

la construcción ficcional, aunque basada en el ámbito de la obra literaria y específicamente en la conexión entre texto y referente, afecta a la totalidad del hecho literario, al conjunto de sus dimensiones semióticas: sintáctica, semántica, pragmática [...] El punto de partida de la construcción ficcional hunde sus raíces sin duda en el espesor del referente (335).

El referente es, pues, la noción a la que reenvía el término en la realidad extralingüística y ese "espesor" es el que resulta de la construcción de la referencia, es decir, de la relación que se establece entre la lengua y el objeto real o imaginario. Ahora bien, y apoyándome de nuevo en García Berrio, todas las ficciones no son literarias y, aunque no sea fácil determinar cuándo un escrito es literario, la literatura es un hecho estético que se caracteriza por un lenguaje con marcas específicas, es un lenguaje diferenciado, "una forma interior"¹⁴ que se establece entre el mundo y su representación en la lengua.

En esa misma línea, José María Merino en su *Discurso Ficción de verdad* en su recepción pública a la Real Academia Española (2009) afirma que los inicios del *homo sapiens*, los orígenes de la Humanidad, arrancan con el nacimiento de la ficción: "el lenguaje verbal acabó afinando sus posibilidades para la creación de estructuras simbólicas, que no pueden ser otras que las ordenadas en forma de ficciones" (15-16). Para este autor, la buena ficción siempre resulta de una revelación, mediante lo simbólico, de lo que la realidad esconde. La ficción, es, pues, un modo específico, incomparable, de desvelar ciertos aspectos de la realidad.

La novela *Los vivos y los muertos* aúna con gran acierto y agilidad el paratexto (López Alonso 1993,128) que (i) da forma al relato —discurso periodístico, género suceso¹⁵— y que, indudablemente, (ii) marca la retórica de la lectura y, (iii) establece el contrato que se instaura entre lector y texto, con la propia identidad del género literario —novela—:

De pronto me di cuenta de que, sin escribir una sola línea, sin siquiera haberlo planteado, tenía la estructura narrativa de una novela. De modo que decidí escuchar esas voces y ver adónde me llevaban (205).

14 || En *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez García Berrio* ofrece un estudio exhaustivo de ese concepto lingüístico y su relevancia para determinar la obra literaria.

15 || El autor desvela que cayó en sus manos "un dossier con recortes periodísticos sobre una serie de muertes en Dryden" (205).

Esta transgenericidad (López Alonso 2010) explica la transformación formal, estética y ficcional del dossier periodístico en una apasionada novela policiaca, aunque el autor sigue controlando su obra y nos orienta hacia "un relato personal sobre la pérdida":

Aparecieron otros personajes, cambié el tiempo en que ocurrían los hechos, y, gracias a sus diferentes versiones, mi novela en principio policiaca se convirtió en una meditación sobre la pérdida. Así, esa historia algo lejana de chiquillos norteamericanos con los que tenía poco en común paso a ser un relato muy personal (205).

Paz Soldán contextualiza con un realismo cercano a un hiperrealismo el universo de los adolescentes de Madison, recurriendo para ello, en primer lugar, a Internet, como espacio social de

-
- 20
- (i) información —la Web—,
 - (ii) interacción —chat, mails, Facebook, blog, páginas personales¹⁶,
 - (iii) entretenimiento —juegos, películas (especialmente de terror: *Elm Street*), series televisivas, novelas de terror, canciones,
 - (iv) pornografía —su función determinante en los asesinatos de Web—,
 - (v) compra, y
 - (vi) teletrabajo.

En segundo lugar, en la novela se utiliza continuamente el lenguaje especializado de las TIC:

Avatar, pixel, computadora, Internet, MacBook, viajar por la red, navegar por Internet, visitar un sitio, tener citas en un salón de chateo, chat, chatear, mxm videoconsolas —nintendo, Game Boy-videojuegos —mahjong, Culdcept, billar, poker—, series en formatos de animación, Mac, mi página, MySpace, mensajes de texto, mails, videoclip, Webb, iPod, páginas —deportivas (ESPN), informativas, de venta etc—, películas en la red, sitios porno —pornografía soft, hardcore—, biestable, caché, YouTube, Facebook, blog, blogger.

La lengua está totalmente impregnada por la tecnología virtual hasta el punto de que no se establecen límites entre la vida real y la virtual, sobresaturación que desborda a los personajes y explica el voyeurismo de uno de sus personajes —Web. En su artículo "Más allá de la ciencia-ficción" (2003) el autor reflexiona sobre este maridaje:

Una historia de la literatura del siglo XX debería analizar el progresivo avance de dos géneros, el policial y la ciencia-ficción, sobre las

16 || Para un estudio detallado de estos géneros Cfr. López Alonso 2003, 2004, 2009.

canónicas aguas de la literatura de corte realista. Hoy, casi no hay novela realista que no juegue con algunas de las convenciones del género policial, ni que explore un tema o arriesgue un párrafo o una especulación que décadas atrás hubiera estado confinada a la ciencia-ficción. Cuando nos ponemos a narrar el presente, nos topamos con la biotecnología y los piratas informáticos; nuestro paisaje urbano está plagado por tecnologías tan nuevas que ni siquiera han visitado las páginas de la ciencia-ficción y ya son parte normal de la novela realista: teléfonos móviles, la red de internet, descargar en Sevilla una canción desde una computadora situada en Seattle. Quizás la ubicua presencia de las nuevas tecnologías en la novela realista de hoy nos permita leer a la ciencia-ficción de otro modo: más allá de los fuegos artificiales de sus artefactos futuristas y de su capacidad para imaginar un futuro posible. Es decir, más allá de las convenciones del género.

Se diría que el mundo digital y virtual habitan de modo natural en los personajes y sólo se entienden sus acciones desde ese universo tecnológico que se convierte en el motor de sus actividades, relaciones y modelos. La devastación trágica de los sucesos se presenta estrechamente relacionada con el mundo en red sin que, inicialmente éste, pareciera amenazador, pero llega a crear una utilización maligna de exceso y desorientación: la pantalla los envuelve en un entorno que necesitan y que no siempre controlan. Se trata de un espacio especular de encuentro, intercambio y comunicación que, de una cierta manera, borra los espacios físicos en los que se mueven. La red que construyen los destruye, aunque preserva a Amanda que vislumbra nuevas posibilidades de rehacer su vida y labrarse un futuro por medio de un blog, poderosa forma de comunicación e interacción mediada por la tecnología.

2.2. Simbiosis de los espacios virtuales

Los vivos y los muertos, tal como he avanzado en el apartado anterior, es una ficción literaria por la expresividad de carácter estético que encierra pero, a su vez, el vocabulario especializado de la tecnología, sus capacidades expresivas y su tono general son la materia esencial para elaborar la ficción. El autor utiliza con maestría varias propiedades hipertextuales:

- (i) la interactividad con el ordenador en la que se encierran obsesivamente sus personajes para ver documentos web, juegos, películas, vídeos; los internautas interactúan con el hipertexto gracias a las posibilidades de navegación y a las diferentes propiedades de digitalidad, conectividad, multisecuencialidad y multimedialidad;
- (ii) la interacción humana se realiza con géneros plurigestionados —mensajes, chat, páginas personales, blogs— en una comunicación que se aproxima más a la

oralidad que a la escritura. Se diría que esos personajes se mueven en un ágora electrónica, en una ilusión técnica en donde se encadenan los mensajes; la comunicación es bidireccional, proporcionando esos medios electrónicos funcionalidades que superan, en gran medida, las conversaciones cara a cara.

Entre los dos movimientos —monogestionados (interacción H/M), plurigestionados (interactividad H/H a través de la máquina)— se establece una inusual coordinación elíptica marcada por la interrelación entre la vida real y virtual de los adolescentes, en una estructura de diálogo construido eficazmente con:

- (a) una prosa breve, precisa, eficaz,
- (b) una escritura oralizada y poco jerarquizada, y
- (c) un tiempo operativo rápido.

Los personajes, con sus conductas, marcan el núcleo de la trama en el que se enlazan, con agilidad, viveza y destreza, las muertes accidentales —Tim, Rhonda—, con los suicidios —Jim, Webb, el Enterrador— y los asesinatos —Hannah, Yandira, Entrenador, Christine. El equilibrio del texto se construye sabiamente entre acciones ordenadas y bien seleccionadas, aunque esa linealidad viene determinada por el soporte en papel; curiosamente, hubieran podido traspasarse esos relatos a la pantalla de un ordenador y, en algunos casos, establecer vínculos entre las acciones de los diferentes personajes. Evidentemente, se trataría de otra novela. Obsérvese el orden de aparición y la presencia de las situaciones claramente truculentas:

[tim] [amanda] [webb] [junior] [jem] [hannah] [jem]
[hannah] [webb] [yandira][junior] [webb] [hannah] [webb]
[señora webb] [amanda] [webb] [daniel] [junior][señora webb]
[daniel] [amanda] [junior] [enterrador] [ronda] [amanda]
[webb] [enterrador] [daniel] [webb] [enterrador][daniel] [webb]
[enterrador] [rhonda] [daniel] [junior] [amanda]

Los jóvenes son los grandes usuarios del universo virtual que, en una cierta medida, preludia las muertes y asesinatos, aunque el narrador crea cuidadosamente todos los nexos, no pierde el control de la narración e, incluso, involucra al lector en la historia. Sin embargo, a mi modo de ver, la grandeza de *Los vivos y los muertos* se sitúa más allá del juego virtual porque si bien la pantalla comparte con acierto, tal como acabamos de anotar, los conocimientos del espacio digital, indisociables de la realidad híbrida que viven los personajes, los supera con creces, y aquí reside su magia: la fragmentación propia de los géneros digitales,

que magistralmente imita la novela, se torna casi en poesía, en síntesis de verso libre, expresando, con mínimos elementos, el paso del espacio referencial de vivos/muertos —marcado por la rebeldía juvenil—, a la noción unamuniana de 'pérdida' —como actitud de crítica y desencanto—, y a la literatura como salvación individual y subjetiva, producto de ese sentimiento de dolor y frustración para el que urge buscar una nueva vía de redención, de regeneración, tal como puede seguirse en el trayecto existencial de Amanda:

yéndome de aquí un día y no volviendo más [...]
algún día me iría de Madison [...]
dejar la tragedia atrás y enfrentarme a lo que viniera como otra persona [...]
poco a poco el blog se fue transformando en mi diario [...]
lo único que he hecho es aprender que la vida es perdida [...]
Estudiaré literatura [...] para convertirme en una blogger célebre.

Bibliografía¹⁷

- Fernández-Valmayor, Alfredo, Covadonga López Alonso, Arlette Séré & Baltasar Fernández Manjón. "The Design of a flexible Hypermedia System". *Building University Electronic Educational Environments*. Boston: Kluwer Academic Publishers, 2000.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura: la construcción del significado*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- _____. *Forma interior: La creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1999.
- McLuhan, Marshall, Q. Fiore. *The Medium is the Message*. New York: Random House, 1967.
- McLuhan, Marshall. *Playboy*, marzo 1969:76.
- Landow, George. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós, 1992/1995.
- Lévy, Pierre. *L'idéographie dynamique. Vers une imagination artificielle?* Paris : La Découverte, 1991.
- _____. *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*. Paris : La Découverte, 1994.
- _____. *Qu'est-ce que le virtuel?* París : La Découverte, 1995.
- _____. "Remarques sur les interfaces", *Reseaux*, (1998) 3.
- _____. *Cyberculture, rapport au Conseil d'Europe*, Paris : Odile Jacob, 1998.
- _____. *Les Technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris : La Découverte, 1999.
- _____. *Le Monde*, (2007) 24 de junio.
- Lychnos. *Cuadernos de la Fundación General*. CESIC/nº 7/Diciembre 2011.
- López Alonso, Covadonga. "El paratexto en *Gramática parda*". *Compás de Letras* 2 (1993): 26-142.
- _____. "El correo electrónico". Eds. C. López Alonso y A. Séré. *Nuevos géneros discursivos: los textos electrónicos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. 21-42.
- _____. "Modes d'interaction dans le courrier électronique". CDL-LIDILEM 28, Grenoble (2004) :09-120.
- _____. "Las escrituras electrónicas: prototipos y géneros". *Actas del V Congreso Andaluz de Lingüística*. Granada: Método, 2006. 337-369.
- _____. "El discurso informático en el aprendizaje de las lenguas". Congreso Internacional de *Análisis del discurso: lengua, cultura, valores*, Pamplona 2002. Madrid: Arco-Libros, 2006.
- _____. "Textos electrónicos y procesos textuales de economía". *Actas del VI Congreso Internacional de Lingüística. Lingüística y variación de las lenguas*. Madrid: Arco Libros, 2007. 3391-3404.
- _____. "Ciberfeminismo: mitos gráficos femeninos en el Día Internacional de la mujer". *L'Insistante/La Insistente*. México/París: ADEHL/Rilma 2, 2007. 203-219.
- _____. "La construcción del conocimiento en b-learning. El caso de la navegación hipertextual". *La Lingüística como reto epistemológico*

- y como acción social. Estudios dedicados al profesor Ángel López García con ocasión de su sexagésimo aniversario.* Madrid: Arco/ Libros, 2009. 1071-1083.
- _____. "Aprender a comunicar en b-learning". C. López Alonso, M^a Matesanz, *Las plataformas de aprendizaje. Del mito a la realidad.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. 93-116.
- _____. "La transgenericidad. De la interacción a la transacción". Eds. M. Ezquerro, E. Ramos-Izquierdo. *Reescrituras y transgenericidades.* México/París: ADEHL/Rilma 2, 2010. 15-35.
- _____. "À la recherche d'un statut. Les textes littéraires électroniques sont-ils un genre mineur ?" Paris : Michel Houdiard, (en prensa).
- López Alonso, Covadonga y Séré, Arlette. "Entornos formativos en el ciberespacio: las plataformas educativas". *El Español Actual.* Madrid: Arco Libros, 2007a. 1-15.
- López Alonso, Covadonga y Séré, Arlette eds. *Nuevos géneros discursivos: los textos electrónicos.* Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Merino, José María., M. Moyano, M. Neuman, F. J. Palma y A. Zapata. *Escribir un cuento. 5 propuestas.* Córdoba: Asociación Cultural Mucho Cuento, 2008.
- Merino, José María. *Ficción de verdad. Discurso leído el día 19 de abril de 2009 en su recepción pública.* Real Academia Española, 2009.
- Moreno Hernández, Carlos. "Literatura, traducción y documentación en el medio hipertextual", (1997) *Espéculo* 7. www.ucm.es/info/especulo/.../c_moreno.htm.
- Paz Soldán, Edmundo. "Más allá de la ciencia-ficción". *La Prensa.* La Paz. Bolivia, 2003.
- Salmón, Josefa. "Entrevista con Edmundo Paz Soldán", *Revista E BRR,* vol. 2. 1990.
- Virilo, Paul. *Pure War.* New York: Semiotext (e), 1997.

Colombia delirante de Laura Restrepo

Luisa Ballesteros Rosas
Université Cergy-Pontoise
luisa.ballesteros@free.fr

Citación recomendada: Ballesteros Rosas, Luisa . "Colombia delirante de Laura Restrepo". *Les Ateliers du SAL* 0 (2012): 26-37.

Los escritores colombianos contemporáneos insisten en recrear la realidad dentro de una tendencia ya iniciada por Elisa Mújica (1918)¹, Gabriel García Márquez (1922), Alba Lucía Ángel (1939), Germán Espinosa (1938)² y Arturo Alape (1938)³, practicando una escritura atada a la realidad histórica y a la tradición y proyectándose al mismo tiempo hacia la modernidad.

En esa tendencia, Laura Restrepo (1950) llama la atención por nutrir su creación literaria de investigaciones periodísticas, presentando la historia de Colombia dentro de ese juego de intereses complejo que desangró al país en las últimas décadas del siglo XX. La autora tiene una manera particular, casi de género policiaco, para acercarse poco a poco al universo de tragedia que viven sus personajes marginales en medio del desamparo y la desesperanza. Además, realiza una dialéctica original y única de la realidad inmediata, sustentando en la ficción del reportaje su imaginación, que colinda con lo fantástico y lo maravilloso.

Con su novela *El leopardo al sol* (1993) Laura Restrepo presenta el mundo del narcotráfico, basado en la realidad de una guerra fratericia entre traficantes de la misma familia, los Cárdenas y Valdeblánquez (1970-1989), por el control del negocio y de las mujeres. Siguiendo leyes y códigos de la tradición guajira, que los somete a una venganza sin fin, los capos dejan como saldo unos 200 muertos. Aunque real, este enfrentamiento localizado en la Guajira y la Costa atlántica, sirve de microcosmos y metáfora, en la novela, de los dos grandes carteles colombianos, el de Cali y el de Medellín, mostrando los comportamientos externos de los personajes, sus gustos y su manera de vivir, dentro de un análisis de tinte antropológico. A través del testimonio de los vecinos, se instaura un diálogo cortado, nebuloso y de miedo, que enriquece el relato de opiniones y posturas diversas de los colombianos.

El manejo del tiempo en esta obra es magistral pues va en armonía con los acontecimientos; lento al principio y precipitado al final, añadiendo complejidad, interés y agilidad a la lectura. Dos personajes se salvan de la fatalidad que implica relacionarse con el narcotráfico. La bondadosa y no corrupta por el dinero, Lina Jericó, ex reina de belleza y esposa de Maní, jefe de uno de los dos bandos, logra salir de ese círculo con Méndez, el abogado de los dos clanes, cuya posición tampoco le permite dejarse corromper por uno u otro cartel a precio de su vida. Con él, Lina Jericó abandona ese mundo de violencia huyendo a México para salvar al hijo que espera, y que de otro modo sería la futura víctima de la venganza

1 || En *Los dos tiempos* (1949), *Catalina* (1963), *Bogotá de las nubes* (1984) y sus colecciones de cuentos, *Ángela y el diablo* (1953), *Árbol de ruedas* (1972), su novela "El guerrillero" (1977) y *La tienda de imágenes* (1987).

2 || Con *Los cortejos del diablo* (1970) y *La tejedora de coronas* (1982).

3 || Con su novela *El bogotazo* (1983).

entre los dos clanes de traficantes que atacan exclusivamente a los varones del bando opuesto eliminándolos uno por uno.

Con su novela *Dulce compañía* (1995) la atención de la autora se acerca a los barrios populares de la ciudad colombiana donde, entre el sentimiento religioso popular, se despliega la violencia como tela de fondo. Mientras que en *La novia oscura* (1999), su novela siguiente, se percibe una empatía con las mujeres (prostitutas) cuya realidad y destino las coloca más allá de cualquier margen. La autora transita también por espacios marginales, en su compilación de *Cuentos sin antifaz* (2001), con fuerte ironía y en un clásico tono policial, que parece ser su particularidad.

1. Radiografía de la sociedad colombiana contemporánea

Es en su novela *Delirio* (2004) que Laura Restrepo recrea la síntesis temática y de su escritura plural, en la que muestra de manera más precisa los problemas diversos ya tratados en las novelas anteriores, con sus implicaciones en la política y en la sociedad colombiana. Es también en la que introduce las distintas formas de escritura empleadas por la autora. *Delirio* es como una radiografía de la sociedad colombiana contemporánea. Restrepo entra más concretamente en la historia inmediata de Colombia, basada en los acontecimientos que transcurren en Bogotá en los años ochenta con una violencia sin precedentes que se extiende hasta mediados de los noventa y se atenúa con la muerte de Pablo Escobar, abatido en 1993, y el encarcelamiento y extradición posterior de los principales capos hacia Estados Unidos.

A través de los personajes, entre pintorescos y sombríos, la autora da las pistas del desarrollo de historias detrás de la historia. El texto policiaco presenta una narración múltiple en primera y segunda personas y una constante alternancia de tiempos que parecen tener justificación, inicialmente, proponiendo una especie de crucigrama de diferentes historias.

La novela comienza con la historia de Aguilar, un profesor que, al volver de un breve viaje con sus hijos, fruto de su primer matrimonio, no encuentra a su compañera Agustina. Un mensaje telefónico le indica un hotel lujoso donde la encuentra convertida en loca delirante. La búsqueda de la verdad continúa porque Aguilar intenta encontrar a su mujer entre los meandros de la locura, haciendo una reconstrucción del mundo exterior.

A través de esta historia, la autora nos narra la historia principal, o sea, el delirio de Agustina, entrelazada con otras tres: la infancia de Agustina, compartida con sus hermanos Joaco y el Bichi, tan diferentes entre sí; la del abuelo Portulinus, un músico alemán que emigró a Colombia huyendo de la locura; la del Midas McAlister, narcotraficante amigo de Joaco y Agustina y, por fin, el vínculo de la familia con Pablo Escobar.

A lo largo de la obra, el lector va descubriendo historias subalternas y personajes de caracteres muy distintos, introducidos en la historia de Colombia. La novela se desarrolla como un relato policiaco en el que el lector sigue por diversos e intrincados caminos los orígenes –tal vez familiares– de los trastornos mentales de Agustina, que es la metáfora literaria del delirio de Colombia frente a sus múltiples problemas.

De ese modo descubrimos que Agustina, la protagonista de *Delirio*, es de origen germano-comunista por su abuelo Nicolás Portulinus, que llega a Colombia y se casa con Blanca. Los Portulinus viven en el Departamento del Tolima, una zona de tradición insurgente y bandolera, sobre todo en la primera mitad del siglo XX. El alemán lleva el estigma de la locura congénita, la del marxismo, y Blanca encarna a la Colombia de la 1^a mitad del siglo XX. Los dos tienen una concepción distinta del mundo. Sus dos hijas, Eugenia y Sofí, comparten el mismo hombre, Carlos Vicente, que representa el Poder, la primera como esposa y la otra como amante. Eugenia, la madre de Agustina, representa a la Colombia de los años setenta, preocupada por su imagen social y por mantener una posición económica holgada, aceptando la ascendente participación del narcotráfico en su vida.

Entre testimonios y visión de movimientos políticos, en especial de la izquierda, Laura Restrepo plantea la inevitable participación del narcotráfico y las consecuencias de ese flagelo. Evoca un proceso que va desde las teorías marxistas hasta la socialdemocracia, en medio de una mayor complejidad y una aparente calma social. Pero proyecta la esperanza en el futuro de una Colombia conocedora de la verdad sobre su pasado conflictivo y abierta al diálogo y a la participación de movimientos políticos diferentes a los tradicionales, que en definitiva es el sueño de la mayoría de colombianos de su generación.

Se refiere al proceso político de violencia bipartidista entre 1948-1958, controlado parcialmente con el Pacto de Benidorm, y la creación del Frente Nacional. La división partidista termina en apariencia, pero los acuerdos realizados fueron considerados, por algunos grupos, únicamente beneficiosos para las élites. El país ya no estaba fraccionado entre liberales y conservadores sino entre las cúpulas de ambos partidos y los pobres que mendigaban oportunidades laborales. Entonces, las personas con intereses políticos y de tradición beligerante, que no aceptaron el acuerdo, siguieron en la guerrilla, con lemas de tipo social, pues con la Revolución cubana se había abierto la posibilidad de una lucha políticamente armada, y la larga tradición comunista encontró en América Latina uno de los terrenos más fértils para la actividad revolucionaria (Chernick, "La negociación de una paz").

A través de esta asociación, Laura Restrepo proyecta la historia de Colombia, planteándola desde el contexto mundial que trajo

consigo cambios inconvenientes para los movimientos guerrilleros colombianos. El colapso del comunismo en la Europa oriental y la consecuente caída del muro de Berlín en 1989, la derrota sandinista en Nicaragua en 1990, los importantes logros del proceso de paz en El Salvador, la crisis cubana y un manifiesto proceso de reformas políticas en Colombia fueron factores que contribuyeron a un cambio radical de las estrategias guerrilleras. Entonces las guerrillas debían hallar la forma de financiar sus operaciones, optando por acciones criminales, como el tráfico de droga, la extorsión y el secuestro, cuya consecuencia sería la perdida consecutiva de sus ideales y la credibilidad de sus modelos políticos.

Pero esta evolución no se realiza de un solo golpe. Primero, los narcotraficantes, hasta entonces en la sombra, se ven amenazados como los demás actores económicos por secuestros y exigencias de la guerrilla para financiar sus actividades delictivas. Hasta los grandes traficantes se ven obligados a crear sus propias milicias armadas, como Muerte a los secuestradores (MAS), para defenderse de los abusos de la guerrilla. La negociación entre estas dos fuerzas se hace evidente. A la relación disfrazada entre la sociedad y el narcotráfico, se le suma la alianza de este con los grupos políticos armados que hasta entonces afirmaban luchar por el pueblo. Lejos de centrar sus intereses en la obtención iliana de dinero, estos nuevos aliados hablan de una "filantropía" política mediada por la violencia (Kalmanovitz, "La economía del narcotráfico en Colombia" 226).

Entonces, en Agustina, hija de Eugenia y Carlos Vicente, Laura Restrepo personifica a la nación colombiana entre 1985 y 2000, caracterizándola como la heredera de la locura de su abuelo, marxista, hija del maridaje entre el país frívolo y el narcotráfico, criada bajo la influencia de una izquierda violenta y casada con Aguilar, que representa a la izquierda moderada (M19); mientras que su hermano el Bichi representa a la línea izquierdista pro cubana (ELN) y sufre del maltrato de su padre. Agustina trata de protegerlo, personificando así la responsabilidad de un sector del país por su simpatía insensata hacia los violentos.

Ese paralelismo característico entre la novela y lo que pasa en Colombia lo acentúa con la salida del Bichi del país. Huye a México con la tía Sofi, quien a su vez encarna el marxismo-leninismo (FARC), lo cual merece una mirada a los diálogos con la guerrilla que tuvieron lugar en Tlaxcala en 1992. La presencia de estas relaciones, en *Delirio*, muestra que los protagonistas de estos fenómenos sociales, narcotráfico, guerrilla, política, se corresponden con los personajes de la novela, y se mantienen, según la autora, de generación en generación.

El texto caracteriza la relación histórica de Colombia con la izquierda política y la funesta participación de fuerzas como el

narcotráfico, que desencadenan un conflicto sangriento que terminará por desquiciar al país, como le ocurre a Agustina. Aunque ella desconoce la causa de su delirio, la tragedia es anunciada en los sueños premonitorios del abuelo acerca de un conflicto armado producido por una política de línea leninista: "Uno de los luchadores me es indiferente, el que se mueve de espaldas a mí de tal manera que no le veo el rostro" (*Delirio* 185).

Una de las fuerzas activas de la contienda armada bajo supuestos políticos es Farax, con los ejércitos que lleva en su mochila. Simbólicamente, Farax trae siempre consigo un juego de guerra para entretenar a Eugenia: "Me permitió jugar con ellos mientras esperaba a que ustedes llegaran, les dijo Eugenia pero no la escucharon, y los ordenamos por triple fila en el corredor y él silbaba marchas marciales y decía que habíamos montado un gran desfile militar..." (*Delirio* 131). A Farax, admirador de Portulinus, o sea del Marxismo, se le puede considerar como el movimiento guerrillero original de inspiración política, manifiesto, en la realidad nacional, en los grupos de bandoleros de los años sesenta que se agazaparon en las montañas y que van evolucionando con la pérdida de valores hacia la delincuencia: "Usted tiene razón, profesor, le contesta Farax con su inquietante voz de niño que minuto a minuto va dejando de serlo" (*Delirio* 223).

Carlos Vicente Londoño, el padre de Agustina, es un hombre rudo e intolerante que ha invertido su fortuna en el lavado de activos sin que su familia lo sepa, excepto su hijo mayor, Joaco. La tez morena de Joaco, como la de Carlos Vicente, viene a ser, más que una marca de parecido entre padre e hijo, un símbolo de hombría y de complicidad en los negocios. Son entonces el segmento social que, al servicio de Pablo Escobar, vive del lavado de dólares y está dispuesto a sostenerlo a como dé lugar, incluso mediante la violencia.

La relación de Carlos Vicente con su hijo a quien llama "el Bichi" o "Bichito" es de intolerancia, pues lo considera indigno de su estirpe debido a que simboliza una postura "blanca", limpia de la influencia del narcotráfico. El Bichi es blanco, bello y afeminado, lo cual lo opone más a su padre: "Para colmo el niño era de una belleza irresistible, si tu Agustina es linda, Aguilar, el Bichi lo es todavía más, y en ese entonces irradiaba una especie de luz angelical que lo dejaba a uno perplejo, pero eso no hacía sino agravar las cosas para su padre" (*Delirio* 125).

La situación de la familia que nos presenta la autora en la novela es la misma que viven muchas familias colombianas, como resultado de la importancia de las apariencias. El lector descubre a la familia a través del delirio de Agustina, la protagonista, que es en realidad la metáfora de una Colombia delirante. La familia Londoño pertenece a la casta pudiente bogotana y presenta los típicos secretos de una sociedad conservadora, con la presencia

del machismo y el comportamiento pasivo de las mujeres ante un marido infiel y violento. Entre los secretos de esta familia está la infidelidad del padre con su cuñada Sofi, cuyas fotografías provocativas son descubiertas por Agustina y su hermano menor, Bichi. Su contemplación secreta de las fotografías se convierte en un ritual infantil para ellos. El otro secreto es la homosexualidad de Bichi, rechazada por una parte de la familia. Carlos Vicente, el padre, que representa al poder, golpea a Bichi porque lo considera muy femenino y cree que los golpes le devuelven su hombría.

La relación de Agustina con su padre José Vicente es tensa también debido a su temor de que él se vaya de su lado: "Creo que en eso se me fue la infancia, en hacer fuerza y acumular poder para impedir que mi padre se fuera de casa" (*Delirio* 88), aunque también quiere que se vaya para que su hermano menor Bichi no sufra más su tiranía. Y esta es una de las causas del delirio de Agustina. El padre cierra bien la casa y la hija le dice sin palabras: "tú eres el poder, tú eres el poder verdadero y ante ti yo me doblego", y centra toda su atención en pasarle la llave que corresponde porque teme que si falla se rompa el encanto y él ya no le diga Tina ni le tome la mano (*Delirio* 91).

Agustina ama y teme a su padre, aporte material pero también verdugo de su hermano; las relaciones con su tía y con la sociedad que juzga esta situación tan evidente le crean incertidumbres. La lepra, que es en realidad el descontento popular, aísla a la familia, y la locura de Agustina se justifica en ese laberinto de causas. A pesar de todos los esfuerzos de las clases sociales y políticas, que han disfrutado de la enfermiza compañía del narcotráfico, la lepra llega inevitablemente a casa: "Más tarde, ya en casa, ya por la noche cuando todo ha pasado, mi padre me repite mil veces que lo de hoy por la calle ha sido una protesta de los estudiantes contra el gobierno... pero yo sé que no es así, sé que los leprosos han llegado por fin" (*Delirio* 140).

La relación de Agustina con Midas McAlister, su novio de adolescencia, es interesante porque es el lazo que une a todos los personajes con el narcotraficante Pablo Escobar. Es él quien se ha introducido en la familia, les ha ayudado a obtener mucho dinero en el lavado de activos, pero finalmente es perseguido por algunos de ellos poniéndole barreras a su participación en la política y negándole la entrada a los clubes sociales de la aristocracia local. Embarazada de Midas, Agustina aborta, lo cual pone de relieve su rechazo, interpretado en la novela como el trasunto de participación activa del "capo de capos", Pablo Escobar, en el Senado de la República justo antes de su caída: "al hombre no le gusta el título de Rey de la Coca, dijo Silver, prefiere el de Padre de la Patria" (*Delirio* 117).

La recuperación de Agustina se anuncia en la búsqueda de la verdad de su pasado: el pasado convulsionado del país donde

convergen fuerzas poderosas sin dejar ningún registro en su memoria. Nadie conocía lo que había ocurrido hasta que las partes del conflicto y, ante lo que podría denominarse un tribunal de la verdad, cada una relató lo que sabía. Solo entonces comienza la recuperación de Agustina. Culpa de su pasado a las mentiras, esas mentiras se extienden a la hipocresía familiar y la no aceptación de la realidad. La lectura de esa realidad nacional, la exposición frente a una cámara es el registro histórico de los hechos: "Y de vez en cuando, nunca en el centro, aparece la niña Agustina, mirando hacia la cámara con aprensión, como si no se sintiera del todo cobijada por el aura de aquel bienestar, como si no perteneciera cabalmente al grupo humano" (*Delirio* 84).

La búsqueda de la verdad de la historia nacional conlleva un gran esfuerzo de Agustina por resolver un acertijo, imagen coherente con la forma narrativa de la premiada obra de Laura Restrepo y el manejo del tiempo: "Porque en esos días de locura Agustina ha desarrollado una afición por los crucigramas y para mi sorpresa, dice Aguilar, el domingo se levantó temprano y dijo que quería leer el periódico, cosa que no ha hecho nunca en su vida..." (*Delirio* 85).

Aguilar es un antiguo seguidor del ideal marxista que simboliza al M19 (Movimiento 19 de abril) -movimiento rebelde nacido en 1970 en respuesta a las elecciones presidenciales trucadas, convirtiéndose en movimiento armado, grupo que se desmoviliza algunos años más tarde-, pero se ha insertado en el sistema de manera práctica, y el menosprecio que padece es el que la sociedad colombiana manifiesta al movimiento. Algún daño causó la política nacional a la izquierda moderada que podría reconocer pasadas relaciones con Cuba, tal como en la novela Agustina le cortó las uñas a Bichi y le dejó una marca perpetua: "Perdóname, Bichito, te lo suplico y él me muestra su mano roja de sangre y sus ojos están llenos de lágrimas" (*Delirio* 163). La sangre conlleva a la sangre en el cuerpo de Agustina, en quien podemos considerar la encarnación del sufrimiento de Colombia, aunque el país quisiera negarlo ante el mundo, dando la impresión de que tenía todo controlado.

En la novela se alude de manera recurrente a los vínculos del gobierno con el narcotráfico y de la DEA con la mafia, lazos cuya revelación forma parte del proceso de sanación de Agustina, centrado en el conocimiento y la aceptación de su pasado. Su mejoría es consecuencia de la aceptación paulatina de su condición, el conocimiento de la verdad de lo ocurrido en la familia. Entonces, los síntomas de su mejoría le confieren a la obra una clara proyección de optimismo para la nación.

José Saramago que presidía el jurado del premio literario conferido a Laura Restrepo, dijo a propósito de *Delirio*: "Es una gran novela, como no se encuentran muchas. Una de las mejores de los

últimos tiempos. En primer lugar, por su sorprendente dominio del lenguaje, pero también porque es una historia colombiana, con todo lo terrible y lo fascinante de esa realidad".

Su novela *Multitud errante* (2001) viene a completar ese cuadro de tragedia nacional porque en ella la autora aborda directamente el problema enorme del desplazamiento permanente de la población, causado por las distintas guerras de la historia colombiana. Sus personajes, exiliados de tipo social, económico y afectivo, tejen entre ellos redes de alianza y solidaridad como un refugio acogedor de vida.

A través de este relato, Laura Restrepo ofrece un hermoso testimonio de la situación colombiana y el drama del exilio interno y externo de la población rural que data desde las primeras contiendas entre liberales y conservadores a finales del siglo XIX, con la guerra de los mil días (1899-1902) y la consecuente pérdida de Panamá en 1903; que continúa con la guerra civil, llamada de la violencia, entre 1948 a 1953 y que se acentúa con el conflicto armado entre guerrilla, paramilitares y el ejército, después del desmantelamiento de los carteles del narcotráfico.

El libro presenta un análisis de la historia de los desplazados como resultado del conflicto armado colombiano a través del vagabundeo del protagonista, Siete por Tres, en busca de Matilde Lina, su madre adoptiva. Sin nombre ni identidad, es llamado así como signo distintivo por tener un dedo de mas en un pie, cuando lo encontraron aun bebé abandonado en el atrio de la iglesia del pueblo, de donde lo recogió una joven lavandera. Ya grande, su pueblo se encuentra en medio del conflicto armado, y los que quedan vivos deben huir. En el camino, el grupo de personas en el que se encuentran Siete por Tres y su madre adoptiva Matilde Lina sufre un ataque militar y los que quedan vivos se pierden los unos de los otros.

Para señalar la importancia que tiene la tragedia de la guerra y la huida de los sobrevivientes, Laura Restrepo hace referencia a la obra de Virgilio, pues como Eneas huye de las cenizas de Troya con la efigie de Atena en sus hombros, Siete por Tres lleva consigo la estatua de la virgen Santa María Bailarina, patrona de su pueblo, hasta su refugio final. El desplazamiento de la población provoca otro problema: la pérdida de su identidad durante el recorrido del país. Los desplazados se aferran a lo que pueden para no perderla del todo, y aquí la autora hace referencia a un signo fuerte de la cultura nacional de carácter popular pues, Matilde Lina, el nombre de la madre adoptiva del protagonista, a quien este busca sin descanso, es el título de una canción del compositor guajiro Leandro Díaz, interpretada y dada a conocer sobre todo por el cantante y compositor de vallenatos Carlos Vives (Santa

Marta, 1961), una música de gran popularidad cuya letra traduce el lenguaje y las preocupaciones de los colombianos⁴.

Entonces, la búsqueda sin descanso de Matilde Lina por parte del protagonista es a fin de cuentas la búsqueda de la identidad, así como Siete por Tres se aferra a la estatua de Santa María Bailarina, como único resto de su cultura local y que lo ata sin saberlo a lo universal, pues la imagen de la virgen encuentra fácilmente un refugio, porque en el transcurso del viaje viene a obtener un reconocimiento de obra de arte valiosa y perseguida como tal, provocando así la persecución de su portador por las autoridades que lo acusan de delincuente.

La población que se encuentra en medio de un conflicto, que apenas entiende, se ve obligada a abandonar su casa para no morir a manos de los actores del conflicto. Sin embargo, a través de la novela *Multitud errante*, Laura Restrepo nos da una muestra de esperanza porque si Siete por Tres no logra encontrar a Matilde Lina encuentra el amor en la narradora de la novela, un personaje que tampoco tiene nombre, a quien él llama Ojos de Agua, y que participa en una Organización de ayuda humanitaria. Allí, el protagonista logra trasponer la imagen de su divinidad Santa María Bailarina, y emprender él también una acción de solidaridad con otros desplazados que continúan llegando a instalarse en los suburbios de la ciudad.

En esta novela, como en las demás, Laura Restrepo pinta las tragedias colombianas, conmoviéndose siempre por las personas que sufren, lo cual forma parte de su sensibilidad, si nos atenemos a lo que dice en una entrevista, conjunta con Fernando Vallejo: "Aquí hay que ponerse al lado de las víctimas, a ver quiénes son esos miles de colombianos desplazados, asesinados, despojados de sus más mínimos derechos, como también lo están los secuestrados, porque esa es una cosa que no se puede callar" (Cruz, "Delirio y desbarrancadero en Colombia"). Pero a pesar de ese compromiso, siempre latente en su obra, también están presentes en las obras de Laura Restrepo el humor, la belleza y la cultura del país, que ella expresa con un aire de optimismo, gracias al consecuente conocimiento de la realidad.

2. Biografía de la autora

Laura Restrepo nace en Bogotá en 1950, donde se gradúa en Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes en 1983 y fue profesora de Literatura en la Universidad Nacional y en la del Rosario, antes de dedicarse al periodismo y la política. En 1983 fue nombrada por el presidente Belisario Betancur miembro de la comisión negociadora de la paz entre el gobierno y el grupo guerrillero M-19. Sobre esta experiencia, Laura Restrepo basa su

4 || Ver Carlos Vives Matilde Lina – YouTube.

libro *Historia de un entusiasmo* (1986), un reportaje que la obliga a exiliarse, entre Madrid y México, hasta la transformación del M-19 en partido de oposición. A partir de entonces publica las novelas: *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995), que obtiene el premio Sor Juana Inés de la Cruz (1997); *La novia oscura* (1999), *La multitud errante* (2001), que trata de la historia de los desplazados como resultado del conflicto armado colombiano; *Delirio* (2004), con el que obtiene el premio Alfaguara de novela, entre 635 trabajos literarios presentados; *Demasiados héroes* (2009) y *Las vacas comen espaguetis* (2010), libro infantil. Sus libros son traducidos a más de una docena de idiomas.

Bibliografía

- Ballesteros Rosas, Luisa. *La femme écrivain dans la société latino-américaine*. Paris: Editions l'Harmattan, 1994.
- _____. *La Escritora en la sociedad latinoamericana*. Cali: Editorial de la Universidad del Valle, 1997.
- _____. "Una visión de la historia en la escritura femenina". *Miradas axiológicas a la literatura hispanoamericana*. Ed. Bogdan Piotrowski. Bogotá: Colección Valor y Palabra, 2007.
- _____. "Elementos autobiográficos en los relatos de Gabriel García Márquez". *Gabo en París*. Homenaje de la Embajada de Colombia. Paris, 2007.
- _____. "Soledad Acosta de Samper: entre la historia y la ficción". *Personaje literario hispanoamericano como un valor*. Bogotá: Ed. Bogdan Piotrowski. Colección Valor y Palabra, 2009.
- Chernick, Marc. "La negociación de una paz entre múltiples formas de violencia". *Los laberintos de la guerra: utopías e incertidumbres sobre la paz*. Ed. Francisco Leal Buitrago. Bogotá: Tercer mundo, 1999.
- Cruz, Juan. "Delirio y desbarrancadero en Colombia". *El País* 02/03/2008.
- Delpirou, Alain. *Les cartels criminels: cocaïne et héroïne, une industrie lourde en Amérique latine*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. *Literatura y diferencia: Escritoras colombianas del siglo XX*, Bogotá y Medellín: Ediciones Uniandes y Editorial Universidad de Antioquia, 1995.
- Kalmanovitz, Salomón. "La economía del narcotráfico en Colombia". *Economía colombiana*. Bogotá: Cinep-Cerec, 1989.
- Lazzeri, Pietro y Pierre Du Bois. *Le conflit armé en Colombie et la communauté internationale*. Paris: Editions l'Harmattan, 2005.
- Mackenzie, Eduardo. *Las FARC, fracaso de un terrorismo*. Bogotá: Random House Mondadori S.A., 2007.
- Minaudier, Jean-Pierre. *Histoire de la Colombie*. Paris: Editions l'Harmattan, 1996.
- Navia Velasco, Carmiña. "Narrativa femenina en Latinoamérica, hoy". *Hojas Universitarias, Universidad Central* 52 (2002) Bogotá.
- Prolongeau, Huber. *La vie quotidienne en Colombie au temps du cartel de Medellin*. Paris: Editions Hachette, 1992.
- Ramírez V., Socorro. *Actores en conflicto por la paz: el proceso de paz durante el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986)*. México: Editorial Siglo XXI, Colección Historia inmediata, 1988.
- Raymond L., Williams. *Postmodernidades latinoamericanas*. Bogotá: Fundación Universidad Central, Colección 30 Años, 1998.
- Restrepo, José Manuel. *Historia de la revolución de la República de Colombia*. Medellín: Editorial Bedout, 1974.
- Restrepo, Laura. *Historia de un entusiasmo*. Aguilar, 1986.
- _____. *Leopardo al sol* (1993). Madrid: Alfaguara, 2005.
- _____. *Dulce compañía* (1995). Madrid: Alfaguara, 2005.
- _____. *La multitud errante* (2001). Madrid: Alfaguara, 2008.
- _____. *Delirio*. Madrid: Alfaguara, 2004.

Posturas e imposturas en la nueva narrativa colombiana: el caso de Juan Gabriel Vásquez o el arte de la traición

Camilo Bogoya
Université de Marne-la-Vallée
cbogoya@yahoo.com

En la última década, las voces de la literatura colombiana han resonado más allá de las fronteras editoriales del país. El motivo de esta proliferación tiene mucho que ver con los premios internacionales de renombre: Mario Mendoza gana el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral con *Satanás* en 2002, Laura Restrepo el Alfaguara en 2004 con *Delirio*, Evelio Rosero el Tusquets con *Los ejércitos* en 2006, William Ospina el Rómulo Gallegos por *El país de la canela* en 2009, Antonio Úngar el Herralde con *Tres ataúdes blancos* (2010) y Juan Gabriel Vásquez el Alfaguara con *El ruido de las cosas al caer* (2011)¹. En ningún otro momento de su historia las letras colombianas habían gozado, en el marco del panorama internacional, de una diversidad tan contraria a su tradición monolítica.

Sin embargo, los interrogantes que mueven la máquina del lenguaje no han sufrido, a mi manera de ver, la misma metamorfosis. La situación del narrador contemporáneo es grosso modo la misma que se planteaba el joven García Márquez, por allá en los años del terror, es decir a finales de la década de los 50, sobre todo en dos artículos, a saber, "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia" y "La literatura colombiana, un fraude a la nación". Aquí, García Márquez se hace una pregunta muy parecida a la que se plantearon los autores europeos de la postguerra: ¿cómo narrar a esos trescientos mil muertos que ha dejado la llamada "época de la violencia"? ¿Y cómo hacerlo, en el caso de García Márquez, desde la ausencia de una tradición, o bien sin repetir los procedimientos de una tradición anquilosada en el regionalismo, en el cuadro de costumbres y en la denunciación directa?

La pregunta vuelve treinta años después, rasguñando el cambio de siglo, pues los escritores, que no han dejado de enfrentarse a los dilemas de la relación entre política y literatura, de repente se ven inmersos en un subgénero bautizado como la novela sicaresca, y cuyo modelo es *La virgin de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo. El tema de la violencia, que en realidad desde *El Carnero* de Rodríguez Freyle (1638) nunca ha dejado de ser omnipresente, vuelve a identificarnos como un síntoma irremediable de nuestra realidad cultural.

A partir de la imposibilidad de darle la espalda a la historia, es decir, de adelantar una propuesta que se aleje del realismo, la gran mayoría de los escritores reconocidos se suman a esta inquietud: ¿cómo narrar el conflicto colombiano, sus derivas inverosímiles, sus figuras circulares, su cortejo de muertos? Pregunta a la que se suma una inquietud estética: ¿cómo conciliar las trampas de la ficción, el sabor ecléctico de lo contemporáneo con el imperativo

1 || A este catálogo podemos añadir *Cantar de lejanía* de Juan Manuel Roca, que obtuvo el Casa de las Américas en 2007, y *Necrópolis* de Santiago Gamboa que ganó el premio de novela La Otra Orilla en 2009.

de contar el país y su historia? ¿Cómo hacerlo, ya no quejándonos de la ausencia de tradición, como lo hacía García Márquez a finales de los 50, sino quejándonos de tener una tradición apabullante y estigmatizadora? Es alrededor de estas preguntas que podemos aproximarnos a la narrativa reciente de Juan Gabriel Vásquez.

1. Semblanza de un escritor precoz

Con 24 años, recién llegado a Europa, Vásquez publica *Persona* (1997), novela escrita en Florencia y París. Dos años después aparece *Alina Suplicante*. Con el cambio de milenio, Vásquez publica un volumen de cuentos, *Los amantes de todos los santos*, que siguiendo la costumbre de los poetas será reeditado en el 2008 con algunas modificaciones². Este libro, tal vez un eco involuntario de la arquitectura de los *Doce cuentos peregrinos*, narra experiencias de latinoamericanos circunscritas a la geografía europea. Después, con tres y cuatro años de intervalo, aparecen las novelas *Los informantes* (2004), *Historia secreta de Costaguana* (2007), y *El ruido de las cosas al caer* (2011). Podemos agregar a esta suma una biografía, *Joseph Conrad. El hombre de ninguna parte* (2004), y una recopilación de ensayos, *El arte de la distorsión* (2009), que se inscribe en la amplia tradición de los novelistas polígrafos y cuyos modelos podrían ser, para citar sólo algunos ejemplos, los libros de ensayos de Fuentes, Sábato, Carpentier, Saer y Piglia.

Por supuesto, tendríamos que agregar una serie de textos nómadas, publicados en periódicos y revistas de las dos orillas del Atlántico, y que se componen de dos objetivos definidos. Por un lado, los textos del periodista cultural y, por otro, los del columnista; por un lado, el reseñista literario que recuerda el presentimiento de T. S. Eliot: "creo que los escritos críticos de los poetas [...] deben buena parte de su interés al hecho de que, en el fondo de su mente, todo poeta intenta, si no como fin ostensible, defender el tipo de poesía que él escribe, o formular el tipo que quiere escribir" (23). De otra parte, tenemos al columnista que siguiendo los modelos tutelares de Fuentes y Vargas Llosa, o las prácticas nacionales de Héctor Abad Faciolince y Oscar Collazos, procura "tratar cosas de las que no se ocupa mi ficción" para así "contribuir de alguna manera al debate político en Colombia" (Vásquez, *Escribimos...*).

Este retrato estaría incompleto si no recordáramos su labor de traductor del francés y del inglés (Victor Hugo, Jhon Hersey, E. M. Foster). Esta rápida semblanza de cinco novelas, un libro de cuentos, otro de ensayos, una biografía y diversas notas periodísticas que van del oficio de lector al compromiso social muestra la precocidad

2 || Catalina Quesada ha estudiado este conjunto de cuentos, proponiendo igualmente una reflexión sobre la cuentística colombiana: "De cuentos y recuentos. Fragmentos del relato colombiano reciente". *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. México - Paris: Rilma 2 - ADEHL, 2009, 109-120.

de Vásquez, su rápida incursión en el mundo visible de las letras, su voluntad de construir una obra poliforme.

2. El escritor y sus fantasmas

Paul Valéry, meditando sobre la necesidad crítica presente desde Baudelaire, definía como clásico al "écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux" (604). Esta aproximación resume bien el caso de Juan Gabriel Vásquez. Asociar un crítico a sus propias producciones no quiere decir solamente ser consciente de sus procedimientos, de sus juegos con el lenguaje, de sus posibles innovaciones. También significa el pensarse en el interior de una tradición. En este sentido, para Vásquez, cada novela "lleva implícita la crítica de la novela importante que la ha precedido" (*El arte* 69). Una de esas novelas madre es, en el caso de Vásquez, la novela del *boom* latinoamericano. ¿Pero cómo llegar a una conversación crítica que ya empezó hace mucho tiempo y que puede causar irritación al escritor contemporáneo cuyos padres son la extraterritorialidad y la anulación de la idea jerárquica del canon? ¿Bajo qué perspectiva intervenir en esta angustiosa y necesaria conversación? Vásquez lo hace desde el arte de la distorsión, un arte que recuerda a Harold Bloom y su retomada *Angustia de las influencias*, a la que Vásquez se refiere como "un librito maravilloso y plagado de excesos" (*El arte* 68). Rememorando las tesis Bloom, Vásquez conversa con sus mayores, a la manera de un revisionista. Él mismo lo define parafraseando al crítico norteamericano:

El novelista sucesor [...] lleva a cabo una malinterpretación de la novela, una lectura revisionista que parte de una mentira necesaria, o por lo menos, necesaria para el novelista sucesor: el libro del padre es insuficiente, defectuoso, incompleto. El novelista sucesor dice: mi obligación es corregirlo (*El arte* 69).

Quisiera explorar a continuación este ajuste de cuentas con el padre, recordando la obsesiva sombra macondiana, ya que esta erra como un fantasma entre las líneas de las novelas y los ensayos que nos ocupan. Confrontado a esta angustia que hace parte del conjunto de herencias de la tradición colombiana, Vásquez escribe dos ensayos que pretenden examinar el problema de la influencia y proponer una nueva lectura de *Cien años de soledad*. En *El arte de la distorsión* Vásquez señala:

Siempre la leí admirando su carácter incontrovertible de obra maestra, pero consciente de que esa obra maestra no servía para nada. Ahora, en cambio, me encontré haciéndome la siguiente pregunta: ¿hay otra manera de leer *Cien años de soledad*? Me encontré dedicando un cierto tiempo a ese empeño: malinterpretar la novela, transformarla en algo distinto de lo que hemos leído durante casi cuarenta años (31-32).

La propuesta de Vásquez es leer *Cien años*, no como exponente de lo real maravilloso, ya que esta noción "no tiene absolutamente nada que ver con *Cien años de soledad*, novela en la que lo maravilloso, lejos de llevar a nadie a ningún estado límite [...] no sorprende a nadie. Y eso por una razón que, bien mirada, es bastante obvia: en *Cien años de soledad*, lo maravilloso nada tiene de maravilloso" (35). Esta provocación es fecunda en el sentido en que Vásquez presenta la noción de Carpentier como el resultado de la visión de un latinoamericanista mas no de un escritor latinoamericano. Vásquez se acerca a nociones fundamentales e intenta controvertirlas, y ese esfuerzo crítico y revisionista es uno de los principios del lector contemporáneo.

Pero no con provocaciones se logra derrumbar cuarenta años de interpretación. Más interesante es el otro eje del ensayo, la propuesta de Vásquez de leer la novela madre como una novela histórica. La idea, o el malentendido, ya había sido constatado por María Cristina Pons en su formulación del concepto de novela histórica, mostrando la tendencia de fin de siglo a considerar los períodos anteriores bajo el prisma del género histórico, al punto de caer en el exceso de considerar a *Cien años* como una novela histórica (*Memorias del olvido* 34). Vásquez no teme adentrarse en esta lectura, descartada para algunos críticos, ya que las distorsiones conceptuales también orientan el arte de un narrador. Para justificar este punto de vista, Vásquez se centra en el episodio de la Masacre de las Bananeras, en el que "Cien años de soledad da cuerpo, tal vez involuntariamente, a uno de los debates más recurrentes de las últimas décadas: la imposibilidad de conocer la historia, o, más bien, la idea de que toda historia, puesto que nos es contada, es apenas una versión" (*El arte* 41). Vásquez concluye su lectura de *Cien años*, citando a Orhan Pamuk: "El reto de la novela histórica no es producir una imitación perfecta del pasado, sino relatar la historia con algo nuevo, enriquecerla y cambiarla con la imaginación y la sensualidad de la experiencia personal" (43). ¿Cuál es entonces la versión de Juan Gabriel Vásquez respecto a la historia, y de paso, cuál es el resultado de su lectura crítica frente a la novela garciamarquiana?

Antes de responder a esta pregunta, demos otra vuelta de tuerca echando un vistazo a las novelas, donde los guiños al padre son múltiples, donde encontramos desde pequeñas citaciones imperceptibles hasta mordaces comentarios. Demos algunos ejemplos implícitos de intertextualidad:

Durante cinco años, dos meses y veintún días, el Chassepot desaparece. Pero a finales de junio de 1876 es adquirido, junto con otros mil doscientos noventa y dos fusiles, veteranos como él de la guerra franco-prusiana, por Frédéric Fontaine (Vásquez, *Historia secreta de Costaguana* 80).

¿Quién es el autor de esta frase? Me atrevería a decir que es una frase sin autor, que es una frase que entra dentro de una máquina de narrar que todos reconocemos, una frase escrita por la tradición y que sin embargo, en sus palabras extranjeras, muestra el destello de un ligero desvío³. Una relación más conflictiva con el precursor se establece en este ejemplo, una réplica célebre de *El amor en los tiempos del cólera*:

Lorenzo Daza⁴ tuvo que mirarlo de lado, como los loros, para encontrarlo con el ojo torcido. No pronunció las tres palabras sino que pareció escupirlas sílaba por sílaba: - Hi-jo-de-pu-ta (124-125).

"Eres un hijo de puta", me dijo. No me dijo *hijueputa*, forma comprimida que hubiera sido más eficaz y más idiosincrásica, sino que separó las palabras y las pronunció sin dejarse ni una letra en el camino (Vásquez, *El ruido de las cosas al caer* 132).

Aquí no sólo se retoma un eco reconocible para el lector de literatura colombiana; se ironiza igualmente la pose lingüística de una oralidad, del mismo modo que los poetas de la generación de Los Nuevos, por ejemplo, ironizaban el lenguaje castizo de la tradición anterior.

Un tercer ejemplo, esta vez explícito, se encuentra también en *El ruido de las cosas al caer*. Elaine Fritts, una norteamericana que llega al país para trabajar como voluntaria en los Cuerpos de Paz,

3 || Pablo Montoya señala igualmente dicho paralelismo con García Márquez, tomando otro pasaje de la historia del rifle (Pablo Montoya, *Novela histórica en Colombia* 93).

4 || Respecto al padre de Fermina y su relación con Conrad, recordemos el siguiente pasaje de *El amor en los tiempos del cólera* que será retomado por Vásquez: "Contaba [La Justicia] que durante una de las tantas guerras civiles del siglo anterior, Lorenzo Daza había sido intermediario entre el gobierno del presidente liberal Aquileo Parra y un tal Joseph K. Korzeniowski, polaco de origen, que estuvo demorado aquí varios meses en la tripulación del mercante Saint Antoine, de bandera francesa, tratando de definir un confuso negocio de armas. Korzeniowski, que más tarde se haría célebre en el mundo con el nombre de Joseph Conrad, hizo contacto no se sabía cómo con Lorenzo Daza, quien le compró el cargamento de armas por cuenta del gobierno, con sus credenciales y sus recibos en regla, y pagado en oro de ley. Según la versión del periódico, Lorenzo Daza dio por desaparecidas las armas en un asalto improbable, y las volvió a vender por el doble de su precio real a los conservadores en guerra contra el gobierno". (*El amor en los tiempos del cólera* 455-456). Este pasaje se reescribe en la voz de José Altamirano: "No sabe que un diario amarillista, *La Justicia*, inventará muchos años después una versión absurda de su paso por la costa colombiana: en ella, Korzeniowski toma toda la negociación en sus manos y vende las armas a un tal Lorenzo Daza, delegado del gobierno liberal que después las "dará por perdidas" y las venderá de nuevo, "por el doble de su precio", a los conservadores revolucionarios. Korzeniowski, que ni siquiera sabe quién es el tal Daza, sigue con la mirada fija en Martinica, y sigue sin saber cosas" (*Historia secreta de Costaguana* 85).

recibe un regalo de su casero. Se trata del "libro de un periodista, que había salido hace un par de años pero seguía vendiéndose", y aunque "el tipo era un guache", "el libro no estaba mal". Al ver la exuberante carátula, a Elaine "todo le pareció absurdo y gratuito, y el título, *Cien años de soledad*, exagerado y melodramático". Elaine escribe una carta a sus abuelos en la que dice:

Mándenme lectura, por favor, que por las noches me aburro. Lo único que tengo aquí es un libro que me regaló mi señor, y he tratado de leerlo, juro que he tratado, pero el español es muy difícil y todo el mundo se llama igual. Es lo más tedioso que he leído en mucho tiempo, y hasta hay erratas en la portada. Parece mentira, llevan catorce ediciones y no la han corregido. Cuando pienso que ustedes estarán leyendo el último Graham Greene. Es que no hay derecho (161).

Es una extranjera, desde la ingenuidad de la tradición, quien habla sin complacencias de *Cien años de soledad*. Esto muestra una de las características del diálogo de Vásquez con la novela del *boom*. Vásquez es consciente de que las herramientas de su retórica, la lección estilística de García Márquez, el carácter comprometido, las temáticas nacionales, e incluso su itinerario autobiográfico (las ciudades de París y Barcelona), lo hacen un discípulo del *boom*. Sin embargo, hay un acercamiento provocador cuando la relación es demasiado evidente o se la nombra de manera explícita. Y hay además una voluntad constante de inventarse una tradición paralela. En ese cruce de culturas, el diálogo con García Márquez pasa por un diálogo a varias voces donde intervienen Naipaul, Conrad y Saul Bellow. Entre el elogio y la ironía, desde el ensayo y la ficción el escritor contemporáneo ronda a sus fantasmas no para matarlos ni para sustituirlos, sino para distorsionar su sombra.

3. La escritura como venganza

Habíamos dejado una pregunta en suspenso, a saber, cuál es la versión de la historia que propone Vásquez en la óptica de una narrativa que interroga los poderes de la ficción. *Historia secreta de Costaguana* es una respuesta. Pablo Montoya, en su estudio sobre la *Novela histórica en Colombia*, dedica unas páginas al caso de Vásquez. Montoya da cuenta del efecto que produce el tratar una sustancia narrativa que gira entorno a la venta de Panamá, a partir de las técnicas de un narrador contemporáneo que interpela constantemente al lector, recordándole que lo leído es producto de un artificio: "Ah, las artimañas a que debe recurrir un pobre narrador para contar lo que no sabe, para llenar sus incertidumbres con algo interesante" (*Historia secreta de Costaguana* 78). La novela, como algunas puestas en escena del teatro, carece de telón y deja ver lo que hacen los actores tras bambalinas, poniendo en evidencia los mecanismos del arte de narrar: "Yo decidiré cuándo

y cómo cuento lo que quiero contar, cuándo oculto, cuándo revelo, cuándo me pierdo en los recovecos de mi memoria por el mero placer de hacerlo" (14).

Este arte, en el caso de José Altamirano, el narrador de la *Historia secreta*, tiene que ver con un viejo tema: la traición, ya no sentimental sino literaria. Altamirano le habría proporcionado a Conrad, en una noche londinense de noviembre de 1903, los datos esenciales para entender la historia colombiana. Esa noche de conversación se traduciría en *Nostromo*. Sin embargo, cuando Altamirano lee la novela que recrea una república tropical, él no aparece por ninguna parte. La omisión es entendida como una traición y la escritura posterior de su novela como una venganza. Todo el exhibicionismo formal de Altamirano, que Pablo Montoya subraya, hace parte de alguien que escribe desde el rencor: "Usted me ha eliminado de mi propia vida", dije. 'Usted, Joseph Conrad, me ha robado'" (286).

Una de las formas de la escritura de la venganza consiste en revisar los hechos, por ejemplo, la vida del propio Conrad, para desmentirla: "aquí estoy yo, nuevamente, para dar una versión contradictoria, para despejar la hojarasca, para crear discordia en la casa pacífica de las verdades recibidas" (112). Al mismo tiempo que se ponen en duda los hechos que el propio Conrad registra en sus cartas, se intenta despejar el manto de niebla que oculta zonas trilladas y empero oscuras de la historia del país. Esta historia ha sido contada por muchos, y entre ellos, por el padre del narrador. Miguel Altamirano es un periodista que produjo "desde su escritorio de caoba [...] un modelo a escala del Istmo", un modelo que demuestra "que cualquiera puede fundar una utopía con sólo armarse de buena retórica" (105). En este sentido, la historia colombiana parece ser el resultado de un artificio, de un sofisma retórico que el narrador desea desmontar. A una historia oficial corresponde pues una historia secreta: este es el resorte de la propuesta de Vásquez. Empero, la historia oficial también es, para el escritor, la trama de una suma de narradores y de ficciones.

4. Poesía y prosa

En el 2011 Vásquez gana el premio Alfaguara de novela con *El ruido de las cosas al caer*. El título, un verso endecasílabo, y la noticia del premio desataron una gran agitación en los medios culturales nacionales. La novela descifra en seis capítulos la vida de Ricardo Laverde, un piloto que a principios de los años 70 se ve involucrado en el negocio del narcotráfico. El narrador, un profesor de derecho (recordemos que Vásquez estudió derecho en la Universidad del Rosario), llamado Antonio Yammara, conoce a Laverde en una sala de billares a finales del 95, después de que el piloto hubiera purgado una larga condena en prisión. Yammara recibe además una de las balas que en pleno centro de Bogotá

causan la muerte de Laverde en enero del 96. Ensamblar esta vida se vuelve una reconstrucción de la historia del país atravesada por el flagelo de la droga, los asesinatos políticos, la incertidumbre generalizada. Sin embargo, más que explorar los acontecimientos que van desde la presencia de los Cuerpos de Paz hasta la muerte de los animales del zoológico de Pablo Escobar, la novela explora la destrucción de los destinos individuales. Ya no estamos en un ajuste de cuentas con la historia oficial, ni frente a un narrador de la discontinuidad, sino frente a una navegación intimista. Dicho de otro modo, la estética de la sicaresca pierde su actualidad y efectismo. Los estereotipos que produjo la época de la violencia o la narrativa de finales del siglo XX, dan paso a un drama más psicológico y menos social, sin por ello renunciar al punteo de los grandes momentos de la Historia.

Las reseñas de la novela tienen un carácter múltiple, pero la mayoría están de acuerdo con la siguiente opinión de Héctor Abad Faciolince⁵:

Toda su obra anterior, tan decantada y seria, tenía todavía algunos lastres comunes a muchos libros nuestros (me incluyo) que, a pesar de ser buenos, pesan mucho: había, en ellos, demasiado. Se le iba la mano en el esfuerzo por construir algo que nos llenara de estupor y admiración. Aquí, en cambio, no se la va la mano. No le sobra ni le falta nada (*La música del ruido*).

Ese "demasiado" del cual habla Faciolince se refiere a la estructura depurada de *El ruido de las cosas al caer*, una novela que se aleja de la pirotecnia metatextual de *Historia secreta de Costaguana* y de la constante polifonía y la superposición de tramas que hay en *Los informantes*.

El ruido de las cosas al caer es el ruido insoportable de lo que no se puede escuchar, el estrépito de un avión que se precipita en las montañas, la historia de un país que se derrumba, la vida personal que se desarticula, el ruido callado de la intimidad. En esta vasta zona de lo evocado, no sabemos las razones del asesinato de Ricardo Laverde, a pesar de las pistas que da la novela; no sabemos tampoco, ya que el final es abierto y nos deja en vilo, si el narrador recuperará a su esposa y a su hija Leticia, que abandonan el hogar.

En síntesis, una de las lecciones mayores de esta respuesta a las generaciones anteriores es el manejo de la sugerencia y el silencio manteniendo sin embargo la inquietud por el vigor del lenguaje. En este vuelco hacia un nuevo realismo, ya no poblado de imágenes deslumbrantes, la obra de Vásquez entabla una con-

5 || La espontaneidad y la urgencia de la crítica periodística condujo a una primera reseña donde Abad Faciolince afirma: "no he tenido el gusto de leer todavía la novela que acaba de ganar el premio Alfaguara", pero "estoy seguro de que será una gran novela" ("El ruido de las cosas al caer").

versación con sus mayores, intentando extender los márgenes estrechos y estigmatizados de la literatura colombiana.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. "El ruido de las cosas al caer". *El Espectador*, 24 de marzo de 2011. <http://www.elespectador.com/impreso/columna-258974-el-ruido-de-cosas-al-caer>.
- _____. "La música del ruido". *El Espectador*, 5 de junio de 2011. <http://www.elespectador.com/impreso/opinion/columna-275098-musica-del-ruido>.
- Eliot, T. S. *Sobre poesía y poetas*. Barcelona: Icaria, 1992.
- García Márquez, Gabriel. "Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia". *La calle 103* (1959): 16.
- _____. *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Barcelona: Debolsillo, 2004.
- _____. "La literatura colombiana, un fraude a la nación". *Acción liberal* 2 (1959): 44-47.
- Montoya, Pablo. *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines de siglo XX*. México: Siglo XXI Editores, 1996.
- Quesada Gómez, Catalina. "De cuentos y recuentos. Fragmentos del relato colombiano reciente". *El cuento hispanoamericano contemporáneo. Vivir del cuento*. México - Paris: Rilma 2 - ADEHL, 2009, 109-120.
- Valéry, Paul. "Situation de Baudelaire". *Œuvres I*, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1957, 598-613.
- Vásquez, Juan Gabriel. *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- _____. *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- _____. *Historia secreta de Costaguana*. Bogotá: Alfaguara, 2007.
- _____. "Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta". *La Hora. Suplemento cultural*, 26 de marzo de 2011, <http://www.lahora.com.gt/notas.php?key=83388&fch=2011-03-26>.

Reescritura de La Habana en la narrativa de Padura Fuentes

Paula García Talaván
Université Paris Sorbonne
talavanpaula@hotmail.com

Miró a su alrededor y tuvo la nerviosa certeza de hallarse extraviado, sin la menor idea de qué rumbo debía tomar para salir del laberinto en que se había convertido su ciudad.

Leonardo Padura Fuentes, *La neblina del ayer*

La ciudad que, como afirma Joan Ramón Resina, "ha contribuido a formar pensamiento y escritura" (183), se ha convertido en el escenario más recurrente de la novela policial, en cuya estructura, según el mismo autor, "puede apreciarse [...] la experiencia de la ciudad moderna" (138)¹. Efectivamente, tanto en la clásica novela de enigma como en la versión más realista del *hard-boiled* norteamericano, el escenario habitual es la ciudad: la ciudad moderna, en la novela detectivesca de finales del siglo XIX, y la ciudad corrupta del primer cuarto del siglo XX, en la novela negra norteamericana. No obstante, la representación que se hace de la misma en ambas clases de novela es aún superficial ya que, en el primer caso, dado que todo el interés se centra en la resolución del enigma, la urbe aparece someramente descrita con tres o cuatro trazos y en el segundo, aunque se profundiza en la violencia y en la suciedad de las calles, la ciudad está aún muy lejos de ser un ente orgánico que se transforma a la par que sus habitantes, tal y como veremos que sucede en la prosa del escritor cubano Leonardo Padura Fuentes, a lo largo de este trabajo.

En la versión más actual de este tipo de narrativa, el neopolicial iberoamericano², que viene escribiéndose desde los años ochenta, en español y en portugués, en los países latinoamericanos y en la Península Ibérica, la gran urbe tiene un papel crucial y, por primera vez dentro de esta modalidad literaria, el concepto de ciudad adquiere un peso fundamental como entramado dramático y como organismo vivo y cambiante dentro de la narración. Esto se debe a que, como explica Padura:

[Esta] es una novela con mucha conciencia de su función social, de su necesidad de expresar problemas de la realidad actual de nuestros países: la corrupción, el arribismo político, los problemas de la droga, la prostitución, la marginalidad. Es decir, es una novela

1 || Respecto a esta afirmación, Resina argumenta que "típicamente, la novela policiaca presenta una situación laberíntica con una primera perspectiva falaz y procede a corregirla metódicamente, para acabar estableciendo una perspectiva racional, que permite recorrer por la vía más directa la distancia entre un suceso y su causa. Como la ciudad industrial del siglo XIX, la narrativa policiaca emplea las categorías de verdad y disimulo" (183).

2 || Sin intención de proporcionar una lista exhaustiva, podemos decir que los máximos representantes de la novela neopolicial son Paco Ignacio Taibo II, Rolo Díez y Miriam Laurini en México, Mempo Giardinelli, Juan Sasturain y Guillermo Saccomano en Argentina, Ramón Díaz Eterovic en Chile, Leonardo Padura Fuentes en Cuba, Rubem Fonseca y Patricia Melo en Brasil, Juan Madrid y Andreu Martín en España.

que está metida en todo ese submundo de las grandes ciudades, donde estos problemas se hacen más evidentes y crecen a un ritmo más peligroso (Epple, 60).

Teniendo en cuenta esta afirmación, cabe precisar que, entre los ejemplos de novela neopolicial, la presencia y la importancia de la ciudad varía de unos textos a otros y su representación de la misma, tal y como acabamos de describirla, no comienza a efectuarse en las obras de todos los autores ni en todos los países al mismo tiempo.

En el caso de Cuba, tanto la dirección tomada por este tipo de narrativa, como la evolución de la ciudad y su representación literaria se ven afectadas por una circunstancia exclusiva dentro del territorio de América Latina: el triunfo de la Revolución en 1959. A partir de este momento histórico, todo en Cuba, incluida la cultura, comienza a organizarse y a reconstruirse desde una perspectiva socialista.

Por esta razón se entiende que, mientras en los años sesenta la mayor parte de las novelas latinoamericanas, siguiendo la línea del *hard-boiled* norteamericano, se nutren de personajes de los bajos fondos y de ambientes marginales y comienzan a dar cuenta de realidades caóticas y violentas, en Cuba se imponga la práctica de la novela policial revolucionaria o de contraespionaje, impulsada por el nuevo régimen y convertida en eficaz medio de difusión del discurso oficial³. Este tipo de novelas tiene normas literarias muy definidas en Cuba, su intención es absolutamente didáctica y su ideología de base es la del Estado revolucionario⁴. Debido a su esencial esquematismo, el reflejo de la ciudad en este tipo de narraciones es bastante superficial. Además, muchas de ellas se ubican en zonas rurales y cuando la acción se desarrolla en La Habana, como ocurre en *Enigma para un domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas Acuña, se sitúa en un momento anterior a la revolución; más concretamente, en este caso, en 1951⁵.

3 || El gobierno revolucionario apoyó la creación de la Asociación de escritores de novela policial, así como de algunas revistas centradas en el tema policiaco, como es el caso de *Enigma*, e inauguró, en 1972, el Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, donde se otorgaba el premio nacional a la mejor novela policial cubana.

4 || En estas novelas suele ocurrir siempre lo mismo y en casi todas se repiten los mismos esquemas: el cuerpo policial del Estado se enfrenta a los contrarrevolucionarios que planean derrocar al régimen. Toda una red de grupos de trabajo (delitos económicos, tráfico de divisas, entre otros) participa en la resolución del caso. El pueblo también colabora con el cuerpo policial porque con ello ayuda a su propia clase, que ahora está en el poder político. Al final, siempre triunfa la revolución.

5 || De esta novela cabe señalar que, si bien contiene todos los rasgos de la novela revolucionaria, es una novela destacable, como explica José María Fernández Pequeño, "gracias a su intriga bien conducida y a su cuidadosa realización técnica" (535).

Es ya a principios de los años ochenta, momento en el que el agotamiento de este esquema novelesco es más que evidente (Fernández Pequeño, 540), cuando escritores como Daniel Chavarría y Justo Vasco proporcionan una visión más crítica y más dura de la ciudad de La Habana después de la revolución. Ambos autores inician un acercamiento al lenguaje habanero de ese momento, incluyendo numerosas voces y modos de habla, especialmente del registro coloquial. Sin embargo, su interés por caracterizar la ciudad es prácticamente lingüístico, ya que esa utilización del lenguaje no viene acompañada de una mirada hacia dentro de la sociedad como la que sí podemos observar en la narrativa de Padura quien, por primera vez en el espacio de la isla y ya en los años noventa, escoge el género policial para examinar con detalle la realidad cubana y poner al descubierto sus disfuncionalidades.

Con este objetivo, Padura da vida al teniente Mario Conde, que recorre las calles de La Habana haciendo un recuento de sus virtudes y de sus miserias, sobre todo de sus miserias, a lo largo de las novelas que componen la serie de *Las cuatro estaciones* —*Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998)— y de las subsiguientes *Adiós, Hemingway* (2003) y *La neblina del ayer* (2005). En todas estas novelas, la trama se ubica, además de en un espacio geográfico concreto, en un momento histórico preciso. Las novelas que componen la serie de *Las cuatro estaciones* tienen lugar en las diferentes estaciones del año 1989: *Pasado perfecto* se inicia en invierno, a principios de enero; *Vientos de Cuaresma* transcurre en primavera; *Máscaras*, en verano y *Paisaje de otoño*, como su título adelanta, en la estación más propicia para los huracanes; y con un huracán, augurio de malos presagios para el futuro de los cubanos, se cierra el ciclo de novelas y el año de 1989. A lo largo de estas narraciones, Conde, como le llaman sus amigos, trabaja como policía del Estado, como no podía ser de otro modo en la Cuba de esos años, y a medida que va desarrollando la investigación de distintos crímenes producidos en La Habana, va descubriendo el actual estado de deterioro de la ciudad y de sus habitantes. En *Adiós, Hemingway*, ubicada ocho años después, en el verano de 1997, cuando lo peor del "periodo especial" ya ha pasado, Conde ha dejado el cuerpo policial y ahora se dedica a la compraventa de libros viejos. En esta ocasión, Conde viaja a su infancia, traída al presente por el nítido recuerdo de aquel día de 1960, cuarenta años atrás, en que conoció a Ernest Hemingway en una pequeña caleta de Cojímar donde su abuelo Rufino le había llevado a comer un helado. Por último, en *La neblina del ayer*, Conde invierte su tiempo en encontrar libros interesantes para compradores concretos en las grandes bibliotecas de las que un día fueran familias aristocráticas y que hoy, a principios del siglo

XXI, más exactamente en el año 2003, venidas a menos, se ven obligadas a deshacerse de ellas para obtener un sustento.

Pero su actividad no se queda ahí, ya que en su faceta de "jodido recordador", tal y como decide apodarle su fiel amigo Carlos, el Flaco, en todas estas novelas Conde vuelve la vista atrás y trae a la memoria la dureza con la que su generación fue educada durante los años del Pre en la década de los setenta, así como la represión cultural y sexual a la que se vio sometida la población en esos años. De esta forma, se obtiene una clara visión de cómo ha ido evolucionando la ciudad hasta el presente, y con ella, sus habitantes, quienes, a comienzos del siglo XXI, tienen que adaptarse a una nueva realidad en la que se ha producido un cambio de valores, de posiciones y de posibilidades económicas, que ha alterado completamente la vida urbana.

En estas obras el enigma se encuentra diluido, casi difuminado, y lo importante es el análisis crítico de la realidad. Por eso Conde, que es un personaje psicológicamente complejo, inteligente, sensible y dotado de una gran capacidad de análisis y de síntesis, interpreta los signos de la ciudad desde un punto de vista distinto del de otros personajes de la novela policial, más cercano al del personaje de la novela social, y en su recorrido por la ciudad, va describiendo lo que ve, no solamente desde el punto de vista arquitectónico o del estado físico de las calles y de los edificios, sino desde el punto de vista de lo que ese lugar ha significado históricamente y de lo que significa socialmente en ese momento.

Centrémonos, por ejemplo, en el caso del barrio de Conde, el cual nos es presentado en *Pasado perfecto* como el barrio de la Víbora aunque, sin que aparezca nombrado, bien podría ser el de Mantilla: un barrio popular, alejado del centro, pegado a La Víbora y que es el barrio del propio escritor, donde creció y donde vive actualmente. De este barrio sabemos cómo y cuándo fue fundado, cómo ha ido evolucionando hasta unirse a la ciudad y cómo, a partir de ese momento, comenzó a modernizarse y a llenarse de comercios. Lejos del esplendor y del bullicio de antaño, lo que tristemente ahora observa Conde es una calle sucia y mal pintada en la que faltan muchos lugares entrañables de la memoria, como el puesto de fritas del Albino, la panadería ahora demolida, el bar del Castillito, la guarapera de Porfirio, la sociedad de los guagüeros, la barbería de Chilo y Pedro y la más notable de todas las ausencias, "la valla de gallos donde se forjaron todos los sueños de grandeza de su abuelo Rufino el Conde" (*Vientos de Cuaresma* 85).

Pero Conde sale de su barrio y pasa también por las zonas más deterioradas del centro de la ciudad, destacando la miseria de sus calles, de sus viviendas y de sus gentes. Desde una azotea del barrio de Atarés, por ejemplo, observa una panorámica del lugar:

Con sus tendederas de ropa gastada, las ruinosas casetas de cría de palomas y cerdos, las desvencijadas antenas de televisión, los improvisados techos de zinc [...], las azoteas heridas de muerte, las paredes agrietadas, las escaleras precarias, las puertas huérfanas de pintura pero plagadas de pestillos y cerraduras, las calles malolientes" (*La neblina del ayer* 314).

También nos muestra cómo la violencia ha aumentado en estas zonas —en Atarés, han matado a Juan el Africano, informante de Conde, y él mismo ha recibido una paliza por buscar información en un lugar donde, por su condición de policía, no es bienvenido—; pero también vemos que esta violencia se extiende por la ciudad y afecta a todos los estratos sociales. En todo caso, la violencia que se vive en La Habana nada tiene que ver con la violencia depravada de otras capitales latinoamericanas (Reinständler, "Mitos en quiebra" 91)⁶, tal y como muestra Padura en sus novelas, donde no hay escenas de tiroteos, apenas aparecen uno o dos asesinatos en cada una de ellas y Conde va desarmado la mayor parte del tiempo. Respecto a este hecho, hemos de subrayar que las historias que Padura construye son posibles dentro del contexto social cubano y no violentan en absoluto su lógica; de ahí que lo que percibimos en sus textos no sea tanto una violencia criminal sino más bien espontánea, fruto de la crispación de unas personas sometidas a la presión cotidiana de la subsistencia.

En su extenso recorrido por la ciudad, Conde llega también a las zonas antes aristocráticas de La Habana, como el Vedado, Miramar y algunos sectores de Santos Suárez, de las cuales se nos ofrece un panorama poco consolador. Como constata el protagonista, las pretensiones de sus edificios coloniales y de los construidos durante la etapa republicana chocan con la miseria nacional y con su propio aspecto de abandono y decrepitud. Sea como policía o como buscador de libros, Conde accede al interior de las casas, descubre que estas están tan arruinadas por dentro como por fuera y destaca la incongruencia de los techos altos, las cornisas abofadas o los ventanales con vitrales de estampas caballerescas junto a aquel enorme espacio vacío, exento de cualquier objeto decorativo. Estas son las casas que, con la llegada de la revolución, dejaron los aristócratas al salir de Cuba y que se convirtieron en las nuevas viviendas de las personas reubicadas allí por el gobierno. También es posible que estas sigan habitadas por sus propietarios originales o por sus herederos, quienes, en cualquier caso, presionados por todo tipo de carencias, no pueden

6 || Efectivamente, como señala Janett Reinständler, "a esta ciudad no la caracterizan ni la expansión demográfica ilimitada, ni una criminalidad excesiva o un desnivel social extraordinario; algo que, según Hans-Otto Dill (Dill, "La Habana" 167-178), se explica en razón de su desarrollo geográfico, demográfico e histórico-cultural, y de su distinto régimen político-social" (Reinständler, "Mitos en quiebra" 91).

mantener la grandeza que tuvieron un día estas construcciones, ahora inquietantes y desoladas. Conde advierte también que, entre tanta dejadez, el interés por la cultura ha pasado a un segundo plano, que las bibliotecas de las grandes mansiones han sido saqueadas por compradores oportunistas y que "verdaderos tesoros del fondo bibliográfico cubano y universal e, incluso, manuscritos definitivamente irrecuperables" (*La neblina del ayer* 77) han sido sacados del país.

A pesar de tanta desidia, nuestro protagonista se topa con algunos barrios que se mantienen cuidados y elegantes, como el Casino Deportivo, donde las casas siguen pintadas, los jardines cuidados y los Ladas, los Moskovichs y los Fiats polacos de reciente adquisición se observan aparcados frente a ellos (*Vientos de Cuaresma* 52). Esto es así, como advierte Conde irónicamente, porque a los nuevos dirigentes les han tocado las mejores casas en el reparto que, del nuevo espacio disponible, hizo el gobierno revolucionario.

Como acabamos de ver, la mirada que Conde hace de la ciudad nos permite reconstruir su historia, su evolución, su estado actual, los diferentes ambientes que la constituyen y los distintos estilos de vida de sus ocupantes. De este modo, obtenemos una clara visión de todo el espectro social cubano, en el que, muy a pesar de la teórica desaparición de las clases sociales en la Cuba revolucionaria, se destaca la existencia de, digamos, distintos estratos. Hay que señalar, no obstante que, independientemente del barrio en el que se encuentre, Conde ve siempre una ciudad sucia, ruinosa y hostil, afectada por demasiadas ausencias, entre las que se cuentan los espacios entrañables ya desaparecidos y los vacíos dejados por todos aquellos que optaron por rehacer sus vidas fuera de la isla; una ciudad de contrastes entre lo viejo y lo nuevo, lo humilde y lo opulento; una ciudad expliada, en la que el robo y el asalto están en ascenso, la malversación de la propiedad estatal crece de forma alarmante y el tráfico de dólares y de obras de arte está a la orden del día; una ciudad desprotegida, en la que la corrupción alcanza al cuerpo policial y a las autoridades; una ciudad travestida e hipócrita que oculta, tras el velo de múltiples promesas, su incapacidad para ofrecer posibilidades de ascensión a sus habitantes; una ciudad en transformación, donde los últimos y rápidos cambios son un síntoma de su posmodernidad, a pesar de no haber alcanzado todavía el pleno desarrollo; una ciudad, cuya alma, como Conde muy bien sabe, "se está transformando en algo opaco y sin matices que lo alarma como cualquier enfermedad incurable" (*Vientos de Cuaresma* 92).

Esta ciudad se ha convertido en una selva para sus habitantes, quienes tienen que ingeníárselas de los modos más diversos para subsistir. Asimismo, estos sufren en su propia persona el desgaste de la urbe. De acuerdo con esta idea, Antonio José Ponte afirma

en el documental *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas* que "los habitantes de las ruinas también son ruinas. [...] Vivir en ruinas menoscaba tu confianza; si tú no puedes, en lo íntimo, rehacer lo que va cayendo, entonces no podrás hacerlo en ningún sitio [...]; si tú no puedes cambiar tu casa, tú no puedes cambiar el reino, y ese fracaso privado garantiza el fracaso público" (Borchmeyer y Hentschler, *Habana*).

Para nadie es un secreto que, si bien algunos edificios de interés turístico han sido restaurados, muchas casas, e incluso edificios enteros, de La Habana Vieja, de Centro Habana y de muchos barrios de la periferia se mantienen en un estado lamentable, ocasionado por el abandono y la escasez. Ahora bien, este hecho no puede achacarse únicamente a la gestión del gobierno revolucionario ya que, como explica Ineke Phaf en su libro *Noveland La Habana*, "las casas ya estaban mal conservadas antes de 1959 y apenas tenían instalaciones sanitarias. Ahora los dueños de las viviendas han sido expropiados y nadie se ocupa de esta 'Sodoma y Gomorra'" (69)⁷. Lo que ocurrió con el gobierno revolucionario es que, desde un principio, este consideró la ciudad como foco de corrupción y, según indica Phaf, concentró sus esfuerzos en la mejora de las condiciones rurales y en el control nacional de las finanzas y de la producción cultural (65-67), con lo que la posibilidad de que estas zonas fueran rescatadas de la inminente ruina fue perdiéndose en el olvido.

A esta realidad urbana hay que sumarle, desde un punto de vista económico, el nefasto impacto del bloqueo marítimo impuesto por Estados Unidos a la isla en 1961, la Crisis de Octubre de 1962, en la que el bloqueo se hizo definitivo, la gradual disminución de la ayuda económica de la Unión Soviética a partir de 1986, la progresiva dolarización de la economía cubana, la consecuente doble circulación monetaria y, por último, la profunda crisis desencadenada en los años noventa, conocida como el "Periodo Especial", hechos todos que han encarecido sobremanera la vida del cubano,

7 || Para llegar a esta conclusión, Phaf observa que, durante los años de gobierno de Gerardo Machado, comienza a sentirse la influencia de Estados Unidos en la arquitectura de la ciudad con la construcción del Capitolio en el centro y de casinos, clubs náuticos y de golf en barrios tan exquisitos como Vedado y Miramar. Mientras tanto, La Habana Vieja, zona de acogida de la mayor parte de la inmigración de los sectores más pobres de la ciudad y del país, inicia un proceso de empobrecimiento que se acentúa durante el periodo de la dictadura de Fulgencio Batista, quien decide trasladar los edificios gubernamentales de la Habana Vieja a la parte sur del Vedado. En 1959 La Habana se encuentra dividida en distintos sectores sociales claros, ubicados en distintos barrios de la ciudad, y en adelante, como precisa Phaf, "la Habana Vieja, se va convirtiendo con el paso del tiempo cada vez más en el punto de reunión de la población pobre y marginada, en un suburbio, del cual los pudientes se van alejando lo más posible mediante su 'escapada' hacia el oeste, pasando por La Habana centro hacia Vedado y Miramar" (64).

para quien, con un sueldo precario, la adquisición de ciertos productos y materiales se ha vuelto prácticamente imposible.

Teniendo en cuenta estos datos y retomando la cita de Ponte, podemos deducir que, en un proceso circular, la mala gestión del gobierno y las presiones externas van arruinando el país y sus ciudades, realidad que repercute en unos habitantes que, a su vez, van arruinándose ellos mismos y que, contagiados por el desánimo general, participan también en la destrucción de la propia ciudad. Esta idea se ve perfectamente reflejada en las novelas de Padura, donde los personajes pueden ser leídos como metonimias de una ciudad al borde de la disolución. El mismo Conde llega a la siguiente conclusión: "Al final nos parecemos la ciudad que me escogió y yo, el escogido: nos morimos un poco, todos los días, de una muerte prematura y larga hecha de pequeñas heridas, dolores que crecen, tumores que avanzan..." (*Vientos de Cuaresma* 138).

Como La Habana, los personajes muestran un deterioro físico producido por los pesares, la angustia y el hambre. En unos casos, se trata de un aspecto avejentado, cansado y flacucho como, por ejemplo, el de los hermanos Ferrero en *La neblina del ayer*, o el del mismo Conde, bastante escuálido al parecer (*La neblina del ayer* 23). En otros casos, las huellas físicas son más profundas, como se observa en el aspecto de aquellos que fueron enviados por el gobierno cubano a participar en distintas guerras en África y en Asia y, en concreto, en el aspecto de Carlos el Flaco, quien en ninguna de estas novelas es ya flaco, y vive, deformándose poco a poco, sobre una silla de ruedas desde que le encajaran una bala en la espalda en la guerra de Angola. Pero el deterioro más alarmante es el que se produce en el interior de los personajes, transformados en hombres y mujeres desilusionados y escépticos, que han visto derrumbarse el sueño de la revolución, que han perdido la confianza en las autoridades y que, recluidos en una ciudad que sienten abocada a la destrucción, aceptan resignadamente su condena a un fracaso inapelable.

En lo que concierne a los miembros de la generación de Conde, cuya experiencia coincide justo con la de los miembros de la generación de Padura, todos han sido exprimidos por el sistema; han sido engañados y manipulados; han hecho todo lo que se les dijo que debían hacer y, a fin de cuentas, ninguno ha logrado realizar sus proyectos. Para ellos, la ciudad ha cambiado tanto en los últimos años, y continúa transformándose a tal velocidad, que han desarrollado un sentimiento de extrañeza con respecto a su propia tierra, en la que se encuentran perdidos y doblemente desorientados, ya que la ciudad que conocieron desaparece sin remedio y la que se les presenta está rota en pedazos. Todo se ha perdido en este lugar oscuro donde, como Conde confiesa, "ya no nos parecemos ni a nosotros mismos, porque nosotros, los de

entonces, nunca volveremos a ser los mismos" (*Pasado Perfecto* 231).

Dicho esto, nos parece lógico que, en medio de esta realidad caótica y envuelto en la búsqueda de sí mismo, de lo que fue y de lo que quiso ser un día, Conde sienta una irremediable nostalgia del pasado, cuando todo parecía estable y cuando su barrio, sus amigos, sus juegos de pelota, su abuelo y las peleas de gallos ocupaban un lugar preciso y definido en la ciudad y en su vida. Como el mismo personaje reconoce, se trata de la añoranza de "una imagen almibarada del recuerdo" (*Pasado Perfecto* 18), de ese tiempo en el que "todos eran muy jóvenes, muy pobres y muy felices" (*Vientos de Cuaresma* 28), "cuando los sueños de futuro eran posibles y frecuentes" (*Máscaras* 24). Esta nostalgia, si bien es dolorosa, merece la angustia de ser vivida, tal y como explica Conde, aunque sólo sea como homenaje a la amistad y a ese espacio citadino ideal que, un día, les permitió soñar (*Vientos de Cuaresma* 39).

Como acabamos de ver, la relación de Conde con La Habana, como la propia psicología del personaje, es compleja y está llena de contradicciones. Conde observa y siente la ciudad con una mezcla de rechazo y de cercanía, de amor y de odio, de comprensión y de repulsión; está enamorado de ella y siente que es parte de ella pero, al mismo tiempo, percibe como la ciudad lo va desplazando y como su amor por ella va perdiendo fuerza. En cualquier caso, Cuba es, en palabras de Conde, "el país desproporcionado donde había tenido la suerte de nacer y la obstinación de permanecer, a pesar de todos los pesares" (*La neblina del ayer* 342), y La Habana, esa ciudad que "todavía tiene algo mágico, como un espíritu poético invencible" (*Máscaras* 137), es su ciudad y su lugar de pertenencia en el mundo; además, en ella, encuentra sus últimos reductos de felicidad —los amigos, el amor, la música y la literatura—, a los que se aferra como última posibilidad de dar sentido a su vida.

Al inicio de este trabajo, decíamos que la mirada de Conde hacia el interior de la ciudad nos permite descubrirla en profundidad y, ciertamente, tras el detallado análisis que hace de la misma, podemos confirmar que se nos ha hecho partícipes de los olores, los colores, los sabores y los sonidos de La Habana; del clima, en función del cual se expresa muchas veces la agonía de la ciudad; de lo que significan, en la vida diaria del cubano, la comida, la música, la prensa, el partido de béisbol, la televisión y las telenovelas; de lo que han significado ciertos lugares y tradiciones y de la riqueza de una lengua muy cubana, que se despliega en todos sus registros.

La imagen que Padura nos ofrece de la ciudad de La Habana es, como hemos intentado desvelar, muy distinta de la que proporciona la anterior literatura policial escrita en el espacio de la isla, pero también de la que aporta toda la literatura cubana escrita desde 1959, que, como sostiene Phaf, todavía en la década de

los ochenta, no refleja la realidad diversa de la capital cubana ya que, en su descripción de la misma, "no domina el espacio urbano libre individual de los personajes, sino mucho más su situación dentro del contexto específico cubano, es decir, en una antigua colonia que, bajo las agresivas condiciones actuales del sistema económico mundial, asume la empresa de construir un estado social nacional" (183). Por tanto, hay que reconocer en la narrativa de Padura la originalidad de un cambio en los conceptos de ciudad y de individuo literario, a partir del cual, La Habana, sucia y abandonada, funciona como un organismo vivo que arruina a sus habitantes, los cuales se presentan como los máximos perdedores de un juego de supervivencia sin posibilidades de triunfo.

Esta representación de La Habana como laberinto indescifrable y casi como Minotauro engullidor, a la que aludía Conde en el epígrafe introductorio, conecta con la visión desencantada que el escritor y, me atrevería a decir, una buena parte de su generación tienen de la realidad de la isla y de la ciudad soñada. No obstante, en medio de este panorama de agotamiento y desencanto, la reescritura de la imagen de la ciudad, desde un nuevo punto de vista irónico y denunciador de los tópicos y de las inexactitudes de la versión oficial, se manifiesta en las novelas de Padura como una posibilidad de poner en orden el caos urbano y de salir, así, poco a poco, y con mucho esfuerzo y paciencia, de la confusa y enredada situación a la que debe enfrentarse, cada día, el ciudadano habanero.

Bibliografía

- Borghmeyer, Florian y Matthias Hentschler (dirs). *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas*. Berlín: Editor Birgit Mild, Producción Raros Media, 2006.
- Cárdenas Acuña, Ignacio. *Enigma para un domingo*. La Habana: Letras Cubanasy, 1985.
- Dill, Hans-Otto. "La Habana: señas de identidad en la literatura cubana". *Grosstandtliteratur - Ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen*. Ed. Ronald Daus. Frankfurt/Main: Vervuert, 1992.
- Epple, Juan Armando. "Entrevista. Leonardo Padura Fuentes". *Hispamérica* 71 (1995): 49-66.
- Fernández Pequeño, José María. "La literatura policial". *Historia de la literatura cubana III*. Dir. José Antonio Portuondo. La Habana: Letras Cubanasy, 2008.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Vientos de Cuaresma*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- _____. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- _____. *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- _____. *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- Phaf, Ineke. *Noveland La Habana. Ubicación histórica y perspectiva urbana en la novela cubana de 1959 a 1980*. Madrid: Orígenes, 1990.
- Reinständler, Janett. "Mitos en quiebra: La Habana en la cuentística cubana finisecular". *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Ed. Janett Reinständler y Ottmar Ette. Madrid: Iberoamericana, 2000.
- Resina, Joan Ramón. *El cadáver en la cocina*. Barcelona: Anthropos, 1997.

De las fronteras del río Quibú en la obra de Ronaldo Menéndez

Gabrielle Croguennec-Massol
Université Paris Sorbonne

¿Quién violó y mató a Julia?

La frase que encabeza el resumen de *Río Quibú* de Ronaldo Menéndez suena a novela policiaca, a misterio, a enigma por resolver. Si bien conocemos la respuesta a esta acuciante pregunta al final de la novela, el descubrimiento esencial que hacemos, al seguir el cauce del Quibú y adentrarnos en otro mundo en compañía de Júnior, el hijo de Julia que quiere descubrir quién mató a su madre, es la solución de otro crimen mayor, aplastante, nacido de las condiciones de vida en el espacio de la novela. Basta con salvar el puente, salvar el río Quibú para que se borren todas las referencias de los personajes, y a veces las del lector. El viaje no tiene retorno o, si tiene, deja huellas indelebles. Es esta la experiencia que va a vivir Júnior (o Mateo), el hijo de Julia. Después de la muerte de su madre y la desaparición de su padrastro, Júnior decide investigar por su cuenta y se adentra en las tierras peligrosas del Quibú, el río que dibuja las fronteras entre dos Habanas, entre la inocencia y la culpabilidad, lo legal y lo ilegal, la vida y la muerte.

En *Río Quibú* —la segunda parte de lo que el mismo autor anuncia como una trilogía de la miseria y cuyo inicio fue la novela *Las Bestias*— Ronaldo Menéndez utiliza todos los recursos de la novela negra para adentrarse en la oscuridad que parece emanar del ser humano¹. En *Las Bestias*, el tema principal aborda la deshumanización del hombre por el hombre, en *Río Quibú*, el autor da un nuevo paso hacia la barbarie, ya que el hombre deshumanizado se vuelve carne para alimentar a su prójimo. En ambas novelas, aparece un personaje extraño, el Gordo, protagonista y narrador al mismo tiempo, espectador de la crueldad de los hombres a los que manipula como un demiurgo despiadado, obligándolos a volverse bárbaros. En *Río Quibú*, el único personaje que logra escapársele es Julia.

Hoy en día el Quibú es un río muy contaminado que acarrea problemas para el medio ambiente, sobre todo cerca de su desembocadura al sur de La Habana. En la novela de Ronaldo Menéndez, el río crea una tierra de nadie, un territorio dentro del territorio más amplio de la ciudad y de la isla, una frontera entre dos sociedades que se oponen; una frontera compleja, así como los personajes que la cruzan.

La primera frontera que señala el río es meramente geográfica: separa la ciudad en dos, con una parte poblada y animada: "En el infinito de la ciudad es un concierto de coches y de luces que no se ven" (Menéndez, *Río Quibú* 59), y una más salvaje: "los alrededores del Quibú son una selva"(47), o también "Julia salió del sendero y la hierba le llegó a la cintura"(48).

1 || La oscuridad es el tema de la tesis que trata de escribir el protagonista de *Las Bestias*, Claudio Cañizares.

A esta selva se añade una fauna extraña. Las márgenes del río albergan, según una leyenda urbana, "cocodrilos cimarrones"—animales monstruosos que devoran a los extraviados— y las puebla una humanidad fuera de las leyes y que vive del tráfico: la cría de cerdos o de cocodrilos para encontrar carne en un país donde escasea, y la construcción clandestina de balsas para los que quieren escaparse de la isla. Para esos, el Quibú y su territorio son el punto de partida de un sueño: franquear una frontera marítima y alcanzar la tierra de promisión representada por Estados Unidos, mientras que en realidad es el punto final de la aventura, ya que la gente del Quibú estafa a los balseros y los mata. El Quibú es la frontera entre la barbarie y la civilización, entre una parte de la isla controlada por la figura del General, que aparenta normalidad, y las tierras del Quibú bajo el mando del Gordo, quien establece las reglas del lugar. Los moradores del Quibú —si bien representan una humanidad fuera de las leyes, valiéndose de todos los medios para sobrevivir— pertenecen a todas las etnias de la sociedad cubana: "Al borde del río no viven sólo negros, hay de todo, blanquísimos, mulatos congos y carabalíes" (53). Este microcosmos, reflejo de la sociedad entera, prueba que todos sin excepción pueden llegar a cruzar la frontera según las circunstancias, ya sea la frontera geográfica o la moral. Sin embargo, con el empleo de los adjetivos "congos" y "carabalíes", el autor parece aludir a los tiempos coloniales, cuando estaba vigente la esclavitud y los esclavos eran clasificados según su origen africano, en una tentativa seudocientífica de poner en orden un mundo vinculado a la barbarie, según las ideas de la época². Así, el lector puede comprender que la orilla del Quibú es la morada de gente bárbara que ha abandonado la civilización y por consiguiente una parte de su humanidad.

En efecto, varios personajes franquean la frontera, pasando así de la civilización a la barbarie como Aristóteles, el policía encargado de la investigación pero cómplice del Gordo, Yoni, el padrastro de Júnior, quien intenta huir de la isla y descubre el tráfico, y por fin, al mismo Júnior. El paso se hace sobre todo en un sentido, desde la civilización hacia la barbarie; sólo al final de la novela la barbarie invade la ciudad con la llegada masiva de la gente del Quibú al centro, o con los que vuelven hacia la parte noble de la ciudad y conservan rasgos indelebles de barbarie. Para Júnior, salvar la frontera del Quibú es perder la inocencia de sus 14 años, convertirse en un ser sexuado, desprovisto de escrúpulos, que acabará por matar. En los pasajes en primera persona, el chico

2 || Podemos citar a Don Cándido Gamboa, uno de los protagonistas de *Cecilia Valdés*, que habla así de sus esclavos: "Mas todos ésos son congo real, congo loango, o congo musundi, raza humilde, sumisa, leal, la más propia para la esclavitud, que parece su condición natural" (Villaverde 362).

se designa como "el que yo era", dando constancia de una clara transformación. Su estancia a orillas del Quibú lo vuelve adulto.

Júnior aprende a sobrevivir en ese mundo hostil, siendo primero presa, luego cazador, después de pasar una suerte de rito iniciático impuesto por otros chicos que le obligan a pelear. Es una manera de crearse su propio sitio en esta tierra del Quibú, en la que Júnior es como un extranjero que acaba de cruzar clandestinamente una frontera. El mundo del Quibú no tiene ninguna piedad, ni siquiera para sus propios moradores, anunciando así de antemano el ritual antropófago de la especie condenada a devorarse a sí misma.

El río es también una frontera de efluvios sospechosos que marca un territorio; inclusive invade la ciudad moderna, como si los olores escapados de su territorio salvaje recordaran a la ciudad una parte vergonzosa de sí misma que quisiera olvidar: "El río Quibú es una mojonera que surca como una vergonzante arteria parte de la capital, y sus aguas son excretadas silenciosamente a través de enormes tuberías subterráneas a media milla de la playa, muy cerca de la Marina Hemingway" (Menéndez, *Río Quibú*, 25).

El río Quibú es pues el vientre de la ciudad, su aparato digestivo, frontera anatómica entre lo alto de la ciudad, y las "bajas funciones", la digestión y el sexo desenfrenado. Así lo confiesa Júnior al salir de estas tierras: "Recorrió todo el intestino de la zona, el grueso y el delgado" (117). Al contrario de Julia, cuyo cuerpo fue devuelto intacto a la orilla de la ciudad, Júnior es tragado, digerido y expulsado por el Quibú, como excremento, así como Yoni, su padrastro, cuando logra escapar de los traficantes, mientras asesinan a su socio: "Pero aunque Yoni era un gran nadador, el río tenía medio metro de profundidad, de modo que tras incrustarse contra las pegajosas piedras del fondo, el perseguido tuvo que reptar bajo aquella anaconda de agua fétida" (65).

La otra función importante es el sexo, sin límites ni reglas. Las orillas del río son el lugar de juegos sexuales entre Yoni y Julia, que establecen una relación ambigua violador/violada; y por su parte, Júnior se inicia en el sexo violando a la chica contra quien peleó y que le dio de comer. Víctimas consentidoras, Julia y la chica mueren del mismo modo, estranguladas accidentalmente por su amante respectivo con el cual siempre extreman las fronteras del placer y del juego. Sin saberlo, Júnior, que al principio de la novela piensa en la sexualidad de su madre y se "siente sucio", repite el juego sexual de sus padres, hasta cometer el mismo crimen: un paso más hacia un cierto mundo adulto.

En su viaje por el intestino de la ciudad, Júnior descubre el tráfico más horrible de la ciudad, el de carne humana: "la gente del Quibú" mata a los balseros, los despedaza y los vende como carne para suplir la penuria de proteínas que afecta a la población. Así se acaba para los fugitivos el sueño de una vida mejor, la

isla funciona como una trampa primitiva de la que no se pueden escapar. El tema de la antropofagia —ya tratado en el relato breve “Carne” (Menéndez, *De modo que esto es la muerte*)— vuelve así en esta novela. La ciudad se nutre de sí misma, el Quibú digiere los alimentos, lo que explica la presencia de restos humanos atribuidos a los cocodrilos, metáfora de los hombres que devoran a otros hombres: “Ya están sembrados los anales del mito: de tarde en tarde aparecían brazos amputados, alguna que otra cabeza de ojos incrédulos, botas con un pie de algún incauto que había metido la pata” (*Río Quibú*, 27).

Sin saberlo, Júnior ha sido iniciado en apreciar la carne humana, que le ofrece regularmente la chica a quien viola y que se relaciona con un mítico Menú Insular, del que le habló su padrastro. Si al principio el aspecto negruzco y el sabor raro de esa carne le dan asco, poco a poco va acostumbrándose hasta que ya no puede evitar comerla: “Pero yo extrañaba la carne de verdad. La oscura carne, esa que era el pan de cada día en los márgenes del Quibú” (119).

El Menú Insular, que Júnior va a alcanzar al matar y comerse a su antiguo socio Bob, como en un rito caníbal, simboliza la abundancia imposible en una isla controlada por la figura inamovible del General, que representa, según la misma Julia, la Historia, en una isla que sufre de la escasez de carne y de las dificultades de abastecimiento y del racionamiento, y que solo deja que sus habitantes sobrevivan o huyan del país, como lo dice Yoni: “Esto es una isla estrangulada y con la lengua afuera, aquí no hay futuro ni cuando se muera el General, la gente se ha echado a perder por culpa de la extinción del Menú Insular” (67-68).

Por otra parte, recordemos que el canibalismo existió en ciertas islas del Caribe y pasó a simbolizar la barbarie a los ojos de los primeros europeos. Ronaldo Menéndez parece así remitir a un sustrato de “barbarie” que se manifiesta por las penurias que conoce la isla y se opone al *orden de la civilización* simbolizado por el General.

La escasez de carne justifica, de cierto modo, todos los tráficos que descubre Júnior a lo largo de la novela: el de carne humana, y también la “creación” de carne a partir de deshechos, cuando el protagonista llega al final del “intestino” del Quibú, a un sitio que se llama “Pocito”. Este lugar que forma parte del municipio de Marianao fue famoso durante el período colonial por tener un manantial con propiedades medicinales para enfermedades del aparato digestivo; así se refuerza la imagen Quibú/intestino gracias a la historia insular. Allí, la gente trafica también carne, fabricándola a partir de trapos macerados, o capturando aves carroñeras que también se alimentan de deshechos y basuras (auras tiñosas) y vendiéndolas como “pavos de altura”: “La gente

se pelea por comprarlos, me informaron, con la falta que hace la proteína en este país" (119).

Así, encontrar carne se vuelve la principal preocupación del país, como si toda la población perdiera su humanidad para concentrarse en una necesidad que la aproxima más a lo animal, en una cadena sin fin en la que cada uno puede ser el cazador o la presa, como al final de la novela cuando la gente del Quibú pasa la frontera en el otro sentido e invade la parte noble de la ciudad, en un triunfo gigantesco de la barbarie sobre la civilización. En esta última parte de la novela, los del Quibú son esencialmente negros que están buscando a Júnior para matarlo, en una especie de caza tribal acompañada por la música de la conga. Canto y baile se mezclan con la persecución del chico que deja de ser visto como humano para volverse presa o carne.

La pérdida de humanidad empieza ya cuando Júnior cruza el Quibú, los demás humanos se parecen más a los animales, son una "especie que se aletarga al mediodía", ya no hablan como los chicos con los que se pelea: "Dos machos y una hembra, suman tres y apenas hablan". (54)

Más tarde designa a la chica a quien viola y a la que nunca habla como "amasijo de carne violada". Del mismo modo, su antiguo socio se convierte en carne cuando Júnior decide matarlo y comérselo, y hasta el General, aquella figura simbólica de la Historia de la isla, muere al final de la novela, de un cáncer del intestino por más señas, y acaba vendido a una empresa de hamburguesas, lo que simboliza la victoria del capitalismo sobre el socialismo, y por lo tanto el fracaso de la ideología que representaba el General: "¡Ya no van a momificar al General, su cuerpo lo ha comprado la hamburguesería de la esquina, el socialismo devorado literalmente por el capitalismo!" (129). Así, en vez de conservar el cuerpo del General, o al menos rendirle homenaje mediante un rito funerario —como lo hace la especie humana desde hace miles de años, diferenciándose así de los animales— lo transforman en carne, mercancía, avanzando más hacia la pérdida de humanidad y de civilización.

La búsqueda intensa de la menor fuente de proteínas hace de los hombres predadores y contribuye a su deshumanización. El que nota estas transformaciones en sí mismo es Júnior, en los capítulos en primera persona en los que el personaje se juzga desde otra personalidad "el que era yo entonces", añorando una "edad de oro" que la muerte de su madre, su viaje al Quibú, su experiencia, le forzaron a abandonar: Júnior se enfrenta a las numerosas mentiras de los adultos, incluso a la traición de su mejor amigo. El policía encargado de protegerle es cómplice del Gordo, el jefe de los traficantes de carne, y trata de manipular al chico para que este mate al Gordo cuando comprende que su propio jefe quiere eliminarlo. Al final de la novela, el Gordo, que se presenta como

escritor, traficante de armas y otros objetos, y actúa como si todos los personajes formaran parte de la novela que está escribiendo, propone que Júnior mate a Yoni, su padrastro y quien lo educó, y el verdadero responsable de la muerte de su madre. Pero el chico se niega a hacerlo como si no pudiera eliminar la figura del padre, por más gastada que sea. En el último momento, el chico vuelve a una especie de inocencia de la infancia, negándose a volverse uno de esos adultos embusteros, traicioneros y crueles que pueblan la novela. Frente a la crueldad de ese mundo adulto, aplastado por un régimen político que no deja ninguna esperanza, los sueños infantiles de Júnior son un refugio, una barrera, una frontera contra la fealdad de la realidad. El chico prefiere morir a volverse ese tipo de adulto, volver a sus sueños a enfrentarse con la realidad: "De pronto pienso que desde que dejé de ser Júnior no he vuelto a soñar con la sexualidad de mi madre. Comprendo que aquello era lo único limpio" (155).

Júnior es y elige ser una víctima del sistema, de esa ley que poco a poco se apodera de la isla, la ley del más fuerte, que se resume en comer o ser comido, como en el reino animal. Al cruzar el río sufre una transformación incompleta que lo hace más espectador de la crueldad ajena que verdugo. Y esto a pesar de que mata dos veces: primero accidentalmente a la chica, después voluntariamente a su amigo Bob. Deja que Yoni lo mate al final, acepta ser "carne" y participar del rito bárbaro y antropófago también, ya que el Gordo le dice a modo de broma: "¿Cómo quieras que te sirvamos mañana en este mismo local?" (154)

Júnior, al perder parte de su inocencia, representa la imagen de la gente desengañada por el sistema político que la conduce hacia el vacío, por la quiebra de una utopía, de una edad de oro simbolizada por el Menú Insular y a la que todos aspiran.

Los que ya no sueñan son los personajes más inhumanos de la novela, como Yoni que renuncia a abandonar la isla ante las dificultades de la huida, o el policía Aristóteles, o también el Gordo. Este personaje enigmático que manipula a los demás como si fuera un dios con sus criaturas, es un personaje recurrente en las novelas de Ronaldo Menéndez que apareció inicialmente en *Las bestias*, donde se presenta también como un traficante y como un autor en busca de un asunto literario. En *Río Quibú* quiere escribir una novela policiaca, y por eso elucida la muerte de Julia y ofrece la solución a Júnior. Además el Gordo refuerza su carácter de omnisciencia ya que controla todo en la isla: primero el mundo de los traficantes y, después de la muerte del General, lo legal y lo ilegal. El policía Aristóteles dice de él: "El Gordo controla a la policía, me controla a mí, controla el curso de los astros y la oscilación de las mareas" (139). Así mismo, cruza de un territorio a otro, pasa la frontera pero quedándose siempre en la sombra, en los lugares sin luz, en el caserío de las orillas del Quibú, o al final

en una discoteca del centro de la ciudad. Simboliza la economía subterránea que se apodera poco a poco de todos los sectores de la isla. El Gordo, como lo indica su nombre, tiene una relación muy particular con los alimentos: siempre está comiendo, plasmándose así en él la preocupación general de la isla. También puede ser el que alimenta a los demás, como lo hace con Júnior, sustituyendo a los dirigentes oficiales de la isla que dejan que la población sufra penurias. Para añadir otro rasgo a la complejidad del personaje, cabe decir que se interesa en la cultura de la isla, en particular en la música que está escuchando mientras come y a la que considera como un rico patrimonio que no hay que desperdiciar: "¿Sabes lo que está sonando ahora? Miguelito Cuní, la voz del ruiseñor. Hay que recuperar los viejos valores, esos que se perdieron en la utopía, aunque sé que va a ser difícil con todos los salseritos que ahora quieren subirse al carro componiendo letras infames" (143).

El Gordo se convierte así en la memoria viva de la isla, en el "contrapunto" del General, figura histórica pero inútil, incapaz de alimentar a su pueblo. El Gordo es capaz de alimentar a los demás, de otorgarles lo que desean, aunque sea clandestinamente y con una contraparte financiera elevada: se convierte en la representación del estraperlista que se desenvuelve dentro de un sistema absurdo, aprovecha las dificultades económicas para enriquecerse, o al menos vivir mejor que los demás. De cierto modo, el Gordo ha alcanzado el famoso Menú Insular, la abundancia con la que todos sueñan. A la vez espectador de los actos de los demás y actor, es un personaje que se desplaza a lo largo de la frontera entre protagonista y narrador omnisciente de la vida de los otros personajes. La única que logra escapársele, es Julia, ya que no intervino en absoluto en su muerte: "Tu madre es el único muerto del Quibú que no tiene nada que ver con mis muchachos" (152).

Así, Julia es el único ser totalmente libre de la novela, en la medida en que ningún "jefe" la manipula en la sombra, al contrario del policía, de Yoni, y hasta de Júnior. Incluso rechaza los avances del mismo General al principio de la novela y borra todas las fronteras para cumplir con sus deseos sexuales más desenfrenados. Pero esta libertad y plenitud con las que todos sueñan y que muy pocos alcanzan se paga con la vida misma: primero Julia, después todos los que quieren huir de la isla, y por último el mismo Júnior, negándose a pasar al otro lado de la frontera, al mundo deshumanizado que le brinda el Gordo, en el que impera la ley del más fuerte, en un retorno hacia la barbarie.

Al publicarse la primera novela de Ronaldo Menéndez, *Las bestias*, Plaza escribió: "Su temática (a diferencia de tantos autores que viven fuera de la isla) no es Cuba ni lo cubano, sino el ser humano, con sus contradicciones y sus obsesiones, la vida, la muerte, la memoria..."(Plaza). De algún modo, podríamos aplicar esta frase a *Río Quibú*, ya que el autor nunca menciona específicamente el lugar

donde se sitúa la novela, dejando que el lector lo adivine mediante algunas indicaciones geográficas, como el propio río, por ejemplo; y el núcleo de la historia es la investigación y el descubrimiento que hace Júnior después de la muerte de su madre. Sin embargo, las relaciones que se establecen entre los personajes y la naturaleza del tráfico nacen de una situación particular que se relaciona estrechamente con la situación cubana: la insularidad, el régimen político que acarrea penurias de todo tipo, en particular en lo que concierne a la alimentación. El mismo personaje del Gordo, en su papel ambiguo de manipulador que priva a los demás protagonistas de libertad, se vuelve el símbolo de un régimen liberticida. Así todos tratan de sobrevivir, escapando de la isla y salvando la frontera marítima, o participando en tráficos abominables que conducen a la deshumanización de una población encerrada en una trampa y condenada a devorarse a sí misma. La frontera más temible que dibuja el río Quibú es seguramente la más fácil de franquear para la humanidad, según las circunstancias que ofrece la vida: la que hace que el hombre se vuelva lobo de sí mismo.

Bibliografía

- Faverón Patriau, Gustavo. "Caníbales contemporáneos. El corpus de los comecuerpos". <http://puenteareo1.blogspot.fr/2008/05/canibales-contemporaneos.html> (Consultado en febrero de 2012)
- Menéndez, Ronaldo. *De modo que esto es la muerte*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2002.
- _____. *Las Bestias*. Madrid: Punto de lectura, 2008.
- _____. *Río Quibú*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2008.
- _____. "Cuando Kafka se instaló en Cuba...", entrevista de A. Vicente Palazón a Ronaldo Menéndez, en www.literaturas.com, Año VIII 2008. (Consultado en febrero de 2012)
- _____. "La historia de Cuba es un extraño cuento", entrevista de Carmen Moreno a Ronaldo Menéndez, in *Revista de Letras*. www.revistadeletras.net. 08/05/2010. (Consultado en febrero de 2012)
- _____. *Web oficial de Ronaldo Menéndez*. www.ronaldomenendez.com
- Padura, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Unión, 2000.
- Paz Soldán, Edmundo. "Ronaldo Menéndez, narrador caníbal". <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/3983/edmundo-paz-soldan/ronaldo-menendez-narrador-canibal/> (Consultado en febrero de 2012)
- Plaza, José María. In Menéndez, Ronaldo. *Las Bestias*.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Barcelona: Linkgua Ediciones, 2008.
- Zelada, Leo (compilador). *Nueva poesía y narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Madrid: Visión Libros, 2009.

El yo clandestino de María del Carmen Colombo

Erika Martínez
Universidad de Granada
erikamartinez79@gmail.com

Citación recomendada: Martínez, Erika. "El yo clandestino de María del Carmen Colombo". *Les Ateliers du SAL* 0 (2012): 71-82.

¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer? La crítica feminista de los últimos treinta años se ha planteado y respondido de diferentes maneras a esta pregunta que da título a un artículo de Susana Reisz¹. Para Elaine Showalter, las escritoras participan de una cultura hegemónica, pero hablan desde un lugar diferente, salvaje, desde una *wild zone* (201). Su escritura transmitiría al mismo tiempo dos historias: la dominante y la silenciada. Analizando con una propuesta parecida a algunas poetas norteamericanas, Alicia Suskin Ostriker habla de *divided selves* (59), de la existencia de un yo que habita en los estereotipos de género y un yo mudo, invisible, que busca una nueva identidad. Para Gilbert y Gubar, en un texto escrito por una mujer siempre puede leerse un sentido borrado, un silencio que la crítica debe descodificar; la superposición de sentidos convertiría a esos textos en palimpsestos (1998).

Como tantas otras teorizaciones del último tercio del siglo XX, la mayoría de estos planteamientos presentan convergencias con el dialogismo bajtiniano. Según Mijaíl Bajtín, los textos literarios reproducen el discurso ideológico dominante, pero junto a esa voz hegemónica es posible escuchar otras voces, otros discursos contradictorios que compiten con ella por la legitimidad social y que funcionan como respuesta; es el diálogo que se establece entre esos múltiples discursos lo que daría sentido a un texto². Partiendo de esa propuesta teórica, la crítica feminista detectó en la literatura escrita por mujeres una tendencia a acentuar el carácter polifónico que Bajtín atribuía a los artefactos culturales (o más bien a algunos de ellos, porque, aunque todo texto sería por naturaleza polifónico, algunos tenderían firmemente al monologismo). Desde la teoría de género se ha señalado que la reproducción del discurso monológico del patriarcado resulta contradictoria para la mayoría de las mujeres. Esta contradicción no se da exclusivamente en ellas, sino especialmente en ellas, sobre todo si la consideramos en el ámbito del siglo XX y la crisis progresiva del falologocentrismo³.

1 || Algunas poetas argentinas contemporáneas se repiten la misma pregunta: "¿Quién habla cuando hablo?", se plantea Paulina Vinderman en "Conjuro para un sueño" (*La mirada de los héroes* 23). Tamara Kamenszain, más barroca en su sintaxis, escribe: "¿Quién, por boca habla de los sueños / cuando [...] se escribe?" (*La casa grande* 23).

2 || Aunque Bajtín consideraba que la poesía era fundamentalmente monológica ("El mundo de la poesía, no importa cuántas contradicciones y conflictos insolubles desarrolle el poeta dentro de ella, siempre está iluminado por un discurso unitario e indisputable", 1981: 286), sus criterios para aplicar el dialogismo a la novela son perfectamente válidos para el género lírico. De hecho la exclusión de la poesía se considera hoy en día una de las fallas del pensamiento bajtiniano. A pesar de todo, él mismo apuntó a una lectura dialógica de la obra de Pablo Neruda, entre otros.

3 || Queremos decir con esto que la conciencia de la postergación histórica de la mujer que han traído aparejada los feminismos no ha supuesto una abolición de las contradicciones de la producción discursiva de las mujeres, sino un aumento de las mismas.

¿Hay una doble voz en todo poema? Parafraseando a Deleuze y Guattari, Tamara Kamenszain responde que toda escritura implica un "devenir mujer", aunque en el caso concreto de las mujeres, afirma, "hay algo más, hay un plus" (EI)⁴.

En los años 80 argentinos, se observa cómo —exceptuando quizás a la misma Tamara Kamenszain— los textos centrales de las diferentes poéticas del momento (neorromanticismo, neobarroco, objetivismo, etc.) no fueron escritos por mujeres. Sin embargo, a lo largo de la década se observa una emergencia sin precedentes cuyo indicio más visible es la multitud de libros publicados y que se concreta en una nueva conciencia de lo que pueda significar ser escritora. Algunos síntomas de ese fenómeno fueron la aparición de antologías de poetas mujeres, de revistas que prestaban un amplio espacio a sus textos y la explicitación por parte de las autoras de su interés por una literatura en la que adquiere forma un nuevo sujeto poético: la mujer. En 1984 Diana Bellessi publica *Contéstame, baila mi danza*, una antología de poetas estadounidenses contemporáneas entre las que se encuentran Denise Levertov, Adrienne Rich o Muriel Rukeyser. En 1987 Susana Thénon publica *Ova completa* y al año siguiente aparece el primer número de la revista *Feminaria*, señera en los estudios literarios de género en Argentina. En ese mismo año Ricardo Herrera firma en *Ínsula* "Poesía argentina: nuevas tendencias", donde habla de una "tercera generación" que arrancaría a mediados de los 70 y estaría caracterizada por una nueva militancia: el feminismo (37).

En los textos de estas poetas, los conflictos de identidad genérica se materializan en lo que Alicia Genovese ha llamado una "doble voz"⁵. Esa doble voz funcionaría como una estrategia poética —consciente o no— en la que se pueden observar ciertas constantes. Si la primera voz, la guardiana de la tradición patriarcal, habita en la superficie de los poemas, la segunda, más conflictiva, queda enterrada. Pero, como si de un lapsus se tratara, esta segunda voz que el texto silencia deja huellas en la superficie que pueden rastrearse y que dan cuenta de su existencia. En el caso de las poetas argentinas contemporáneas, esta segunda voz resulta especialmente productiva, siendo incluso asumida de forma

4 || Las declaraciones de las poetas incluidas en este artículo forman parte de una serie inédita de entrevistas realizadas en diciembre de 2004 en Buenos Aires. Quedan anotadas como "Entrevista Inédita" (EI).

5 || *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998) es un ensayo señero para la compresión de la poesía argentina de los 80 escrita por mujeres, que se suma a las numerosas lecturas bajtinianas de las llamadas "literaturas menores". En el ámbito de la teoría, los feminismos se apropiaron de forma recurrente de algunos de los hallazgos de Mijaíl Bajtín durante los 80 y los 90. Es el caso de Dale M. Bauer y Susan Jaret McKinstry, Anne Herrmann, Karen Hohne y Helen Wussow, pero también de Iris M. Zavala, Myriam Díaz-Diocaretz y Susana Reisz. En 1981, Elaine Showalter habla, por ejemplo, de un "double-voiced discourse", entendido como estrategia narrativa (204).

consciente por algunas escritoras (véase el ejemplo de María del Carmen Colombo y Diana Bellessi).

Resultaría altamente reductor, sin embargo, leer las contradicciones dialógicas de estos poemarios bajo la óptica exclusiva de los conflictos de género. Su imaginario carnavalesco y su complejidad enunciativa son también una respuesta a la presión de un discurso monológico y autoritario que no es el falocéntrico (o no solamente): nos referimos al discurso de la dictadura, que comenzó a fraguarse y a circular antes del golpe militar y cuyas consecuencias se dejarían sentir mucho después de la finalización del llamado Proceso de Reorganización Nacional.

La otredad anómala detectable en algunos poemarios argentinos de los 80 escritos por mujeres es una forma de perturbación de la ideología esencialista y totalitaria de la dictadura, de su censura y de su violencia literal y simbólica. Haciendo alusión a la utilidad de la crítica dialógica, Iris M. Zavala, señala cómo

la apropiación y la violencia monológica [...] sustituye mi experiencia por la suya en el festín canibalístico de los aparentes vencedores. Esta antropofagia encaminada a crear sujetos subalternos y colonizados (domesticados) la conozco como mujer y como ciudadana de un mundo colonial que forma parte del Tercer Mundo (126).

74

¿Pero cómo se materializa esa voz encubierta, ese *underground self* en los textos? La tensión entre las dos voces —si es que sólo son dos— funciona como una auténtica lucha de clases y deja tras de sí toda una serie de marcas (metafóricas, enunciativas, temáticas), infinitas en sus recursos. De esta lucha da cuenta el último poema del *Blues del amasijo* (1985) de María del Carmen Colombo (35-36)⁶:

ser
el bajo fondo de la única
historia
[...]
pero latido en celo
subterráneo
ese cáncer sobre el cuello del
toro
pidiendo aullar
más cierto
será una
cría salvaje aunque desconocida

6 || María del Carmen Colombo nació en La Boca en 1950. Durante los 70 formó parte del grupo de poesía El Ladrillo. Ha publicado *La Edad Necesaria* (Buenos Aires, 1979), *Blues del amasijo* (El Tintero, 1985), *Blues del amasijo y otros poemas* (Mar blanco, 1992), *La muda encarnación* (Último Reino, 1993), *La familia china* (Libros de Tierra Firme, 1999) y *Los sueños del agua (poesía para chicos)* (Pequeño Editor, 2010). Las citas del *Blues del amasijo* que integran este artículo van referidas a la tercera edición del libro (Alicia Gallegos, 1998).

Si existe una "única historia", ésta esconde un "bajo fondo", un "latido" subterráneo más "salvaje" que una bestia. Tan salvaje que emerge hasta la superficie de esa historia dominante, violenta y fuerte, como un "toro": se deja ver, asoma una marca, crece un bulto sobre la piel que anuncia su presencia interior. Porque lo que subyace es un contrario reprimido que quisiera ser "más cierto" y clama "pidiendo aullar", abriéndose espacio en el poema, con un verso doblemente quebrado. Y ese contrario, cuya victoria se recibe como una premonición ("será"), es signo de una inminente rebelión interior: esa "cría salvaje aunque desconocida".

Muchos poemas de Colombo proyectan esa segunda voz en sordina, ese plano subterráneo sobre "lo otro": el mito, el espejo, la yegua, la vaca. En "Gardel y yo" (18), la voz masculina, "gentil con esas / faltas / de imaginación", convierte a la femenina en un falso personaje, "marilín", en una doble que esconde su verdadera identidad: "pasaba / que por aquellos tiempos / mi nombre era maría / maría solamente". El sujeto de la enunciación se define entonces en negativo: ni es Marilyn ni tiene pecas ("nunca / gritó pecosa porque / yo no tenía / ni una / peca"). Aunque, en definitiva, es él y no ella quien conserva la impostura galante del mito en un poema que no se titula "Gardel y Marilín" sino "Gardel y Yo". Quien peca verdaderamente es ese símbolo tanguero de la virilidad, que no ha sabido nombrarla.

Si regresamos a los dos primeros poemas del *Blues*, descubrimos un espejo que no guarda una imagen, sino un cuerpo: "Revolverá la noche con un pubis violáceo / frente al pezón opaco de su espejo". En el paso de un poema a otro se produce un movimiento que va del ver al no ver, una indagación que concluye en una entrega a la doble, a la subterránea, a la dormida, a la mujer del espejo, y le da cuerpo: a cambio ella entrega su mirada ("To see II" 12):

del espejo
a su cuerpo
los ojos caen como frutos
dormidos
en su cuna de sangre no verán
dónde arroja la piedra
en qué tiempo penetra su imagen
o quién
(por favor quién)
la llama desde un pozo

Tras esta llamada de la doble, el *Blues del amasijo* despliega todo un universo coral, motor discursivo de otros poemarios emblemáticos de los 80, como *Crucero ecuatorial* de Diana Bellessi. Ambos poemarios proponen una indagación en lo colectivo y parten de una poética común: la voz omnipresente y confesional de la lírica tradicional deja espacio en sus poemas a otras voces. Como efecto inmediato, se produce cierta distancia del sujeto

enunciador y una clara conciencia del artificio, aunque nunca se pierda de vista la vivencia. Si para Keats o para Rilke todo poeta debía replegar su subjetividad —dejar de ser— para dar paso a las cosas, en *Blues del amasijo* y *Crucero ecuatorial* el sujeto lírico es en los otros.

Regresando a las teorías bajtinianas, la heterofonía (diversidad de voces) y heterología (diversidad de discursos) de un texto polifónico conllevan diferentes registros verbales, cosmovisiones y sistemas de valores. Afirma Susana Reisz que su intensificación puede derivar en una disgregación del sujeto lírico, en lo que se ha llamado anti-discurso, tal y como lo cultivó César Vallejo en *Trilce* o Susana Thénon en *Ova completa* (1996: 146).

El *Blues del amasijo* es ya desde su título una mezcla desordenada de figuras heterogéneas, de mitos *kitsch* de los sesenta, de personajes del arrabal. Pero una mezcla también de dialectos y jergas, que van del tango al hampa, del inglés al lunfardo, todos ellos con algo en común: su participación del amplio argentino coloquial. Por sus versos deambulan la pelirroja, las rubias de Nueva York o la rubia Mireya, la morocha, la pecosa, la polaca, Gardel, Marilyn Monroe o Ingrid Bergman, pero también los N.N., los desaparecidos. En los bajos fondos de Buenos Aires, en sus conventillos y burdeles, se escuchan las voces del tango, de Hollywood o Los Beatles, entonando tan sólo un retazo de cada historia. Varios poemas, por ejemplo, nos permiten reconstruir la historia de La Nena y Ma. Dice así La Nena en la "Canción de Ma" (20):

nada más claro que tu batón
de tetas y lunares [...]
donde un caldo de escombros
devórarse y devora

para volver a tu diluvio
ma
cero vacío
ese muñón
en el aguantadero de mi alma.

El *Blues del amasijo* es una realidad en movimiento, de cuyos componentes poco se sabe. Su naturaleza truncada emerge del retrato cubista, de un perspectivismo fragmentario sumamente abstracto. El verso surreal, por su parte, le inyecta una dosis generosa de vitalidad, el sabor inesperado de la carnalidad más obscura y repulsiva.

Sumado a este fragmentarismo, el coro —infrecuente en poesía— se presenta como la única subjetividad verosímil: "Los personajes —dice Colombo— me van creando [...]. Yo no hablo en nombre de ellos [...]: los personajes me dan la voz" (EI). La palabra más adecuada para definir el yo según esta poeta argentina es *amasijo*,

"una mezcla desordenada de cosas heterogéneas" (DRAE), pero también en su origen lunfardo una "paliza, castigo" o "asesinato". El *Blues del amasijo* son los seres que devora la ciudad en sus márgenes, pero también los que yacen debajo de ella, enterrados por la dictadura. Por eso, en el poema "Museo de ciencias naturales" hay "ceniza de seso / bajo el parque centenario" (29).

Como los heterónimos de Pessoa, la mascarada que despliega Colombo es signo de una complejidad y de una impostura —la de la representación coral de la subjetividad— construida sobre otra impostura —la de la identidad como una realidad unitaria—. Esa mascarada funciona en la práctica como respuesta discursiva al monologismo esencialista de la dictadura y la ideología patriarcal, pero no lo hace cultivando la subversión de la risa carnavalesca, tal y como entendió Bajtín que ocurría en la "literatura popular". Los extremos de violencia a los que llegó la dictadura impidieron que las poetas argentinas se sumaran a la imitación paródica, festiva que han practicado tantas escritoras latinoamericanas y españolas durante el último tercio del siglo XX. Así, el carnaval que despliegan los versos de Colombo, pero también de otras muchas de las poetas que empezaron a publicar en los 80, está teñido de unos inevitables tintes siniestros que hacen difícil la aplicación simple y llana de patrones bajtinianos. La represión (en todos sus aspectos) aumenta la conflictividad del uso de las máscaras discursivas, que además de representar la heterogeneidad del yo pueden apuntar a:

—El temor a la existencia de un vacío que hay que ocultar.

—La sacralización de un yo que debe ser protegido mediante el despliegue de toda una serie de escudos discursivos orientados a fortalecer su esencia y a desorientar ante un posible asedio.

La radicalización ideológica del orden patriarcal que llevó aparejada la dictadura en Argentina puede explicar que, en los poemarios del periodo, se dotase a la femineidad de una estructura de velo (máscara/disfraz), entendida como una ficción verosímil que protege lo que no existe (como quien vela a un muerto). La elaboración de ese tejido que protege un cuerpo imposible, vacío, encuentra un paralelismo en la tarea del talmudista, que cubre y descubre el cuerpo sagrado de las Escrituras (Torá), leyendo y preservando lo leído. La labor del talmudista consiste en trazar alrededor de las Escrituras una filigrana de referencias, de acotaciones al margen, de citas, alusiones e interpretaciones microscópicas: una red intelectual que proteja la Letra sin tocarla. De esta manera, se llegaría a la verdad a través del detalle y se

7 || El lunfardo *amasijo* proviene de un cruce entre el español *amasijo* (obra, tarea) y el italiano *ammazzare* (matar). *Amasijarse* es por ello "exigirse al extremo una tarea muy pesada" y "suicidarse" (*Diccionario etimológico del lunfardo*).

distraería a los "buscadores de verdades"⁸. Dado que no se puede hablar de las Escrituras en una lengua escrita (hebreo), porque éstas son sagradas y porque supondría caer en una tautología, los talmudistas recurrieron al idish o al arameo, dos lenguas contaminadas por la oralidad. Sus interpretaciones se transmitieron de forma oral hasta que las guerras y la dispersión les obligaron a convertirse en escritores anónimos: así nació el Talmud.

Pues bien, el Talmud dibuja un círculo de tiza protector alrededor de la Torá, sin tocarla, de la misma manera que la poeta teje el poema sobre su cuerpo: tejer se convierte en proteger⁹. En ese sentido, la escritura funcionaría como ese velo de la femineidad que impide ver su vacío (un cuerpo puro no existe). Si dentro de la lógica falocéntrica los hombres protegen a través del Semblante lo que tienen (el falo), las mujeres protegerían lo que no tienen (su no-falo), así como la posesión simbólica del falo que les permite tomar la palabra (su ser usurpadoras). La subversión de esa lógica encuentra dos caminos en algunas poetas argentinas de los años 80: el primero, la relativización del Semblante (el único posible, el masculino) a través de la acumulación de multitud de semblantes femeninos y masculinos; el segundo tiene que ver con la quiebra de ese escudo protector que es la escritura, una quiebra que permite al poema tocar el cuerpo de mujer que protege, rompiendo la sacralidad que le otorgara la lógica falocéntrica, insuflándole vida.

Este cuestionamiento del Semblante único y de la sacralidad del cuerpo explica la evolución de algunas poetas argentinas desde una estética de la representación/ocultación hacia una abolición progresiva de esos disfraces, máscaras, coros. Mientras poetas como Irene Gruss, Tamara Kamenszain o Liliana Lukin evolucionarán hacia una voz íntima menos desmembrada, capaz construir sobre el trauma y reconciliarse progresivamente con lo cotidiano, otras como Diana Bellessi y María del Carmen Colombo profundizarán en la estructura coral y fragmentaria de sus poemarios, experimentando no sólo con las fronteras del discurso monológico (preponderante en la poesía al menos desde la Modernidad), sino también con las fronteras de la propia poesía

8 || En "El círculo de tiza del Talmud" (83-92), Tamara Kamenszain llevó a cabo un análisis del talmudismo, señalando sus similitudes con la escritura lacaniana. Sus conclusiones pueden ser aplicadas con interesantes resultados a su propia poesía y a la de otras poetas de su generación, cuyos textos estaban caracterizados por una tendencia a la oralidad y por ejercer a nivel simbólico una función protectora sobre el cuerpo puro/sagrado/inexistente de la mujer.

9 || Este patrón de lectura, como explica Kamenszain, puede aplicarse sobre el propio psicoanálisis: el psicoanalista (como el talmudista) accede a través del detalle a la "verdad" del inconsciente (ese "texto sagrado") y lleva a cabo una interpretación oral del mismo. El propio Lacan, con su obsesiva referencia a Freud, parece seguir el método talmúdico. Para proteger la obra de su maestro, levanta un muralla hermética que dificulta su traducción, pero también su tergiversación y refutación.

con otros géneros literarios y prácticas artísticas como el teatro, la pintura o la danza.

La muda encarnación (1993) comienza como una cita de Nietzsche de la que Colombo se apropió invirtiendo su dirección ideológica: "La mujer sigue siendo gata y pájaro. O, en el mejor caso, vaca". A la animalización, que impregnaba de visceralidad a los personajes arrabaleros del *Blues del amasijo*, se le viene a sumar ahora una personificación de las bestias simbólicas de la Patria Grande: la vaca y el caballo¹⁰. La oralidad popular viene a mezclarse fluidamente con un culturalismo paisajístico que lee el campo argentino a través de los ojos pictóricos de El Bosco o Bruegel, y se aleja así del populismo. Del arrabal a la pampa, Colombo trabaja incansable sobre un imaginario folclórico herido de muerte. Una "pobre mortal montura" enamora al "eterno caballo" en el poema IV; los poemas VI y VII cuentan la "Caída" y la "Muerte de la vaca ancestral". Las voces de Colombo funcionan como un mecanismo corruptor de símbolos nacionales: "una orquesta de almas / desafinadas voces / en mi oído absoluto" (41-42). El poemario narra la agonía de lo infinito, de lo inmenso, de la eternidad de la pampa, retratada en todo lo que hay en ella de contingente: aperos, animales, detalles del paisaje. Como contraposición de la pampa aparece el gallinero, signo de una culpa, de una podredumbre de los cuerpos en la que aún resuenan los ecos de la dictadura. Dios está enfermo —como el día en que nació César Vallejo— y se multiplican las zanjas, los huecos, las fisuras, los agujeros¹¹. El no-ser atraviesa todo el libro: la vaca y la gallina existen en negativo, condenadas a una "condición de alverre" (sic), son "las que no" frente al perpetuo "soy el que" del gallo, de lo masculino¹².

10 || Las reminiscencias de Oliverio Girondo son en este punto claras. Casi podríamos leer el siguiente extracto de *Espantapájaros* (1932) como un intertexto cómico de la cita de Nietzsche: "¿Verdad que no hay diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo?" (66-67). Lejos del humorismo de Girondo, la personificación de Colombo tiene una vocación dramática que recuerda a otro gran maestro de la locución animal, Horacio Quiroga, que con frecuencia dotaba a sus bestias de un halo trágico muy lejano al tono de la fábula tradicional.

11 || Vallejo escribió en "Espergesia", el famoso poema de *Los heraldos negros* con el que dialoga Colombo: "hay un vacío / en mi aire metafísico / que nadie ha de palpar" (49). El origen incierto del vocablo "espergesia" (relacionable quizás con el latín *expergiscor*, "volver en sí, despertar"), apunta más bien a un neologismo del infinito idiolecto vallejano.

12 || Resuena en estas fórmulas un episodio de *La Biblia*: al arder la zarza frente a Moisés, se escuchó una voz que decía "yo soy el que soy" ("Éxodo" 3:1-4:17). Estas palabras serían alteradas por Cervantes quien, frente a un labrador, hace proferir a su maltrecho Quijote un "Yo sé quien soy" (parte I; cap. V). Shakespeare parece glosarlas igualmente en *Hamlet*, cuyo protagonista afirma "I am myself" (acto 3, escena I), y en *Otelo*, donde Yago afirmaba: "I am not what I am" (acto 1, escena I).

De forma más explícita que en el *Blues del amasijo*, la multitud de personajes, registros y voces que atraviesan *La muda encarnación* son máscara de un vacío, de una pérdida del cuerpo y de la palabra, como apunta ya el libro desde su título¹³. El disfraz que persiste en la poesía de la década anterior revela ahora con más claridad su naturaleza: se convierte en sudario. Como indica una cita bíblica¹⁴, "el vacío de su yo", "las entrañas huecas" (50) de la madre proceden de la inexistencia (¿desaparición?) del hijo (51)¹⁵:

oh figlia del tuo figlio
ese sudario
envuelve
el vacío de todos tus huevos.

En el último poema, titulado como el texto vallejano "Espergesia", se abre paso sin embargo la esperanza: ante un dios ausente, la salvación llega a través de la representación. En escena, bajo los reflectores, el vacío se vuelve eficaz. No hay más certidumbre que ésa.

De este final de *La muda encarnación* nace el siguiente libro de María del Carmen Colombo, *La familia china* (1999), donde los personajes pasan de alternar sus registros y voces poéticas a cobrar la personalidad y presencia de caracteres teatrales¹⁶. Estructurado en una serie de estampas en prosa poética, este

13 || Para el cristianismo, la encarnación es el misterio y el dogma de la palabra hecha carne. Visto a la luz de esta definición, el título de Colombo se torna en contrasentido. Algo que deja de ocurrir si atendemos a los efectos del trauma de la dictadura en la producción cultural argentina de los años 80. Las consecuencias poéticas de la imposibilidad de ver y su derivación en una imposibilidad de hablar han sido estudiados en varios artículos por Jorge Monteleone (ver bibliografía).

14 || Las referencias bíblicas atraviesan todo el libro —de nuevo desde su título— con una presencia que alterna lo amenazante y lo cómico: "tú [eres] la que no / ahora y en la hora" o "polvo eres" (53); "pecadores y justos / en un libro de calles / dispersas" (35); "ora pro nobis" (37); "creo en / la Ponedora / purísima del casto / huevo celestial" (47). De hecho en la segunda parte del poemario pueden seguirse las huellas argumentales del "misterio de la encarnación": la presencia de la virgen (33), la anunciaciόn (37), el propio misterio: "un hechizo / no puede despertar // a las hondas de la montaña / ave luz ave dios / por qué serás tan / alto en el vientre" (32).

15 || Muchos años después pero en clara sintonía con Colombo, Diana Bellessi escribirá: "nacen esas madres / de esos hijos y después / se quieren ir" (*La rebelión del instante* 28). Las madres reciben de sus hijos la "Herencia" de la rebelión.

16 || Como prueba del carácter anfibio del poemario, hay que decir que varios de sus fragmentos fueron adaptados al teatro y representados en los años 1999 y 2000 en los Festivales de Teatro del Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires. Para Bajtín, el escritor sería "siempre un dramaturgo en el sentido de que cualquier discurso aparece en su obra distribuido entre las voces ajenas" (1982: 301).

último libro dinamita en su baile intergenérico al casi ineludible yo confesional de la lírica. En "Everything and nothing", de esa silva de varia lección que es *El hacedor* (1960) de Borges, Shakespeare se dirige a Dios para decirle: "Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo" (182). Colombo parece responder a ese "ser en vano" reforzando la multiplicidad del yo en el poema, disfrazándolo de nuevo.

La familia china saluda al lector con una poética. Transparente en su intención, este primer poema en prosa es la antesala de una obra intensamente metaliteraria. El eje de la poética es una metáfora, el abanico, en el cual se ensartan toda una serie de imágenes paralelas: el árbol, el mapa geográfico, el cuadro de miniaturas, la escena de pesca, el piano. De aquí en adelante, María del Carmen Colombo se instalará en el *modus operandi* de la estética neobarroca, utilizando la palabra como espacio de una superposición infinita de realidades, como metáfora de metáforas. Ingresando plenamente en el imaginario *kitsch*, en la bella basura y la estética del souvenir que caracterizará a todo el libro, este primer texto presenta al artefacto literario como única realidad (con un pie sobre la tierra) que pliegan y despliegan sus párrafos, sus imágenes encadenadas. Lejos de aplastar fatalmente al poema, el paisaje estático y poblado que hay sobre el mapa que hay sobre el abanico muta en ligereza: se hace aire, se hace música, se hace tiempo.

Los disfraces, las máscaras superpuestas de Colombo ya no ocultan el rostro sagrado del culturalismo escolástico; el artificio cuestiona los esencialismos. Por eso, la proyección del yo en los otros y viceversa funciona en *La familia china* de forma paralela a la redefinición de la argentinidad, que lejos del nacionalismo patriótico arraiga en lo extranjero. La identidad es una realidad en fuga, en perpetua transformación, un baile de máscaras. Si el yo fuese posible en la poética de Colombo, sería un yo clandestino.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M. *The Dialogical Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Eds. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin, University of Texas, 1981.
- _____. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.
- Bellessi, Diana. *Crucero Ecuatorial*. Buenos Aires: Sirirí, 1980.
- _____. *La rebelión del instante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas, II*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Colombo, María del Carmen. *Blues del amasijo*. Buenos Aires: Ediciones El Tintero, 1985.
- _____. *La muda encarnación*. Buenos Aires: Último Reino, 1993.
- _____. *La familia china*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1999.
- Conde, Óscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Aguilar (Taurus), 2004.
- Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Girondo, Oliverio. *Antología*. Buenos Aires: Argonauta, 1986.
- Herrera, Ricardo. "Poesía argentina: nuevas tendencias". *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* 512-513 (1989): 37-38.
- Kamenszain, Tamara. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: UNAM, 1983.
- _____. *La casa grande*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- Monteleone, Jorge. "Poesía argentina 1980-2002: del horror mudo al relato social". *La Estafeta del Viento* 2 (2002): 20-36.
- _____. "Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía". *Mil Palabras* 5 (2003): 27-32.
- Ostriker, Alicia S. *Stealing the Language: The Emergence of Women Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.
- Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.
- _____. "¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 2 (2000). URL (1-5-2008): <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Reisz.htm>
- Showalter, Elaine. "Feminist criticism in the wilderness". *Critical Inquiry (Special Issue: Writing and Sexual Difference)* 8/1 (1981): 179-205.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Caracas: Ayacucho, 1985.
- Vinderman, Paulina. *La mirada de los héroes*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1982.
- Zavala, Iris M. *Escuchar a Bajtín*. Barcelona: Montesinos, 1996.

2666 de Roberto Bolaño: una figura de escritor, una idea de literatura

Andrea Torres Perdigón
Université Paris Sorbonne
andreatorrespa@gmail.com

Ya sabía que escribir era inútil. O que sólo merecía la pena si uno está dispuesto a escribir una obra maestra.

Roberto Bolaño, 2666

En una palabra: lo mejor es la experiencia. No le diré que la experiencia no se obtenga en el trato constante con una biblioteca, pero por encima de la biblioteca prevalece la experiencia.

Roberto Bolaño, 2666

La obra de Roberto Bolaño (1953, Santiago de Chile – 2003, Barcelona) es considerada una de las más importantes en el panorama de la literatura contemporánea escrita en español¹. La novela 2666, publicada póstumamente en 2004, es tal vez el proyecto literario más ambicioso y extenso dentro de su obra. Aparte de la complejidad del texto, de su extensión y su vocación de "obra total", hay una salvedad que es importante hacer en el momento de acercarse a esta novela. El hecho de que la publicación sea póstuma y de que el texto no estuviera del todo terminado implica que debemos trabajar con una versión de alguna manera inacabada. Ahora bien, se trata de la única versión definitiva que existe y que, según Ignacio Echevarría, "se aproxima mucho al objetivo que se trazó" (1121). En esta medida, no nos detendremos en la cuestión de si ciertos rasgos o algunas frases poseen un carácter inconcluso. De la misma manera, el asunto de si, por razones pragmáticas, Bolaño había pensado publicar cinco novelas y no una descomunal de cinco partes, nos sirve para afirmar, como lo ha señalado ya Echevarría, que las cinco partes gozan de cierta autonomía, a pesar de formar una unidad. Este artículo pretende exponer brevemente algunas lecturas que se han hecho de 2666, para luego analizar la figura del escritor a través del personaje de Archimboldi y finalmente dar una hipótesis de su papel dentro de la novela.

84

1. La lectura del mal, la crueldad y la violencia

La expectativa que generó 2666 fue alimentada, en parte, por el ritmo de escritura y publicación que llevaba Bolaño antes de morir, así como por ciertos comentarios que él mismo hizo sobre el proyecto en el que estaba trabajando y la relación de éste con los crímenes en Ciudad Juárez. Desde su publicación en 2004, la

¹ || Literatura escrita en español porque los textos de Bolaño buscan estar por fuera de una clasificación de literatura nacional. Su narrativa o su poesía no podría ser considerada como exclusivamente chilena, mexicana o española. Como él mismo afirma a propósito de su propia identidad en una entrevista con Mónica Maristain, incluida en la compilación póstuma *Entre paréntesis*: "¿Usted es chileno, español o mexicano? Bolaño: Soy latinoamericano" (331).

crítica se ha encargado de producir una bibliografía² relativamente extensa acerca de este texto. Estas aproximaciones críticas han planteado principalmente el problema de cómo leer la novela — y en especial sus últimas dos partes— desde la perspectiva de la残酷, el mal y la violencia. Si bien se hace alusión a las otras tres partes de la novela, "La parte de Archimboldi" y, sobre todo, "La parte de los crímenes" —que es la cuarta y la más extensa— han sido tomadas como ejes interpretativos del texto. Para Gabriela Muniz, por ejemplo,

La novela se presenta como una obsesiva búsqueda de las causas de la maldad. En sus pasajes se alude a un amplio espectro de horrores ya enumerados: el horror de la Segunda Guerra y las experimentaciones nazis, el horror implantado por los gobiernos militares durante los setenta y ochenta en el Cono Sur, y el fenómeno más reciente de la desaparición y muerte de mujeres en Ciudad Juárez —Santa Teresa en el libro—, posibles víctimas del narcotráfico o de un poder global que logra encubrirse (44).

Este tipo de interpretación, en la cual la novela es una búsqueda de "las causas" del mal, inscribe este texto de Bolaño dentro de una tendencia estética que trabaja con la violencia sobre los cuerpos y sobre la idea del mal. En la misma línea, para Ángeles Donoso Macaya, la articulación entre el genocidio de la Segunda Guerra Mundial y el feminicidio de Ciudad Juárez es fundamental dentro de la novela:

La novela articula una conexión *possible* —y lo posible no es lo mismo que lo *probable*— entre dos formas de violencia hasta entonces inconexas. Esto no quiere decir que en la novela se deshistoricice el genocidio ocurrido durante la Segunda Guerra, sino que la ficción hace aparecer el genocidio a la luz de otra serie de incontables crímenes, en otro tiempo y en otro continente (137).

Ángeles Donoso Macaya busca establecer cuál es el vínculo entre las dos últimas partes de la novela, es decir entre la narración de los crímenes de ciento ocho mujeres en Santa Teresa —narración que imita el registro de un informe forense— y la biografía de Archimboldi —que incluye el relato de su vivencia como soldado durante la Segunda Guerra Mundial—. En general, este tipo de lectura ha intentado establecer cómo Bolaño habla de la violencia en dos contextos completamente distintos e inconexos, y cómo el

2 || Entre algunos de los artículos publicados acerca de 2666 se encuentran "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño" (Espinosa); "2666: la magia y el mal" (Candia); "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis" (Paz Soldán); "Una primera aproximación a 2666 de Roberto Bolaño" (Rodríguez de Arce); "Estética, política y el *possible* territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño" (Donoso); "2666: la autoría en el tiempo del límite" (Elmore); y "El discurso de la残酷: 2666 de Roberto Bolaño" (Muniz).

hecho de vincularlos a través de su novela es un acercamiento a la idea del mal, que ya había usado en textos como *Estrella distante* (1996). El interés romántico por esta idea del mal ha sido leído en ocasiones como una suerte de crítica desencantada del mundo civilizado, como por ejemplo en este artículo de Cathy Fourez:

Cette éradication du concept de l'être humain n'est que la réplique des descriptions des camps d'extermination dans la dernière partie du roman « La partie de Archimboldi ». Roberto Bolaño décentre la réalité d'un espace vers un autre afin d'uniformiser son propos, qui consiste à écrire, conter, penser la rupture de la civilisation au-delà des frontières géographiques, politiques et idiomatiques et met en relation cette fracture que vit Ciudad Juárez, avec le génocide de la Seconde Guerre mondiale (191).

En otras lecturas, como la de Antoine Ventura, más que una crítica habría en la novela una posición ambivalente o escindida frente a las paradojas de ese mundo civilizado:

Mais il me semble acquis que depuis ces marges, il interroge le pouvoir civilisateur de la création et de la culture avec scepticisme et ferveur tout à la fois ; en cela, sa position elle-même semble sinon fragmenté du moins scindée (schizo) [...] (211)

86

A través de estos ejemplos se puede ver cómo la idea del mal, de la crueldad y de la violencia ha sido considerada un aspecto clave para la lectura de 2666. Sin duda lo es. Se trata de un tema que se encuentra en otros textos de Bolaño y que en esta novela tiene un protagonismo innegable. Sin embargo, y aparte del interés de una lectura antropológica o sociológica de este tema, consideramos que 2666 habla también de una idea de lo que es la literatura y de lo que significa ser escritor. Dentro de una tradición claramente romántica, para Bolaño el trabajo sobre el mal tiene que ver más con una búsqueda estética, con una forma de explorar lo desconocido, que con la maldad como tema. Como lo afirma Bolaño hablando de tradiciones o caminos literarios en "Nuestro guía en el desfiladero":

Todos los novelistas americanos [...] en algún momento de sus vidas consiguen vislumbrar dos libros recortados en el horizonte, que son dos caminos, dos estructuras y sobre todo dos argumentos. En ocasiones: dos destinos. Uno es *Moby Dick*, de Melville, el otro es *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain. El primero es la llave de los territorios que por convención o por comodidad llamaremos los territorios del mal, allí donde el hombre se debate consigo mismo y con lo desconocido y generalmente acaba derrotado; el segundo es la llave de la aventura o de la felicidad (*Entre paréntesis* 269).

Para Bolaño, el territorio del mal está asociado entonces a una búsqueda de lo desconocido. Consideramos que en el caso de

2666 el tema del mal puede leerse como parte de esa búsqueda estética. La novela inicia con la búsqueda, por parte de los críticos, del escritor Benno von Archimboldi y termina con la narración de su experiencia y su formación como escritor. En esta medida, todo lo relacionado con el personaje de Archimboldi —incluyendo su relación con el horror y la violencia— nos parece relevante dentro de esa búsqueda de lo desconocido. El hecho de que la novela inicie y termine con este personaje implica que se trata de la indagación de una figura de escritor en el mundo de la ficción de Bolaño. Aunque aparecen otros personajes-escritores en las más de mil cien páginas de la novela, a continuación nos limitaremos a estudiar a Archimboldi como figura de escritor, en un terreno distinto a la línea de interpretación de la idea del mal, la残酷和 la violencia.

2. Una figura de escritor

En la primera parte, "La parte de los críticos", la figura de Archimboldi va apareciendo a través de sus lectores y estudiosos: Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton. En medio del tono paródico sobre la vida académica de estos críticos literarios, va configurándose una suerte de misterio en torno a este escritor al que ninguno de ellos ha visto y que, a pesar de ser célebre y tener éxito, permanece enigmáticamente ausente. Sólo se alude a los títulos de sus obras, algunos aspectos de su biografía y a la relación que sus lectores tienen con su obra, como se observa en este fragmento a propósito de Pelletier:

[...] Archimboldi era algo suyo, le pertenecía en la medida en que él, junto con unos pocos más, había iniciado una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a *durar*, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi y que acompañaría la obra de Archimboldi durante mucho tiempo [...]. (113)

Durante esta primera parte, las alusiones a Archimboldi surgen a través de la búsqueda que emprenden los críticos en Europa y luego en México con el fin de encontrar a la figura que les atrae y hasta cierto punto los une. Lo que se sabe de su obra es que es excepcional y "ambiciosa"; es un escritor que produce *obras maestras* y que posee un séquito de lectores y críticos: en pocas palabras, es un gran escritor, motivo recurrente en la obra de Bolaño.

Es en "La parte de Archimboldi", mucho más adelante, donde aparecerán más definidos ciertos rasgos de Hans Reiter —el nombre "civil" de Archimboldi—. Los primeros rasgos que podemos establecer respecto al personaje en esa última parte de la novela son su monstruosidad y su singularidad:

En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga. Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer [...]. Lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios (797).

Reiter está por fuera de la regla desde niño. No es un alemán como todos los alemanes; no encaja en la misma metáfora que el resto. Además, su monstruosidad se expone a través de una analogía inusual, ya que es difícil precisar en qué consistiría el parecido del niño con un alga. Más que a la descripción física del personaje, este tipo de analogías apuntan a ir dejando marcas de su singularidad y de su carácter excepcional y fuera de lo común.

El gusto por el mar es análogo al goce de Reiter por la contemplación de la profundidad; el disfrute de cierta imagen de ir "hasta el fondo, con los ojos abiertos". El niño Reiter sólo puede "caminar con pasos inseguros debido a que se movía por la superficie de la tierra como un buzo primerizo por el fondo del mar. En realidad, él vivía y comía y dormía y jugaba en el fondo del mar" (798). Hans Reiter parece un ser completamente desadaptado a la superficie en la que tiene que vivir y caminar (asimismo, de niño la lengua que habla es casi incomprensible, como si tuviera una suerte de dislalia). Reiter vive siempre en esta *profundidad imaginada* en la que mantiene los ojos siempre abiertos, imagen recurrente cada vez que Bolaño habla de aquello que significa ser un buen escritor³. Además de este "ausentismo", de la incapacidad de adaptación y del gusto por las profundidades, Archimboldi posee —y mantiene durante toda la novela— un carácter monstruoso: "Parece un pez jirafa", ya que siempre es más alto que todos los personajes que lo rodean. Su tamaño descomunal es la característica física que más se reitera. Su estatura, su inadaptación y ese carácter pseudo-monstruoso hacen de Archimboldi un individuo singular: "Esto parece difícil, que un ser humano llora mientras bucea con los ojos abiertos, pero no olvidemos que Hans tenía entonces sólo seis años y que en cierta forma era un niño singular" (800). A partir de lo anterior se puede afirmar que, antes de su iniciación literaria y de su formación como escritor, tenemos ciertos rasgos de infancia y juventud más o menos definidos: el joven Archimboldi es un ser cuya visión es singular, se deleita en las profundidades y proyecta algo monstruoso.

Esta caracterización de Archimboldi coincide con aspectos de textos anteriores de Bolaño y también con su poética. Por una

3 || Por ejemplo, a propósito de Ellroy, Bolaño afirma: "él mantiene los ojos abiertos. De hecho, no sólo mantiene los ojos abiertos, Ellroy es capaz de bailar la conga mientras el abismo le devuelve la mirada". (*Entre paréntesis* 207)

parte, la asociación de lo monstruoso y lo literario aparece también en *Estrella distante*: "Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura" (*Estrella distante* 138). Por otra parte, la idea de buscar las profundidades y de sumergirse en lo desconocido coincide con la visión de la literatura de Bolaño, en la cual

Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no sólo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbría) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después (*Entre paréntesis* 166).

Incluso en algunas lecturas que hace de sus contemporáneos, Bolaño parece encontrar la misma estética: "Cada obra, nos dice Vila-Matas asomado a las páginas de este libro [*Una casa para siempre*], debe ser un renovado salto en el vacío. Con o sin espectadores, pero un salto en el vacío" (*Entre paréntesis* 157). Así, el vacío, el abismo, lo desconocido y las profundidades son imágenes recurrentes que se vinculan a la figura del escritor Archimboldi y que corresponden con la noción de literatura de Bolaño.

Ahora bien, ya en la adultez de Hans Reiter, 2666 presenta personajes que serán los mentores literarios de este extraño ser. Hugo Halder, el sobrino de un barón prusiano, es el primero que lo inicia en la lectura literaria:

Hans Reiter dijo que no sabía cuál era la diferencia entre un buen libro ditivo (divulgativo) y un buen libro liario (literario). Halder le dijo que la diferencia consistía en la belleza, en la belleza de la historia que se contaba y en la belleza de las palabras con que se contaba esa historia. Acto seguido comenzó a ponerle ejemplos. Le habló de Goethe y de Schiller, le habló de Hölderlin y de Kleist, le habló maravillas de Novalis (820).

La entrada de Reiter al mundo literario se da a través de este personaje, quien le habla del romanticismo alemán, movimiento que tiene mucho que ver con la imagen órfica de "ir a las profundidades", así como con la idea de lo monstruoso. Es gracias al encuentro con este personaje que Reiter se inicia en la lectura literaria, lectura que va a reforzar su tardía vocación de escritor.

Cuando, bastante después, Reiter se vuelve soldado en el ejército alemán y se encuentra en recuperación después de haber recibido dos disparos, lo envían a la aldea de Kostekino, en la desaparecida URSS, donde se instala en una casa abandonada. Allí encuentra a su segundo mentor: "los papeles" o "los cuadernos" de Borís Abramovich Ansky, un judío bolchevique. El hallazgo de estos papeles va a reforzar su pasión por la lectura: "A veces, por las tardes, se metía dentro del escondite, armado sólo con los papeles de Borís Ansky y una vela, y se estaba allí hasta bien

avanzada la noche, hasta que se le acalambraban los músculos y se le helaba el cuerpo, leyendo, leyendo" (884). En ese momento, dentro de la historia de Reiter se pasa a la historia de Anskey quien, a su vez, se dedica en gran parte a "[...] la lectura y la visita a museos, la lectura y los paseos por el parque, la lectura y la asistencia casi maníática a toda clase de conciertos, veladas teatrales, conferencias literarias [...]" (887). Este relato introduce además la historia de un escritor ruso de ciencia ficción —Ivánov— que merecería un estudio adicional más detallado en cuanto figura de escritor. Pero, lo que nos interesa destacar de esta escena de lectura de los cuadernos de Anskey es cómo el joven Reiter se transforma en un lector compulsivo y apasionado por esa otra vida, en la cual se adentra sin precauciones. El descubrimiento de los cuadernos, además de introducir la historia de Anskey e Ivánov, sirve para reafirmar a Reiter como un lector, más que erudito, apasionado.

Es también por medio de la lectura de esos cuadernos que Reiter descubre el nombre de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), nombre del cual va a apropiarse una vez que decide convertirse en escritor. Sobre el pintor y su estética se dice que está "Todo dentro de todo, escribe Anskey. Como si Arcimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero ésta hubiera sido de la mayor importancia" (918). Esta es una de las pocas referencias directas al pintor Arcimboldo en la novela y a la relación entre él y el personaje de Archimboldi. Ahora bien, si se quisiera establecer una relación simbólica entre el nombre del pintor y el personaje de 2666 desde el punto de vista de la novela⁴, habría que extrapolar esa lección aprendida por Arcimboldo y luego hacerla análoga a lo que Reiter aprende. Es decir, la mención a la estética del pintor milanés en la novela, en la cual "todo está dentro de todo", no es fácilmente identificable con la noción de la literatura del personaje Archimboldi, y no lo es porque las lecciones que él aprende durante su formación como escritor nunca son explícitas; no es manifiesto realmente en qué consista su educación de escritor, más allá de sus lecturas y de sus vivencias. No hay en 2666 una reflexión sobre el aprendizaje de la escritura ni formulaciones que detallen la formación de este artista. El punto llamativo de Archimboldi en cuanto figura de escritor, es precisamente este: no es un personaje que se utilice para vehicular una serie de ideas estéticas, ya que se indica muy poco acerca de su noción de la literatura y de los contenidos de su formación estética.

4 || Es decir, sin recurrir a una comparación explícita de las estéticas del pintor Arcimboldo y de Bolaño, comparación que ya ha sido establecida, por ejemplo, por Ignacio Rodríguez de Arce (208). Lo que se destaca aquí es la dificultad de establecer la relación —intratextual— de la visión que se da de Giuseppe Arcimboldo y el personaje-escritor Archimboldi dentro de la novela.

3. Archimboldi: literatura y experiencia

Reiter se vuelve lector a través de sus mentores pero, más allá de este hecho, si el narrador no indica nada acerca de su formación como escritor, tampoco lo hace respecto de su posible constitución subjetiva⁵. No se sabe si hay cosas que lo cambian para siempre o no, qué tanto sufre durante la guerra o en qué piensa cuando lee. En este punto estamos de acuerdo con la apreciación de Juan Villoro cuando afirma que "Llama la atención el poco interés que [Bolaño] concede al mundo subjetivo de sus personajes. [...] Su escritura no depende de la introspección sino del recuento de los datos"(86). Más que de datos, es probable que 2666 sea un recuento de episodios⁶. Archimboldi no es un personaje que encarne una subjetividad que vamos a ir descubriendo; es más bien una figura o un motivo de escritor que aparece en episodios hilados solo por su propia presencia.

En esta medida, la *narratividad* de la última parte de la novela no está dada por una línea argumental que ordena el relato, sino por la figura de Archimboldi que funciona como imán de episodios e historias diversas (incluyendo el viaje a México y su relación con "La parte de los crímenes"). Así, Archimboldi se define más por sus acciones en determinados episodios o por sus lecturas, que por una vida subjetiva ficticia. En este sentido Bolaño no trabaja sobre la construcción del carácter o la personalidad de un gran escritor (ya que en efecto no hay introspección), sino sobre la forma en la que, a partir de una experiencia episódica —difícil y dura pero que jamás es dramatizada—, su figura de escritor logra "saltar al vacío" y crear obras maestras. Sin necesidad de pasar por la construcción de la subjetividad de su personaje escritor, Bolaño puede exponer cómo, a partir de unos episodios violentos, traumáticos, melancólicos, y de otros felices y placenteros, Archimboldi logra superar la prueba de la experiencia y volverse escritor. Archimboldi actúa más como una función que Bolaño le atribuye a la literatura, que como un personaje de escritor —

5 || Esta carencia de subjetividad es análoga a la impersonalidad que, según Peter Elmore, caracteriza al personaje: "También [...] que la versatilidad de asuntos y maneras vela el rostro del autor: a la obra de von Archimboldi la distingue una cualidad impersonal" (Elmore 288). También coincidimos en este punto con la intuición de Elmore según la cual afirma un carácter velado de la poética y el pensamiento de Archimboldi, al comparar 2666 con *Mao II* de Don De Lillo: "Aunque *La parte de Archimboldi* se extiende por más de 300 páginas, la poética y los juicios de su protagonista están discretamente velados, como también lo está la representación del proceso intelectual y creativo del personaje; no hay, por ello, ninguna declaración de von Archimboldi que se pueda cotejar con la de su colega estadounidense" (Elmore 284).

6 || Respecto a la diferencia entre lo episódico y lo narrativo, ver el artículo de Chris Andrews "La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño": "El narrador chileno-mexicano-español Roberto Bolaño (1953-2003) se interesaba profundamente por la experiencia episódica, como condición social, como condición psicológica, y como desafío a las formas narrativas tradicionales"(58).

atípico y sin axiología—. Así, la novela se distancia de la tradición del *Bildungsroman*, en la cual "il s'agit toujours de confronter idées, principes, valeurs et rêves aux contraintes qu'y oppose le réel" (Burgelin) o se "met en œuvre un processus d'éducation par l'apprentissage de la désillusion et du renoncement du jeune homme à ses idéaux face à 'l'ordre existant' [...]" (Bancaud, 42). No hay en Archibaldi ninguna subjetividad, luego no hay valores ni ideas ni sueños que se enfrenten a lo real como en las novelas de formación: es la literatura la que debe nacer de esa experiencia para luego confrontarse a ella, aun cuando esta experiencia implique el horror, el crimen y la violencia, como en las diversas partes de 2666.

Ahora bien, la ausencia de vida subjetiva de Archibaldi no impide la aparición de algunas reflexiones —de carácter metaficcional— sobre la literatura y la novela. Por ejemplo, se sabe que durante sus conversaciones, Archibaldi y su novia Ingeborg

Hablaban de libros, de poesía (Ingeborg le preguntaba a Reiter por qué no escribía poesía y Reiter le contestaba que toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida o podía estar contenida, en una novela), de sexo (habían hecho el amor de todas las maneras posibles, o eso creían, y teorizaban sobre nuevas maneras pero sólo hallaban la muerte), y de la muerte (2666 969).

92

Más allá de la cercanía entre la narrativa y la poesía que podría encontrarse en la obra de Bolaño, la reflexión atribuida a Reiter propone una idea de la novela como un género híbrido y abierto, reflexión que coincide con la producción del propio Bolaño. De hecho, 2666 muestra a qué punto el género puede incorporar precisamente elementos como la poesía, el sexo y la muerte, entre muchos otros componentes.

Para terminar de formular esta hipótesis acerca de esta figura de escritor, se puede retomar una característica —metaficcional también— de la escritura de Archibaldi que alude a la ausencia de un punto de llegada o de síntesis de la proliferación de historias, aspecto que define igualmente el conjunto de 2666: "El estilo era extraño, la escritura era clara y en ocasiones incluso transparente pero la manera en que se sucedían las historias no llevaba a ninguna parte [...]" (1111). De manera análoga, trazar un único hilo narrativo de las cinco partes de 2666 puede ser una necesidad externa a la novela misma; una necesidad de cohesión de una narrativa diferente y ajena a la propuesta por Bolaño.

En cualquier caso, de haber algún centro narrativo, este puede ser construido desde múltiples perspectivas. Como veíamos antes, la lectura más frecuente ha decidido darle sentido a la novela a partir de la idea del mal como eje articulador; otra vía, a la que tal vez adherimos con mayor facilidad, trata de pensar la narrativa de las cinco partes a través de la búsqueda estética. Sin

embargo, tal vez no haya que forzar esa organización semántica en toda la obra; de ahí que críticos como Ventura hayan llamado la atención sobre el papel de la fragmentación en la obra de Bolaño. Más que fragmentación, diremos que nos situamos frente a una serie de episodios articulados desde la tensión entre literatura y experiencia. Incluso, puede que la búsqueda estética de Bolaño, por lo menos a través de Archimboldi en 2666, se juegue en la intercalación problemática de los mundos de la ficción, la reflexión y la experiencia, entendiendo que esta última es construida sin necesidad de una simulación de subjetividad. La figura de Archimboldi no necesita tener una subjetividad para funcionar como articulación de experiencias reales (el horror histórico de las guerras, de la violencia y del crimen) y de búsquedas estéticas y metaficcionales.

Bibliografía

- Andrews, Chris. "La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño". Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. 53-71.
- Bancaud, Florence. "Le *Bildungsroman* allemand, synthèse et élargissement du roman de formation". *Roman de formation roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*. Chardin, Philippe (dir). Paris: Éditions Kimé, 2007.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Burgelin, Claude, *Roman d'éducation ou Bildungsroman*. Encyclopædia Universalis, 2008. Sitio web: <http://www.universalis-edu.com>, 9 de diciembre de 2010.
- Candia, Alexis. "2666: la magia y el mal". *Taller de Letras* (2006) 38: 121-139.
- Donoso Macaya, Ángeles. "Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño". *Revista Hispánica Moderna* (diciembre 2009) Volumen 62, N° 2: 125-142.
- Elmore, Peter. "2666: la autoría en el tiempo del límite". Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. 259-292.
- Echevarría, Ignacio. "Nota a la primera edición". Bolaño, Roberto, *2666*.
- Espinosa, Patricia. "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño". *Estudios filológicos* (2006) 41: 71-79.
- Fourez, Cathy. "2666 de Roberto Bolaño : Santa Teresa, la ville du dire de l'horreur". Bel, Jacqueline (ed.) *Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño*. Boulogne-sur-Mer, Cahiers du Littoral n° 6 (février 2007): 181-193.
- Muniz, Gabriela, "El discurso de la残酷: 2666 de Roberto Bolaño". *Revista Hispánica Moderna* Volumen 63 N° 1 (junio 2010): 35-49.
- Paz Soldán, Edmundo. "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis". Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. 11-30.
- _____. *y Gustavo Faverón Patriau* eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. "Una primera aproximación a 2666 de Roberto Bolaño". Camplani, Clara y Patricia Spinato Bruschi (eds.). *Da Mediterraneo l'America: stiria, religiones, cultura*. Roma: Bulzoni, 2006.
- Ventura, Antoine. "De la fragmentation et du fragmentaire dans l'œuvre narrative de Roberto Bolaño". Benmiloud, Karim y Raphaël Estève, eds. *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Villoro, Juan, "La batalla futura". Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau (eds.). 73-89.

Lo mío, lo tuyo, lo nuestro. Coescritura y exilio en la obra de Ana Vásquez

Catherine Pélage
Universidad de Orléans
elisavictor@wanadoo.fr

El 21 de junio de 1985, el famoso programa literario *Apostrophe* de Bernard Pivot se centró en la escritura a cuatro manos. Al lado de los inevitables Patrick y Olivier Poivre d'Arvor que presentaban una novela sobre su hermana, se encontraban otros autores que a dúo habían escrito ensayos o novelas. Entre ellos, estaban una madre y su hijo: Ana y Cacho Vásquez que acababan de publicar una novela: *Sebasto's Angels*. Ana Vásquez era psicóloga, trabajaba en el CNRS, y novelista. En cuanto a su hijo Óscar "Cacho", era el cantante y guitarrista de la banda de rock latino: "Corazón rebelde". Madre e hijo escribieron juntos esta obra acerca de la juventud y del exilio. Este tema estaba íntimamente ligado a su propia historia: la familia se había exiliado tras el golpe de Estado de Pinochet y vivía desde 1974 en París. Los problemas de exilio, de integración y de identidad, formaban por lo tanto parte de su vida cotidiana: Cacho abordaba estos temas en su banda chileno-francesa y Ana elaboraba (y siguió elaborando a lo largo de su vida) una reflexión científica al respecto en sus trabajos que giraban en torno al exilio, a la adaptación en el sistema educativo francés de los hijos de exiliados. *Sebasto's Angels* fue la puesta en común de sus experiencias y de sus formas de expresión.

En esta obra se ven claramente las huellas de la coescritura: fue coescrita en español por la madre y el hijo, la cotradujeron al francés y pidieron ayuda a un amigo, el escritor, traductor y editor Ghislain Ripault. A raíz de esta colaboración apareció, en francés, la obra.

Resulta interesante reflexionar acerca de las huellas de la coescritura en esta novela y acerca de su sentido. En efecto, la coescritura en este caso va más allá de una historia familiar y corresponde a una postura ética de los autores que se ve en el conjunto de las producciones de Ana Vásquez.

1. Génesis de la obra

En la novela, un narrador autodiegético, Alonso Guerrero, relata algunos meses de su vida: tiene 17 años, es chileno, vive en París con su hermano; se refiere a sus amigos, exiliados o inmigrantes en su casi totalidad, relata su dificultad para aceptar el sistema educativo francés, relata sus conflictos con la comunidad chilena de París, relata su amistad con Carmen, amiga de su infancia en Chile y su juventud en París, relata su descubrimiento de la música rock y sobre todo reivindica su voluntad de vivir aquí y ahora: "On veut vivre ici et maintenant en français (...) on vit ici et maintenant, on n'y peut rien et on veut vivre" (*Sebasto's Angels* 30).

Parece evidente que esta obra tiene una dimensión autobiográfica por parte del hijo. La trayectoria de Alonso Guerrero corresponde a la de Cacho y a lo que declaraba en sus entrevistas. Dar cuenta de estas vivencias de juventud requería un "diálogo en la diferencia" (Vásquez, "Ana y Cacho Vásquez"), con su madre y

coescritora. Cacho, en una entrevista que realizó años después relata lo siguiente:

Estuvimos a punta de peleas. Mi madre siempre recuerda la cantidad de insultos y de portazos que hubo en el camino. Al comienzo hicimos un plan ordenado, pero ella fue quien esbozó el perfil sicológico de los personajes. Yo estaba metido en el «swing», en el ritmo que le imprimiríamos a cada escena. Fue una gran experiencia, porque ella logró desligarse de su rol de madre y ponerse en uno de coautora. Yo la saqué porque tenía que entender lo que era la calle, un club de rock, la movida parisina de los años 80. Le conté de muchos carretes míos o de amigos, con sexo, droga y rock and roll y ella logró hacer la separación (Vásquez, "Ana y Cacho Vásquez").

De manera muy significativa, el joven protagonista y narrador vive en París pero sus padres se quedaron en Chile; su madre aparece por lo tanto lejana, físicamente ausente. Si bien el relato tiene indudables rasgos autobiográficos, estos rasgos son los del hijo y no los de la madre que desaparece de la ficción pero no de la escritura ni de la construcción de la obra.

2. Huellas de la coescritura

La presencia de su hijo como coautor hace que *Sebasto's Angels* sea una novela muy distinta de las obras anteriores de Ana Vásquez.

Ana Vásquez había publicado ya dos novelas: *Les bisons, les bonzes et le dépotoir* (1977) y *Abel Rodríguez et ses frères* (1981). Estas dos novelas estaban ambientadas en Chile. La primera transcurría principalmente en la embajada de Francia en Santiago donde oponentes políticos se habían refugiado tras el golpe de estado mientras esperaban poder salir del país. En cuanto a *Abel Rodríguez et ses frères*, transcurría también en Chile, en el momento del golpe de estado poniendo de relieve las profundas divisiones que surgieron dentro de las familias, entre "hermanos".

Sebasto's Angels marca una ruptura con respecto a las obras anteriores, visible desde el paratexto. El título remite a las influencias musicales anglosajonas del narrador así como al boulevard Sebastopol en el que vive el narrador y en el que vivía también la familia Vásquez. *Sebasto's Angels* es la primera obra de Ana Vásquez ambientada en Francia. Se nota también un cambio en los tipos de personajes. En las obras anteriores, los protagonistas eran, en su mayoría, adultos comprometidos políticamente. El narrador de *Sebasto's angels* es joven y considera que es víctima de una historia de la que no fue actor. De ahí una sensación de rabia, un rechazo hacia lo político, un deseo de vivir su juventud "aquí y ahora" para salvarse de la nostalgia y del inmovilismo que para él caracterizan la comunidad de exiliados chilenos.

La juventud del protagonista condiciona el marco espacial: las escenas transcurren en un instituto, en bares, en discotecas, en

salas de concierto... Asimismo, la juventud del narrador condiciona el marco temporal: el lenguaje callejero, muy propio de los jóvenes, el ritmo rápido y las preocupaciones del narrador anclan el relato en el presente. Por lo tanto las huellas de la coescritura aparecen de entrada con la presencia del hijo escritor que condiciona el tema y el lenguaje. Sin embargo, la espontaneidad y el ritmo musical que impulsa el hijo vienen unidos al rigor de construcción novelesca de la madre y a su labor como científica social.

Así, se establece en la obra un juego de ecos entre la labor literaria y el trabajo científico de Ana Vásquez. Esta elaboró una reflexión acerca del exilio: empezó esta reflexión desde su llegada a Francia y la prosiguió a lo largo de su vida. En su estudio "On déguste l'amer caviar de l'exil à plusieurs sauces, un schéma théorique pour comprendre les exils latino-américains", la socióloga brasileña Angela Xavier de Brito y Ana Vásquez reflexionaban sobre el exilio y sus consecuencias sobre el sujeto. Escribían por ejemplo: "L'exil n'est pas seulement une situation ponctuelle de persécution, d'expulsion ou de fuite, mais surtout un processus de reconstruction de la vie de chacun en dehors du pays d'origine, voire plus tard même, dans son propre pays au moment du retour" (207-224).

98

Estudiaban diferentes fases por las que pasan los exiliados. Reflexionaban sobre lo que denominaban "la vie entre soi", marcada por un aislamiento entre compatriotas, reflexionaban luego sobre la ambivalencia permanente en la que empieza el proceso de transculturación, sobre "l'ébranlement des mythes constitutifs des communautés" en el que desaparece la idealización del país de origen y se impone progresivamente el "aquí y ahora". La profundidad de los personajes de la novela viene muy relacionada con la profundidad de la reflexión de Ana Vásquez acerca de los exiliados.

Así, la novela es más compleja y profunda de lo que puede parecer a primera vista. En efecto, uno de los ejes principales de la novela aparece disimulado. El narrador trata, a través de su relato, de librarse de un sentimiento de culpabilidad, que consiste en no haber contestado la llamada telefónica de su amiga Carmen. Esta apareció muerta pocas horas después, dejando al narrador con la obsesión de que hubiera podido evitar el drama contestando el teléfono. El deseo de justificarse y de reconstruirse tras este drama puede ser el motivo de su relato. Carmen, que a lo largo de la novela aparecía como un personaje secundario, pasa tras el desenlace trágico a ocupar un lugar esencial en el relato y en la vida del narrador. Carmen aparecía a veces en la obra como el doble de Alonso, pero este doble no se recuperó nunca del exilio, de la desaparición de su padre ni de la desesperación de su madre. Sus trastornos psicológicos la llevaron en varias ocasiones al hospital psiquiátrico. La policía descubre su cuerpo en una obra de

construcción sin que el narrador explice si se trata de un suicidio o de un asesinato. En todo caso, esta muerte es el punto final de un largo proceso de autodestrucción de la protagonista, de la que el narrador dice: "Mais rien ne lui faisait peur, elle était obsédée par ces bouts de tunnels entre les décombres" (*Sebasto's Angels* 216).

Tal vez la pregunta que plantea la novela sea: ¿cómo sobrevivir al exilio? Carmen no encontró ningún punto de anclaje. En cambio Alonso dio un sentido a su vida gracias a la música, de la misma manera que Cacho declaraba en 1985 que la música se había convertido en su verdadera patria.

¿No será finalmente este libro una obra fundacional en la trayectoria de la madre y del hijo?

¿No será una manera de reafirmar su unión, que hace la fuerza, y los modos de expresión que permitieron superar o, por lo menos, atenuar el dolor del exilio? Ana Vásquez aceptó escribir una novela ambientada en Francia y situada en el presente. Su hijo participó en una obra en la que afirmó la salvación por la música y rindió homenaje a otros que no tuvieron la misma suerte. En todo caso, a través de los puntos de vista y de los distintos protagonistas, nace una obra polifónica en la que se escuchan distintas voces del exilio. Esta dimensión colectiva cobra un valor ético.

3. Coescritura y postura ética

Ana Vásquez estaba acostumbrada a la coescritura. Había coescrito y siguió coescribiendo, múltiples obras científicas. En las introducciones teóricas de sus trabajos, se encuentran reflexiones acerca de lo que significa la coescritura. Así por ejemplo, en la introducción al libro coescrito con Isabel Martínez, *La socialisation à l'école, approche ethnographique*, las autoras explican:

Ce travail a démarré lors d'un colloque scientifique, où nous avions perçu, l'une chez l'autre, des remises en question similaires sur les méthodes de travail qu'on nous avait apprises et sur l'élaboration des concepts que nous utilisions. Nous avons entamé une première recherche commune de façon à pouvoir mieux formuler nos questions. La diversité de nos formations et de nos champs de travail nous est apparue comme un acquis, le regard de l'autre nous apportant de nouvelles perspectives et permettant de sortir des cadres conventionnels de la propre discipline (8).

La coescritura hace posible una confrontación de puntos de vista que cuestionan las categorías teóricas establecidas. Se trata por lo tanto de evitar simplificar la realidad para poder tener en cuenta su complejidad.

En las conclusiones a las que llegan las dos investigadoras, la ética científica coincide con la aceptación de la inevitable subjetividad del investigador. El asumir la subjetividad hace posible una gran

permeabilidad entre distintos campos del saber. En el homenaje que se rindió a Ana Vásquez en La Maison de l'Amérique Latine en 2010, Ángela Xavier de Brito enfatizó su "vision interdisciplinaire et complexe des sciences sociales", con lo cual la coescritura en el ámbito científico y también literario se convierte en una manera de asumir y plasmar la complejidad cotidiana. Por otro lado, se trata de una postura ética basada en lo cotidiano.

De hecho, una novela posterior, *Mi amiga Chantal* (1991), puede leerse como una autoficción. La narradora autodiegética es una profesora universitaria que, tras el golpe de Estado, se instala en Francia junto con su marido y sus hijos. Lo que llama la atención en esta autoficción es que la protagonista, Ana, nunca se pone sola en escena. Se autorrepresenta junto con sus compañeros de trabajo, junto con sus estudiantes, junto con sus familiares, con su amiga Chantal. Es decir que su autorretrato es también un homenaje a la acción colectiva como lo es también su obra, tan rica y diversa.

Para concluir, a la pregunta de Bernard Pivot acerca de una posible publicación de la novela en Chile, Ana Vásquez contestó que era imposible dado el contexto político de su país. A otra pregunta acerca del exilio, contestó que no se podía vivir pensando constantemente en un hipotético retorno, "il faut poser ses valises", afirmó; Cacho en cambio declaró que soñaba con volver a Chile. Ana Vásquez falleció en 2009 en París mientras Cacho lleva ya once años viviendo en Chile. Como fruto de su amor y su complicidad queda esta obra, cuya trayectoria se prosiguió, ya que se publicó finalmente en 2002 en Chile, con el título de "Corazón rebelde", homenaje al pasado, a la creación artística de Cacho y a su trabajo con su madre ya que, según la linda fórmula que me escribió Ghislain Ripault, "ici, la mère et le fils « accouchent » ensemble d'une histoire du fils".

Bibliografía

- De Brito, Ángela Xavier. « Brazilian women in exile, the quest for an identity ». *Latin American Perspectives* 2 (1986): 58-79.
- Edwards Renard, Javier. « Ana Vásquez-Bronfman: con la fuerza de la mesura ». *El Mercurio* (22 de noviembre de 2009).
- Lafon, Michel y Benoit Peeters. « *Nous est un autre* », *enquête sur les duos d'écrivains*. Paris: Flammarion, 2006.
- Vázquez, Ana. « Des troubles d'identité chez les exilés ». *Amériques Latines* 12 (1982).
- _____. « Les mécanismes des stratégies identitaires: une perspective diachronique ». *Stratégies identitaires*. Camilleri et al. Paris: PUF, 1990, 143-171.
- _____. y Ana María Araujo. *Exils latino-américains. La malédiction d'Ulysse*. Paris : L'Harmattan, 1990.
- _____. y Ángela Xavier de Brito. « La situation d'exil: essai de généralisation fondé sur l'exemple des réfugiés latino-américains ». *Intercultures* 21 (1993): 51-66.
- _____. y Ángela Xavier de Brito. « On déguste l'amer caviar de l'exil à toutes les sauces: un schéma théorique pour mieux comprendre les exils latino-américains ». *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*. Dir. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos y Denis Rolland. Paris. L'Harmattan, 2008.
- _____. y Cacho Vásquez. *Sebasto's Angels*. Paris: Éditions La découverte, 1985.
- _____. y Cacho Vásquez. « Ana y Cacho Vásquez, lo tuyo, lo mío y lo nuestro ». *El Mercurio* (26 de octubre de 2002).
- Vásquez-Bronfman, Ana e Isabel Martínez. *La socialisation à l'école, approche ethnographique*, Paris : PUF, 1996.
- VVAA. *Nouvelles de nos exils. Neuflatino-américaines écrivent*. Collection Voix au chapitre. Dir. G. Ripault. Paris: Arcantère Éditions, 1987.

La musique dans la prose fictionnelle d'Alfredo Bryce Echenique

Nelly André
Université de Bretagne Occidentale
nel.andre@yahoo.fr

Un latinoamericano siente que un bolero de Gatica tiene tanto valor como los versos de Quevedo...
Bryce Echenique, « Entrevista »

« Mousiké » : cette expression a longtemps uni dans la Grèce antique la littérature et la musique et résume parfaitement mon propos. La présence de la musique dans des œuvres littéraires est en effet significative. Les œuvres de fiction, par exemple, créent un lien privilégié avec les divers genres musicaux en Amérique Latine par le biais des personnages, des histoires, des lieux, voire de la construction même du texte.

Nombre d'écrivains latino-américains sont des mélomanes. Ils utilisent la musique dans leurs œuvres littéraires pour exprimer des faits concrets. Et, comme l'affirme José Luis de la Fuente, la « narrativa » d'Alfredo Bryce Echenique est mélomane, puisque tant dans ses romans que dans ses nouvelles, la musique surgit toujours comme une rumeur et tient un rôle fondamental (217). Ainsi, lire les œuvres de l'écrivain péruvien Alfredo Bryce Echenique, c'est rencontrer la musique derrière les mots, et dans les thèmes développés. La musique enrobe alors le texte, lui donne une lecture nouvelle, accentue la dramaturgie et capte l'attention du lecteur.

Ecrivant une prose fictionnelle entre théorie classique du roman et écriture personnelle, Bryce Echenique récupère la tradition du grand roman du XIX^e siècle –puisque « la imagen de la música interpretada u oída, como celestina de amores, es transcendental en la novela del siglo XIX, cuando ese arte se transforma en un rito de sociabilidad » (Mainer, *La escritura desatada* 158)– en y ajoutant ce que l'on appelle le « tonito Bryce », cette technique de la narration orale, cette illusion d'oralité.

D'ailleurs, en Amérique Latine, la chanson populaire fait partie de cette culture orale. Elle raconte des histoires d'amour, de désir, et laisse une large place à l'imagination. Suivant les préceptes de Laurence Sterne, exprimés dans son œuvre *Vie et opinions de Tristram Shandy*, Bryce considère qu'écrire un livre consiste à fredonner une chanson.

La musique est donc très importante tant dans la vie de Bryce que dans son écriture : « ...para escribir mi alcohol es la música, yo escucho música de noche y allí nacen las ideas para mis libros, nace el amor hacia determinado personaje; la música me produce una sentimentalidad profunda » (Ortega, *El hilo del habla* 66).

Bryce a toujours avoué écrire selon ses affects. Pour lui, écrire est une façon de vivre. L'enfance et l'adolescence, l'écriture, la marginalité, la mort, l'amour, le jeu entre réalité et fiction, entre autres, sont des sujets qui préoccupent Bryce. La récurrence de ces thèmes l'oblige à « decir una verdad bien dicha mil veces » (Snauwaert, *Crónica de una escritura inocente* VI) et à avoir

recours, selon les termes de Blanchot, « à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit » (Snaauwaert, IV).

Ces thèmes mettent en relation les romans de Bryce avec le contexte dans lequel ils s'insèrent, engendrant un jeu de discours littéraires et sociaux qui donnent une image spécifique de la réalité latino-américaine. Le discours permet de reconstruire la mémoire, un espace diachronique où les langages rendraient possibles la reconnaissance d'un sujet envers l'autre, la différence comme source d'enrichissement. Ainsi, Alfredo Bryce Echenique utilise des éléments du quotidien pour mettre en avant les difficultés existentielles de ses personnages masculins. Journaux intimes, livres, lettres, chansons, références cinématographiques permettent au lecteur de comprendre la vie tragicomique de ces personnages excentriques et vulnérables qui subissent leur existence : « Un yo que observa su vida convertida en relato, y en un relato que irá ajustándose a distintos moldes que proporciona la vida real del autor (desde el de aprendiz de escritor hasta el de profesor universitario, por ejemplo) » (Mataix, « Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia » 169).

Le lecteur lit ainsi une vie. La psychologie des personnages et l'analyse psychanalytique de ces derniers étant omniprésentes dans la « narrativa » brycéenne, le lecteur appréhende cette existence de l'intérieur. Le personnage masculin se dévoile alors entièrement, à travers la marginalité, l'autodestruction et toutes les situations extrêmes qu'il expérimente. La musique se pose comme moyen de communication intertextuel et intratextuel. Elle reçoit et transmet le message des personnages et établit une intimité et une complicité avec le lecteur.

Selon César Ferreira, la musique est un « elemento de comunicación fragmentado y efímero [...] en los inasibles terrenos de los sentimientos » (Krakusin, *La novelística de Alfredo Bryce Echenique* 137). La chanson populaire révèle ainsi le sentiment amoureux, caché derrière la timidité du protagoniste masculin ; et plus particulièrement, la chanson hispano-américaine : « el vals criollo, la ranchera, el tango, el bolero, ... ». Mon analyse se concentrera sur la présence du boléro dans la « narrativa » brycéenne, tout d'abord car, comme le signale Eloy Jáuregui « es poesía pura porque su escritura tiene de la economía de las palabras » (« Ofrenda en el altar del bolero »). Ainsi, comment Alfredo Bryce Echenique utilise-t-il, use-t-il voire abuse-t-il, du boléro pour révéler des émotions cachées, pour synthétiser sa pensée ?

Nombreux sont les écrivains latino-américains qui font l'éloge de ce genre musical : Carlos Fuentes le considère comme une des expressions œcuméniques du mélodrame en Amérique Latine ; le péruvien Eloy Jáuregui estime que le boléro est une philosophie permettant d'affronter les difficultés de l'amour ; pour Gladys Lara, il révèle le côté le plus humain de l'Amérique Latine ; etc.

Bryce, quant à lui, rend parfaitement compte de l'existence de cette passion transnationale pour le boléro en affirmant que « un latinoamericano siente que un bolero de Gatica tiene tanto valor como los versos de Quevedo, que hubieran sido todo un éxito discográfico si los hubieran cantado los Panchos » (« Entrevista »). La littérature semble donc être une autre manière de « bolerear la vida » (111) pour paraphraser le sociologue Juan Podestá Arzubiaga.

Bryce affectionne tout particulièrement ce genre musical :

No puedo dejarlo. El bolero forma parte de mi vida, de mi literatura y es mucha de la música que oyen mis personajes. A ellos los acompaña y hasta ahora les ha servido muy bien para expresar sus sentimientos en ocasiones de cariño y en otras de decepción. Es un género que escucho, al que acudo, el que me permite ubicarme en una época y una manera de entender las relaciones personales (Entrevista. « Habla el autor »).

Ou encore parce que « sólo a nosotros los latinoamericanos nos puede decir tantas cosas » (*La última mudanza de Felipe Carrillo* 41). Le boléro est ainsi une particularité culturelle, un processus de recherche identitaire latino-américaine, à l'image de tous les personnages masculins des romans de Bryce.

Cette musique est donc indispensable aux yeux de Bryce. La musique est un pont spatio-temporel qui permet à Bryce de revivre avec nostalgie –le temps d'un roman– dans le Lima des années cinquante, le Lima de son adolescence, de ses souvenirs... Le boléro étant défini comme un hymne des années 1940-1950 au Pérou.

A l'image de Soares, protagoniste du roman *Le livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa, les personnages brycéens pourraient ainsi affirmer, « mon âme est un orchestre caché ; je ne sais de quels instruments il joue et résonne en moi, cordes et harpes, timbales et tambours. Je ne me connais pas comme symphonie » (228).

De plus, les paroles des boléros semblent définir parfaitement certaines œuvres de Bryce. Par exemple, le plus ancien boléro reconnu comme tel, « Tristezas » de José Sanchez, composé en 1883 à Cuba et rendu public en 1886, résume l'œuvre *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* : « Tristezas me dan tus quejas, mujer, profundo dolor que dudes de mí no hay prueba de amor que deje entrever cuánto sufro y padezco por ti. La suerte es adversa conmigo, no deja ensanchar mi pasión, un beso me diste un día y lo guardo en el corazón ».

Second volet du diptyque *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*, ce roman est l'expression d'un nouvel échec amoureux : Martín Romaña est en effet abandonné et rejeté par Octavia de Cádiz qui se plie aux exigences familiales et épouse un homme de

sa classe sociale, c'est-à-dire appartenant à l'aristocratie française. Bryce requiert alors l'intervention du lecteur, invitant ce dernier à apporter à la compréhension son vécu personnel à travers les paroles des chansons « Ódiame » et « Tu retrato ».

Puisque tout mot est créateur d'images pour le lecteur ou l'auditeur, la présence de la musique permet au récepteur d'imaginer la suite du récit.

Arrêtons-nous un instant sur la figure d'Agustín Lara, compositeur du boléro « Tu retrato » : à l'image des personnages brycéens, il a mené une vie de bohème qui l'a conduit à expérimenter des mésaventures, qu'il a par ailleurs sublimées dans ses boléros.

Dans ses textes, selon Florence Thomas, « habla el yo de un sujeto amoroso, habla del amor, de la posesión o del proyecto de posesión de un objeto amado, de la nostalgia, de la perdida o de la ruptura, llevándonos a un universo eufórico, de sueño, de fantasías, de duelo o de catástrofe » (Escamilla Morales, « Amor, despecho y cortesía en las canciones de Agustín Lara » 80). Cette citation définit parfaitement les œuvres d'Alfredo Bryce Echenique.

Les paroles du boléro « Tu retrato » abordent la confession amoureuse d'un sujet (ou d'un homme) qui souhaite exprimer à la personne aimée ses actes, ses idées, ses sentiments. Il se donne entièrement à l'être aimé, mais ce don de soi est néfaste : il parle à ce portrait, objet sublimé, lui pose des questions mais, en retour, il ne trouve que le silence :

Y le hablo, y le pregunto, ¿qué te hice yo en la vida?
¿Cuál ha sido el delito?, para pagarla así
Y tu retrato calla, por no decir mentiras... ¹

Illustration de l'attitude de Martín Romaña vis-à-vis d'Octavia de Cádiz dans le roman *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Ce dernier la suit jusqu'à Rome, tente en vain de la reconquérir, mais Octavia multiplie histoires et mariages avec d'autres que lui. Martín préfèrera qu'Octavia le déteste puisque la haine empêche l'oubli, comme le rappelle le boléro « Ódiame » :

Odio quiero más que indiferencia
porque el rencor hiere menos que el olvido

Il ne parviendra pas à surmonter cet échec, à supporter de voir Octavia avec d'autres hommes et optera pour le suicide parce que, comme le précise Martín Romaña en citant José María Eguren, dans le roman *El hombre que hablaba...* : « un muerto es una pasión que perdura, mi amor » (151), ou comme le boléro « Ódiame » le précise « en el fondo de la fosa llevaremos la misma vestidura ». Dans la mort, il n'y a plus de différence de classe sociale, et le

1 || Paroles du boléro « Tu retrato » d'Agustín Lara.

couple est ensemble pour l'éternité. Nous pensons alors également au boléro « Nunca » écrit par Ricardo López Méndez (avec une musique de Guty Cárdenas) qui relate l'amour éternel comme raison de vivre :

Yo sé que nunca besaré tu boca
Tu boca de púrpura encendida;
Yo sé que nunca llegaré a la loca
Y apasionada fuente de tu vida...

Ainsi, comme le précise Eloy Jáuregui, « El bolero sirve para amar hasta la muerte, como el tango para olvidar hasta la vida » (« Ofrenda en el altar del bolero »).

Dans la « narrativa » brycéenne, les objets symboliques sont nombreux, et le portrait est associé aux expériences amoureuses. Dans le roman *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Felipe Carrillo accroche au mur du hall d'entrée les portraits des femmes de sa vie. Par ailleurs, il est important de signaler qu'aux yeux de Felipe Carrillo, sa vie n'a d'intérêt littéraire qu'à l'arrivée de Genoveva². Il place ainsi le portrait de Genoveva aux côtés de celui de Liliane, sa défunte épouse. Lorsque la relation entre Felipe et Genoveva deviendra plus sérieuse, le portrait de Liliane sera retiré pour laisser toute la place à celui de Genoveva. Mais, au moment où il prépare son voyage à Madrid, puis à Colán, le portrait de Genoveva tombe par terre et se brise, comme une prémonition. Felipe y voit un signe, un message de Liliane. Il accrochera désormais successivement les portraits des différentes femmes de sa vie, pour les retirer lorsqu'il cessera de les aimer.

La référence à Francisco de Quevedo et ses poèmes d'amour³ n'est pas anodine. Le lecteur se remémore cette célèbre expression de l'amour qui perdure au-delà de la mort dans le poème « Amor constante más allá de la muerte » : « polvo serán, mas polvo enamorado ». Quevedo défie les forces de la mort et de l'oubli en affirmant que même si le corps est périssable, l'esprit est immortel, tout comme l'amour : « Alma a quien todo un dios prisión ha sido/ [...] su cuerpo dejará no su cuidado ».

Alfredo Bryce Echenique réutilise cette vision de Quevedo dans le roman *La última mudanza de Felipe Carrillo*, pour exprimer ses histoires d'amour sans début ni fin: « Y todo esto, piensen ustedes, siendo todos mortales, habiendo empezado toditos entre

2 || « No, no era la primera mujer bella que recibía desde que murió mi esposa, tampoco la primera que se detenía, sin darse cuenta, en el vestíbulo, y ante ese retrato. Lo triste, lo grave, lo verdaderamente conmovedor y, ahora, de pronto también hermoso, era otra cosa. Genoveva era la primera mujer que veía, fijándose en su belleza, sintiéndola, gozándola casi, entre el retrato de Liliane » (*La última mudanza* 51).

3 || « Un latinoamericano siente que un bolero de Gatica tiene tanto valor como los versos de Quevedo... »

lágrimas y caca y polvo serán y Francisco de Quevedo, aunque polvo enamorado en mi caso y en mi casa porque aquí sí entraría Euse [...] : ésta es una historia sin principio ni final, un mundo al revés... » (125-127).

Un lecteur averti remarque d'emblée la présence de deux textes de Quevedo, « La vida empieza entre lágrimas y caca » et « Amor constante más allá de la muerte ». Chaque étape de la vie semble donc apporter son lot de tristesse, de nostalgie et de désillusion, depuis la naissance et au-delà même de la mort.

Pour rester avec Agustín Lara, nous pouvons également citer le boléro « Solamente una vez » qui résume parfaitement un autre roman de Bryce, *El huerto de mi amada* : « Solamente una vez amé en la vida (...) Solamente una vez en mi huerto brilló la esperanza la esperanza que alumbría el camino de mi soledad. Y cuando ese milagro realiza el prodigo de amarse hay campanas de fiesta que cantan en mi corazón »⁴. Ici, le sujet révèle à l'être aimé son amour et lui exprime son désir de l'avoir à ses côtés, de l'embrasser ou de la posséder même un instant.

Dans le roman *El huerto de mi amada*, la musique est de nouveau l'élément qui déclenche la passion et le rêve du protagoniste Carlos Alegre di Lucca. Le roman débute en effet par une fête chez les parents de Carlos. Ce dernier est présenté comme une personne distraite et incapable de se concentrer sur les choses élémentaires jusqu'à ce qu'il rencontre Natalia de Larrea. Il tombe amoureux pour la première fois de sa vie :

Y apareció en una terraza sabiamente iluminada y deliciosamente florida, en un baile para siempre, un eterno Siboney de lejanas maracas, de disimuladas y nocturnas palmeras, de arrulladora brisa de mar tropical y piña colada. Muy precisamente ahí, apareció Carlitos Alegre. Chino de risa y de bondad. Había que verlo. La viva imagen de la felicidad con una mecha izada en la punta de la cabeza y diecisiete años de edad de los años cincuenta más un olvidado rosario en el suelo de oscuro cedro de su dormitorio, muy cerca de su reclinatorio, y ante la misma virgen de sus súplicas y ruegos por los pecados de este mundo. Y ahí seguía parado entre aquella gente alegre y divertida que ni siquiera se había fijado bien en él todavía. Mas no tardaban en hacerlo, porque en éas se acabó aquel Siboney embrujador y él salió disparado rumbo al tocadiscos, para volverlo a poner, pero para volverlo a poner y poner y poner, ad infinitum y así me maten, ¿me oyen?, ¿me han oído?, ¿ya me oyeron? Y ahora sí que el sonriente pero nervioso desconcierto de todos no tuvo más remedio que reparar en él. – Yo quiero bailar con ella –dijo, entonces, Carlitos, con el brazo de mando en alto y todo, más una voz absolutamente desconocida y como de imprevisibles consecuencias. Y agregó : – Y voy a bailar con ella, porque no tardo en saber quién es. Que ya lo sé, por otra parte, desde hace algunas horas. O sea que ya me pueden ir dejando esa canción para siempre.

4 || Paroles de la chanson « Solamente una vez » d'Agustín Lara, cité par Muñoz-Hidalgo (« Bolero y modernismo »).

Y entonces bailaré para siempre, también, claro que sí. Y defff-fi-ni-
ti-va-men-te (21-22).

Cet effet « Siboney », ou « effet boléro », produit tout le charme de cette rencontre. Carlos oublie la fête et les invités, et ne cesse de danser avec Natalia, provoquant par ailleurs la jalousie des autres convives. Le morceau de musique l'a « ensorcelé », et Carlos écoute perpétuellement « Siboney » dans le but de faire perdurer ce rêve. D'autre part, la revendication de la musique – comme le boléro, le tango, la valse, voire même la musique nord-américaine, comme c'est le cas dans *No me esperen en abril* – est sous-tendue par un sentiment de nostalgie qui envahit les personnages.

Dans la prose fictionnelle brycéenne, la musique est un véritable discours amoureux. Elle met en avant l'état d'esprit du moment du protagoniste et permet donc de suivre son évolution émotionnelle. Mais, comme l'affirme Lara Romero, « el amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. Tal es el hecho fundamental » (« Bolero : amour, texte y cultura »).

C'est pourquoi le boléro exprime également une attitude de rupture, d'échappatoire, instaurant une nouvelle image de l'attitude bohème, du marginal, à l'instar des personnages masculins adultes dans les œuvres de Bryce. L'alcool est ainsi symbole de fuite en avant, de volonté d'oublier l'échec amoureux. L'alcoolisme n'est pas considéré comme une tare sociale mais comme la conséquence sentimentale de cette tentative d'oubli de la fin d'une histoire d'amour. Citons par exemple, « La canción del borracho » :

Pero la bebida mitiga mi llanto
mis penas y angustias por ella se van.
Que diga la gente que soy un borracho
me importa muy poco, ya se cansarán

Ce besoin de boire est associé à la nécessité de surmonter, de supporter la douleur intime. Nous pensons alors au boléro d'Agustín Lara « Noche de ronda » :

Noche de ronda, qué triste pasas,
qué triste cruzas por mi balcón,
noche de ronda, cómo me hieres,
cómo lastimas mi corazón

Les expériences personnelles sont en concordance avec l'enfermement éthylique de l'alcoolique.

Dans « Ausencia de los dioses », nouvelle du recueil *Magdalena peruana y otros cuentos*, le protagoniste est un écrivain divorcé. La chanson qu'il entonne à la fin de la nouvelle illustre à la fois son histoire d'alcoolique et son histoire d'amour, car elles sont étroitement liées :

Que yo sólo sanaré
Cuando té tomé en mi casa
Y en efecto té tomé
Y tan dulce lo sentí
Que estaría todo el día
Tomando té, tomando té... (*Cuentos Completos* 335)

Dans la chanson « Tomando te » de Chava Flores, il y a ici un jeu de mots entre té / te en espagnol, c'est-à-dire entre boire du thé et posséder l'être aimé. Son premier verre de whisky, il l'a bu pour Cécilia, l'amour de sa vie. Ils avaient tous les deux treize ans lorsqu'ils se sont connus. Mais, à cause de l'incompréhension familiale, ils n'ont jamais pu être ensemble. Cet épisode de sa vie nous prouve le caractère indélébile de cette histoire dans l'esprit du protagoniste.

La musique a donc ici un rôle déclencheur du souvenir et explicatif des faits. Elle préfigure la mise en place d'un véritable style d'écriture chez Bryce, notamment dans le roman *La última mudanza de Felipe Carrillo*, où, selon César Ferreira, « el recurso bolerístico se funde perfectamente con el personalísimo estilo oral del autor y sienta el tono nostálgico del texto » (De la Fuente, 218-219).

Les personnages féminins jouent alors un rôle prépondérant, en ce sens qu'ils déterminent les actions et les états psychologiques des personnages masculins. Les femmes sont en effet les muses des écrivains, puisque la représentation de l'amour réel ou idéal, l'élément déclencheur du désir sexuel et le motif de l'importance de la musique au sein du récit.

Bryce Echenique permet au lecteur de partager la psychologie des personnages, leurs aventures amoureuses et leurs mésaventures. Il construit un monde de séduction qui fuit la réalité et se réfugie dans la musique.

Le roman *La amigdalitis de Tarzán*, publié en 1999, est considéré comme une « novela-bolero » pour citer Fernando Valerio Holguín. Les références à ce genre musical y sont présentes dès les premières pages, et la majeure partie des occurrences se situent dans la première partie « Prehistoria de un amor ». La musique est omniprésente dans le thème même de ce roman épistolaire puisque Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes, personnage principal de l'œuvre, écrit les paroles d'un disque de chansons enfantines avec Juan Manuel Carpio, auteur-

compositeur-interprète. Ce couple vivra une histoire d'amour à distance, une histoire plus épistolaire que charnelle.

Juan Manuel se remémore les lettres de Fernanda María et les différents stades de l'amour qu'ils ont connus ensemble, synthétisant ainsi le thème de l'amour développé par Bryce depuis *Huerto Cerrado* :

Desde el amor platónico y menor de edad de un par de grandes tímidos hasta el sensual y alegre y loco desbarajuste de los que a veces tuvieron sólo unas semanitas para desquitarse de toda una vida, pasaría contigo, desde el amor de un par de hermanitos nacidos para quererse y hacerse el bien eternamente hasta el de un par de cómplices implacables en más de un asalto de delincuentes, y desde el de un par de jóvenes enamorados incluso del amor y de la luna hasta el de un par de veteranos capaces de retozar aún en alguna remota isla bajo el sol, no me importa en qué forma, ni dónde ni cómo, pero junto a ti... O sea que vaya que tuvimos amor de todo tipo y tamaño, pero siempre del bueno, esto sí que sí (*La amigdalitis de Tarzán* 13-14).

Pour illustrer cette histoire, il cite le boléro « Toda una vida » de Oswaldo Farrés, qui dans sa version originale, dit :

Toda una vida me estaría contigo
No me importa en qué forma
Ni cómo ni dónde, pero junto a ti.

111

Le boléro met en évidence la passion amoureuse, situant également les personnages de manière temporelle par rapport à l'exil, à cette séparation qu'ils vivent depuis longtemps. *La amigdalitis de Tarzán* reflète ce déracinement perpétuel de l'exilé à travers ses deux protagonistes. Ils sont constamment en voyage et ne résident nulle part réellement. C'est la raison pour laquelle l'art devient leur patrie ; la poésie, la musique et la langue espagnole deviennent leur territoire. Le boléro reflète donc les histoires et les identités en changement constant.

L'une des fonctions de la littérature étant la représentation des passions, l'insertion de la musique accentue d'autant plus ce rôle. Le boléro joue en effet un rôle dans l'éducation sentimentale, dans l'expression des sentiments. C'est un véritable moyen de communication sociale, puisqu'il représente un savoir communautaire, une « memoria-hábito » :

Me enamoré de ella, de su piel de melocotón bronceado todo el año, de su siluetón de armas tomar, de su larga y rubicunda cabellera, y de sus cejas y ojos muy negros, en Lima, cantando en una fiesta de la Universidad Católica en que ella era Miss Facultad, o algo así, y yo una suerte de Nat King Cole en castellano, que a punta de acércate más, y más, y más, pero mucho más, me la terminé acercando tanto que aún no he logrado apartarla del todo, y eso que ya pasaron más

de mil años, muchos más, por la cual al autor de aquel bolero creo poderle responder que sí, que parece que sí tiene amor, la eternidad (*La amigdalitis de Tarzán* 24).

Le narrateur-personnage insère dans cet extrait les paroles des boléros « Acércate más » de Oswaldo Farrés y « Sabor a mí » de Álvaro Carrillo. Elles semblent faire partie intégrante du discours, notamment par le biais du commentaire qu'il fait au sujet du premier bolero, ainsi que du dialogue qu'il semble établir avec Álvaro (« por lo cual al autor de aquel bolero creo poderle responder... »).

La musique donne également du rythme à l'œuvre et une certaine musicalité, notamment dans ce roman, où les paroles du bolero sont insérées dans la narration et écrites en italique à chaque fois : « [...] y ahora cómo imita a Lucho Gatica cantando *Las muchachas de la Plaza España son tan bonitas...* Nomás que se equivocó por estarme mirando y dijo : *Son tan flaquitas...* » (*La amigdalitis de Tarzán* 37).

Bryce utilise l'humour et l'ironie dans ses œuvres comme moyen d'affronter la douleur, la nostalgie des bons moments vécus, pour révéler ces instants de bonheur passés ensemble. En imitant Lucho Gatica, Fernanda se trompe dans les paroles puisque, dans la version originale, « *Las muchachas de la Plaza de España / son tan bonitas...* », et cela fait sourire tant Juan Manuel que le lecteur.

Les références au bolero représentent parfois à peine une phrase très brève et servent alors à accentuer l'humour omniprésent dans les œuvres de fiction de Bryce. Le narrateur décrit le regard de Fernanda María en utilisant le bolero « Ojos verdes » du compositeur cubain Cuba Nilo Menéndez : « aquellos ojos verdes » mais ne continue pas les paroles du bolero « de mirada serena » mais dit « de mirada Fernanda María ». Il décrit ici le signe distinctif de ce personnage féminin. La référence à ce bolero invite dans un premier temps le lecteur à remarquer la souffrance et la nostalgie du passé (« *Aquellos ojos verdes / de mirada serena / dejaron en mi alma / eterna sed de amar* »). Le commentaire ironique, par la déformation des paroles originelles, établit une distance avec le mélodrame et la nostalgie.

En lisant la première partie du roman notamment, un lecteur averti note d'emblée les références à l'Amérique Latine, à l'universalité de l'Amérique Latine. Signalons d'ailleurs que le roman couvre une période de trente ans environ, de 1967 à 1997-1998, qui correspond à l'étape européenne de l'auteur. C'est par ailleurs en 1999 que Bryce décide de retourner vivre au Pérou.

Enfin, dans le roman *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Felipe Carrillo se moque de sa solitude sentimentale en utilisant la musique. La musique s'associe à la nostalgie, à l'ironie, pour illustrer l'état d'esprit du protagoniste, son désarroi sentimental.

Dès les premières pages du roman, le lecteur sait que la musique sera omniprésente, qu'elle accompagnera la lecture comme une « *música de fondo* », pour paraphraser le titre du premier chapitre : « *Yo siempre pensando así, como musical, letras de canciones de ayer y de siempre, música de fondo, verán ustedes* » (11).

Le narrateur interpelle le lecteur en l'avertissant du contenu de son récit, en lui demandant d'être attentif à l'insertion de paroles de chansons dans le récit, afin qu'il comprenne son état d'esprit, puisque les références musicales portent en elles une charge émotive, une nostalgie, et surtout des images. Toute référence musicale comporte un sens propre à chaque auditeur, ramène des souvenirs à la surface. Insérée dans un récit, elle permet une interprétation personnelle du lecteur et donc des interprétations multiples selon le vécu de chacun. En utilisant la musique populaire, Bryce se joue du lecteur et de la critique puisque chaque lecteur interprétera ce roman selon l'image qu'il associera aux diverses paroles de chansons.

Le boléro est ainsi une musique de fond qui dirige la lecture : « [...] que tendrán tan importante desempeño en esta historia de un amor como no hay otro igual, felizmente » (*La última mudanza de Felipe Carrillo* 16), [...] nosotros, sí, nosotros, que nos queremos tanto, debemos separarnos, no me pregunes más... » (*La última mudanza de Felipe Carrillo* 17).

A la différence du roman *La amigdalitis de Tarzán* où les paroles de boléros sont insérées dans le texte en italique, dans celui-ci, elles font partie intégrante du récit et le narrateur se charge d'interpeler le lecteur sur l'importante de cet élément, en utilisant des notes de bas de page pour le premier exemple (« *Este felizmente es mío. No pertenece, pues, a la letra de aquel bolero inmortal* »), ou encore en apportant des précisions au sein même du récit dans le second (« *Esto último era letra de música de fondo...* »). L'utilisation de ces procédés permet au narrateur de simuler un dialogue en utilisant la fonction phatique selon la théorie de Jakobson : « *verán ustedes* », « *no vayan a creer que era yo...* », « ... que ustedes no pueden imaginarse... », etc. En simulant une conversation, en hommage à son auteur préféré Laurence Sterne⁵ (qu'il cite par

5 || Dans *Tristram Shandy*, Laurence Sterne affirme que l'écriture est l'autre nom que l'on peut donner à la conversation : « *Écrire un livre, pour qui sait bien s'y prendre (...) ne diffère en rien de tenir une conversation, à la nuance de vocabulaire près : quiconque connaît les règles et les usages du monde saura tenir sa langue et se gardera bien de tout dire dans une assemblée choisie ; de même, nul auteur connaissant les bornes exactes que lui fixent la bienséance et le savoir-vivre n'aura l'outrecuidance de tout imaginer, et la plus authentique marque de respect qu'il puisse offrir à l'intelligence de ceux qui le lisent est de tout arranger avec eux à l'amiable, les mettant de part à demi dans son affaire et leur laissant, leur tour venu, autant de quoi faire travailler leur imagination qu'il s'en est déjà accordée pour exercer la sienne* » (168).

ailleurs dans ce roman)⁶, le narrateur semble s'enfermer dans un long monologue où il tente d'expliquer cet échec sentimental en se remémorant ce voyage amoureux⁷. Le roman se transforme alors en une psychanalyse personnelle.

L'échec amoureux s'accompagne souvent d'une musique de fond dans les œuvres de fiction de Bryce. Nous le retrouvons, par exemple, dans le roman postérieur *No me esperen en abril* : la musique et le cinéma servent à la fois à l'éducation sentimentale des adolescents et au dur apprentissage de la fin d'une histoire : « El miedo al dolor y el dolor del miedo, el sentimiento del amor cuando éste se muere en Europa (...) Primero, pues, fue la película con una música de fondo y después el disco fue el fondo de las historias (...) » (*No me esperen en abril* 475).

Les titres ou les citations de paroles de chansons permettent d'exprimer une certaine vision de l'amour de manière succincte. Ils deviennent générateurs de sens et moyens de communication sociale. Ils permettent notamment au narrateur de s'adresser directement aux différentes femmes qui ont partagé sa vie : « (Gracias, Eusebia, te debo tanto desahogo durante aquel diluvio, la vida también te la debo, gracias, pero muchas gracias, por haberme dado toda tu ternura, todo tu querer, gracias, pero muchas gracias, por besar mis labios, con tus labios rojos, que saben a miel.) » (*La última mudanza de Felipe Carrillo* 22).

Le narrateur cite ici les deux premières strophes de la chanson « Gracias » chantée par Lucho Gatica pour remercier Eusebia.

De nombreux genres musicaux apparaissent dans ce roman et servent l'imaginaire du lecteur. Un exemple synthétise parfaitement les raisons de l'emploi de ce procédé littéraire, notamment lorsque Felipe Carrillo utilise deux tourne-disques pour analyser les situations contradictoires de la vie. La musique est censée aider Felipe à prendre des décisions, mais ces deux tourne-disques, qui ne cessent de passer un boléro –« Historia de un amor »– et un tango –« Cambalache »–, illustrent plutôt sa désorientation en confrontant les genres musicaux, et soulignent les moments de rapprochements et d'éloignements, tant dans le roman que dans ses relations personnelles.

La musique permet donc au personnage de retrouver son passé, de le revivre avec nostalgie, et agit comme un antidote à la

6 || « La verdad es que, de arranque, ya no me queda prácticamente nada que contar, pero tampoco me queda más remedio que seguir contando, contando para ello con la ayuda de Dios todopoderoso y Laurence Sterne, creador fabuloso de la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, rey de la digresión y de la confianza en la ayuda divina... » (*La última mudanza de Felipe Carrillo* 23)

7 || « Total, pues, que ésa fue la primera vez en lo que iba del viaje. O sea en el primer kilómetro. En el primer kilómetro de esta música de fondo, para ser más exacto » (20).

mélancolie, en ce sens qu'une composition musicale provoque chez lui une émotion. Les propos de Felipe l'illustrent parfaitement :

Total, pues, que me siento entre viejo y jodido. Bueno, digamos, que bifocal, nada más. Una medida para ver a Genoveva, de cerca. La otra, para ver a Eusebia, de lejos, desde tan lejos. Y con la vista cansada. Y el odio cansado. Ídem el amor (...) Sí. Estoy viejo, vals, hay arrugas en mi frente, criollo, mis pupilas tienen un débil mirar, limeño... Corro al espejo de mi vida. Pero no me muevo. Me río y sigo sentado pensando en El espejo de mi vida. He pasado del bolero al vals. Criollo, limeño, peruano, lo cantaba lindo Roberto Tello, « el muchacho de Barranco » (*La última mudanza de Felipe Carrillo* 64-65).

Les œuvres de fiction d'Alfredo Bryce Echenique sont donc l'incarnation de « una historia de amor, como no hay otra igual... » et utilisent différents genres musicaux pour l'illustrer. Mais, paradoxalement, ces histoires d'amour « comme il n'en existe aucune autre » perdent toute singularité en s'insérant dans le moule de la musique populaire. Il s'agit de « variations », et plus particulièrement de « variétés », qui transforment ces sentiments puissants –exprimés dans le « grand roman » du dix-neuvième siècle– en un véritable vaudeville. Nous assistons à une sorte de « dévaluation sentimentale » dans toute la « narrativa » brycéenne qui est burlesque. Tous ces personnages, vulnérables, candides voire naïfs, s'accrochent aux genres musicaux les plus populaires pour expliquer ou comprendre les soubresauts de l'existence. Ils ont besoin d'un accompagnement musical, d'un fond mélodique de paroles galvaudées, de vers inscrits dans toutes les mémoires, pour affronter leur propre échec. Ce sont des êtres tragicomiques, et là est la véritable originalité brycéenne, dans cette trivialité, dans cette candeur sociale qui abonde dans les registres populaires, rejetés par la « grande littérature ».

Bibliographie

- Bryce Echenique, Alfredo. *Cuentos completos*. Madrid : Alfaguara, 1995.
- _____. *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Barcelona : Plaza & Janés (Literaria), 1985. Barcelona : Editorial Compactos Anagrama, 2001 (édition consultée).
- _____. *La última mudanza de Felipe Carrillo*. Barcelona : Plaza & Janés (Literaria), 1988. Barcelona : Anagrama, Narrativas Hispánicas, 1997 (édition consultée).
- _____. *No me esperen en abril*. Barcelona : Anagrama, 1995. Barcelona : Compactos Anagrama, 2002 (édition consultée).
- _____. *La amigdalitis de Tarzán*. Madrid : Alfaguara, 1999. Madrid : Santillana Ediciones Generales, Punto de lectura, 2004 (édition consultée).
- _____. *El huerto de mi amada*. Barcelona : Planeta, 2002. Barcelona : Planeta, Booket, Biblioteca Premios Planeta, 2003 (édition consultée).
- _____. Entrevista con Alfredo Bryce Echenique. Disponible sur : <http://www.unam.mx/universal/net1/ene99/20ene99/cultural/01-cu-a.html>
- _____. Entrevista de César Güemes a Alfredo Bryce Echenique. « Habla el autor de *La amigdalitis de Tarzán* ». Disponible sur : <http://www.jornada.unam.mx/1999/abr99/990407/cul-tarzan.html>

De la Fuente, José Luis. *Más allá de la modernidad : los cuentos de Alfredo Bryce Echenique*. Valladolid, España : Universidad de Valladolid, 1998.

Escamilla Morales, Julio. « Amor, despecho y cortesía en las canciones de Agustín Lara ». *Aguaita, Revista del observatorio del Caribe colombiano* 19-20 (2008-2009).

Ferreira, César. *Autobiografía y exilio en la narrativa de Alfredo Bryce Echenique* (Tesis Doctoral). The University of Texas at Austin, 1992.

Jauregui, Eloy. « Ofrenda en el altar del bolero ». *Revista Quehacer* 125: 65-71. Lima. Disponible sur: <http://w3.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh125ej.htm>

Krakusin, Margarita. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*. Madrid : Pliegos, 1995.

Mainer, José Carlos. *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Madrid : Temas de Hoy, 2000.

Mataix, Remedios. « Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia : Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida ». *Anales de Literatura Española* [Publicaciones periódicas] 14, 2001. Disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89148401091469695665679/p0000008.htm#I_10

Muñoz Hidalgo, Mariano. « Bolero y modernismo : la canción como literatura popular ». *Literatura y lingüística* 18 (2007): 101-120. Santiago de Chile. Disponible sur: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112007000100005&script=sci_arttext

- Ortega, Julio. *El hilo del habla : la narrativa de Alfredo Bryce Echenique*. Guadalajara, México : Universidad de Guadalajara, 1994.
- Pessoa, Fernando. *Le libre de l'intranquillité*. Paris : Christian Bourgois, 1999.
- Podesta Arzubiaga, Juan. « Apuntes sobre el bolero : desde la esclavitud africana hasta la globalización ». *Revista de ciencias sociales* (Segundo Semestre 2007) 19, Universidad Arturo Prat, Chile.
- Romero, Lara. « Bolero : amor, texto y cultura ». *Isla* 43 (2001), Cuba.
- Snaauwaert, Erwin. *Crónica de una escritura inocente : la focalización implícita como base interpretativa de las novelas de Alfredo Bryce Echenique*. Belgium : Leuven University Press, 1998.
- Sterne, Laurence. *La vie et les opinions de Tristram Shandy, Gentilhomme*. Tristram Edition, 2004, traduit de l'anglais, préface et notes par JOUVET Guy.
- Thomas, Florence. *Los estragos del amor : el discurso amoroso en los medios de comunicación*. Bogotá : Universidad Nacional, 1995.

Del celuloide a la página escrita: notas sobre cine y literatura

Roberta Previtera
Université Paris Sorbonne
robiprevi@hotmail.it

Durante mucho tiempo se ha estudiado la relación entre cine y literatura desde una perspectiva unilateral, es decir, limitando el análisis a las deudas que el cine, con su estatuto de arte joven, ha contraído respecto a la más antigua literatura, en términos de historias, personajes, estructuras narrativas, etc.

Aunque no faltaron los intelectuales que, mirando con entusiasmo al nuevo medio "presintieron" los aportes que este podía proporcionar a la práctica de la escritura literaria, la reflexión teórica al respecto parece ser escasa. Hasta el final de los años cuarenta no hubo ningún estudio sistemático que se propusiera abordar la cuestión de las influencias desde un punto de vista teórico-analítico.

El primer estudio sobre las influencias del cine en la literatura data de 1948 y es el de Claude-Edmonde Magny, titulado *L'âge du roman américain*, sobre las repercusiones de algunas técnicas cinematográficas en la novelística norteamericana de los años veinte. Este ensayo fue duramente criticado en Francia por sus contemporáneos, que lo acusaron de falta de rigor. Aun compartiendo muchas de las críticas, estoy de acuerdo con Carmen Peña-Ardid en decir que Magny es "la primera estudiosa que se ha atrevido a precisar qué tipo de técnicas y estructuras, desde 'el modo narrativo absolutamente objetivo y exterior' hasta 'el principio del cambio de plano', han pasado del cine a la novela contemporánea" (Peña-Ardid, 82) y que su estudio merece ser recordado por su carácter pionero y por haber abierto el camino a numerosos análisis posteriores.

En los años cincuenta aparecen en Francia una serie de artículos que, asumiendo como objeto de estudio específico las relaciones del cine con la literatura, se proponen demostrar que el cine satisface ciertos deseos creadores que son « bien antérieurs à son apparition » (Fuzellier, 20) y que las marcas de su presencia pueden ser rastreadas a lo largo de toda la historia de la literatura.

Los estudiosos partidarios de estas teorías, definidas como "precinematógráficas" (*précinéma*), postulaban la idea de que ciertos escritores habían "intuido" los mecanismos de la expresión cinematográfica mucho antes de que el cine fuera inventado, tras haber llegado al "límite" de las posibilidades que la lengua podía ofrecerles.

Estas convicciones los llevaron a elaborar una metodología crítica, que pretendía aplicar los principios de la lingüística cinematográfica a todo tipo de obra literaria. Uno de los casos más extremos fue el de Paul Leglise, quien operó una relectura en clave cinematográfica del Primer Canto de la *Eneida* de Virgilio. Creo que vale la pena detenerse en un pasaje de su ensayo:

Dans les épisodes à grande mise en scène, la majesté du décor ou la violence des événements ne trahit jamais son émotion car il

choisit ses angles de prises de vue, ses cadrages, ses mouvements de caméra en fonction de cette émotion [...] La camera n'est pas toujours centrée sur les personnages de l'action. Les héros aiment contempler le paysage qui les entoure, admirer un objet, et la caméra virgilienne [...] quitte un instant l'action principale pour s'attarder sur ces paysages [...] s'en imprègnent et donnent au film une chaleur étrange et merveilleuse (Leglise, 116).

En realidad, los críticos del *précinéma* no fueron los primeros en ver en la literatura las semillas de los procedimientos cinematográficos tradicionales. El mismo Griffith lo hizo en la presentación de su film *After Many Years*. Cuando se le acusó de yuxtaponer dos escenas que ocurrían a miles de kilómetros de distancia, él se defendió afirmando que su operación solo había consistido en llevar al cine un procedimiento narrativo ya utilizado por novelistas como Dickens. Esta polémica de Griffith con la Biograph Studio fue mencionada por Serguei Eisenstein en varias ocasiones. En el artículo "Dickens & Griffith", Eisenstein realiza un verdadero estudio comparativo entre las innovaciones cinematográficas introducidas por Griffith y los procedimientos narrativos utilizados por Dickens en sus novelas. En él afirma que algunos de los recursos fundamentales de la expresión cinematográfica como el primer plano, el montaje o los fundidos tienen sus antecedentes directos en las obras de los maestros de la narrativa decimonónica.

Volviendo al *précinéma*, podríamos decir entonces que su problema principal fue pretender aplicar categorías propiamente cinematográficas —como el plano, el *travelling* o el montaje— a obras clásicas miles de años anteriores al invento del cinematógrafo, cayendo, en consecuencia, en el exceso de etiquetar todo texto literario que revelara una presencia del elemento visual como precursor del séptimo arte.

Aun estando de acuerdo con Leglise respecto a la fuerte presencia de elementos visuales en muchas obras "clásicas" de la literatura mundial, me parece legítimo preguntar si esta visualidad literaria no puede explicarse mejor como un intento de la literatura de aproximarse a otras artes ya existentes, intentando, por ejemplo, lograr efectos típicos de la pintura o de la escultura.

Como señala Peña-Ardid, lo que emerge de la lectura de estos primeros estudios sobre la cuestión de las relaciones cine-literatura es una generalizada carencia de instrumentos de análisis adecuados para comparar elementos pertenecientes a medios de expresión distintos. Habrá que esperar a los años sesenta para que estos instrumentos empiecen a ser proporcionados por los nacientes estudios de semiótica y narratología.

Una de las primeras grandes definiciones de lenguaje cinematográfico es la que desarrolla Jean Mitry en su *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965). Frente a los estudios anteriores, que habían querido ver en el cine una simple representación de

la realidad o, al contrario, una suerte de homólogo del lenguaje verbal, proclamando la existencia de una *cine-langue* independiente de la representación, Mitry afirma que el cine, aun siendo una representación de la realidad, está muy lejos de ser su simple calco. El cine no solo representa, sino que *re-estructura* y a través de esta *re-estructuración*, nos comunica un pensamiento, un punto de vista.

Pero si la imagen cinematográfica es, podríamos decir, signo y símbolo al mismo tiempo, en términos saussurianos, ¿cuáles son los elementos que la diferencian de la palabra literaria? En 1961 se publica un artículo de Umberto Eco titulado "Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio", en el que el estudioso italiano, desarrollando las tesis de Luigi Chiarini sobre las diferencias entre cine y literatura, se centra en los diferentes procesos que caracterizan la recepción del signo lingüístico frente a la recepción del signo cinematográfico:

[Existe] una diferencia sustancial entre un arte que utiliza palabras-conceptos y un arte que se sirve de imágenes. En el primer caso, el "consumidor" es provocado por un signo lingüístico, recibido bajo forma sensible pero consumido a través de una compleja (aunque inmediata) operación de exploración del campo semántico que le corresponde, hasta que, con la ayuda de datos contextuales, el signo no habrá evocado una serie de imágenes capaces de estimular emotivamente al receptor. En cambio en el caso de una estimulación por medio de una imagen, y es el caso del film, el recorrido es opuesto: el primer estímulo llega del dato sensible que es recibido por el receptor con toda la vivacidad emotiva que lo caracteriza, sin ninguna operación de racionalización o conceptualización previa (Eco, "Cinema e letteratura" 201)¹.

Es importante subrayar —de acuerdo con Jean Mitry— que, aunque en ambos procesos de recepción se atraviese una fase de visualización, la naturaleza de las imágenes visualizadas no es comparable en modo alguno. Si en el caso del cine podemos afirmar que las imágenes que llegan al espectador son de alguna forma datos objetivos, en el caso de la literatura estamos en presencia de imágenes mentales, cuya naturaleza es profundamente subjetiva.

Para entender las diferencias estructurales entre literatura y cine hay que dar entonces un paso atrás y, teniendo en cuenta las diferencias existentes entre signo verbal e imagen cinematográfica, intentar dar una definición más precisa del lenguaje cinematográfico. Una aportación importante a la definición de este concepto fue la proporcionada por Christian Metz en 1964 en su artículo « Le cinéma: langue ou langage? » En una primera fase Metz se dedica a demostrar que en ningún caso se puede explicar

1 || Traduzco del original en italiano.

el arte cinematográfico haciendo referencia al concepto de lengua. El cine no es una lengua al menos por dos razones:

Premièrement, le cinéma n'a rien en lui qui corresponde à la deuxième articulation. Cette articulation opère au plan du signifiant, mais non du signifié : le phonème, et a fortiori le «trait», sont des unités distinctives sans signification propre. Leur seule existence implique une grande distance entre «contenu» et «expression». Au cinéma la distance est trop courte. Le signifiant est une image, le signifié est ce que représente l'image. De plus, la fidélité photographique fait que l'image est ici particulièrement ressemblant (88).

Pero, si el cine no tiene nada equivalente al fonema, «il n'a non plus, quoi qu'on ait dit, des «mots». [Et donc, par conséquent il n'obéit non plus] à la première articulation» (75). Aquí Metz polemiza abiertamente con aquellos estudios que, intentando crear un paralelismo entre sintaxis fílmica y sintaxis verbal, establecían una equivalencia entre la imagen y la palabra y, en un nivel superior, entre la secuencia y la frase.

Según Metz, en ningún caso se pueden encontrar equivalencias a nivel de la palabra; la equivalencia que sí existe está en un nivel superior, el de la frase. La imagen representa en la fotografía o en la pantalla lo que una frase o un conjunto de frases expresan en la página escrita. Si, como acabamos de ver, la definición de lengua es inutilizable en el caso del cine, no menos problemática se presenta para Metz su definición como lenguaje. Según él, el cine podría ser considerado un lenguaje, solo a condición de tomar este término en su sentido más amplio, es decir, incluyendo en la definición de lenguaje también aquellos sistemas que se caracterizan por «une paradigmatique incertaine» (Metz, «Le cinéma: langue ou langage?» 88) y que obedecen a un criterio de codificación menos rígido que el que constituye el sistema verbal.

En el interior del lenguaje cinematográfico conviven signos² de naturaleza diferente que forman parte de códigos diferentes. Hay algunos códigos que, por su materia de expresión, son específicamente cinematográficos; es el caso, por ejemplo, de los movimientos de cámara y códigos que, como el sistema narrativo, aun apareciendo en los textos fílmicos, no son específicos de este medio. El análisis de los códigos "no específicos" revela un particular interés porque nos permite identificar aquellas "zonas semiológicas" que son comunes a distintos medios.

La clave para entender cuáles son los puntos de contacto entre cine y literatura estaría entonces en el análisis de su múltiple esencia de lenguaje de imágenes-animadas que, por un lado, reproduce la realidad y por el otro, construye un discurso autónomo,

2 || Metz define el signo como «le plus petit élément commutable ayant encore un sens en propre» (*Langage et cinéma*, 155)

configurándose como un ejercicio semántico y comunicativo independiente de la reproducción de los objetos mismos (Bettetini, 33).

Pero, ¿en qué consiste este ejercicio semántico-comunicativo? ¿No será acaso esta actitud semántico-comunicativa, que al fin y al cabo no es otra cosa que la capacidad de contar historias, la que acerca tanto el cine a la literatura? Los estudios narratológicos de André Gardies parecen confirmar la presencia de una zona convergente entre el *film* y la novela:

Par définition le cinéma raconte, conjuguant ainsi deux types de contraintes, l'une relève des codes propres au langage audiovisuel, l'autre répond de la combinatoire narrative. Par définition aussi le roman raconte, conjuguant ainsi deux types de contraintes ; l'une relève des codes spécifiques de la langue, l'autre répond de la combinatoire narrative : Entre le film de fiction et le roman une zone commune s'inscrit donc, celle de l'activité «récitative » (Gardies, 45).

Umberto Eco tiene una opinión parecida; en el artículo citado anteriormente afirma:

Con respecto a las relaciones entre cine y narrativa, creo que podemos detectar cierta homología estructural entre estos dos géneros artísticos: ambos son "artes de la acción", y utilizo el término "acción" en el sentido que le da Aristóteles en la Poética: es decir, acción como relación que se establece entre una serie de acontecimientos. El hecho de que esta acción sea contada en el caso de la novela y representada en el caso del cine, no cambia nada, en ambos artes hay acción (Eco, "Cinema e letteratura" 204).

Es justamente en el espacio de la narratividad, espacio que como hemos visto es común a ambas artes, en el que cine y literatura, difiriendo en su "forma de la expresión" (en términos de Hjelmslev), han elaborado soluciones expresivas diferentes. Y son estas soluciones diferentes elaboradas por el cine, las que en algunos casos se han vuelto, y utilizo aquí una expresión de Carmen Peña-Ardid, "provocadoras" de la novela, instándola a una búsqueda de nuevas formas discursivas inspiradas en modelos cinematográficos bien codificados.

Estas soluciones expresivas diferentes tienen que ver esencialmente con el tratamiento de los personajes, del espacio-tiempo y del punto de vista de la narración. Me centraré aquí exclusivamente en el problema del tiempo, analizando brevemente algunos de los recursos cinematográficos que han inspirado la narrativa contemporánea y viendo, en una fase sucesiva, cómo estos recursos han sido llevados a la literatura. Utilizaré como ejemplo un texto de Antonio Di Benedetto de 1958, "Declinación y Ángel", que me

parece resolver el problema del tiempo de forma particularmente "cinematográfica".

El tiempo de la narración fílmica ha sido objeto de numerosos análisis: Deleuze, Metz, Gubern. Roland Barthes, en « Réthorique de l'image » habla del concepto de tiempo cinematográfico en comparación con el de tiempo fotográfico:

La photographie n'est nullement une présence [...] dans toute photographie il y a l'évidence toujours stupéfiante du *cela s'est passé ainsi*. [...] Entre le cinéma y la photographie il y a une opposition radicale : dans le cinéma *l'avoir été là* disparaît au profit *d'un être là de la chose* (47).

Eco propone una posible diferencia entre el tratamiento del tiempo en la acción fílmica y en la acción narrativa: "la novela nos dice: 'pasó esto, luego pasó aquello, etc', en cambio la película nos pone ante una sucesión de 'esto+esto+esto', una serie de representaciones de un presente, jerarquizables a través del montaje" (Eco, "La reciproca influenza tra narrativa e cinema" 53)³.

Según lo dicho anteriormente, la narración fílmica se configuraría entonces como una sucesión de representaciones de un presente, confirmando así las palabras de Lotman, quien en *Sémiotique et esthétique du cinéma* afirma que en presencia de signos icónicos solo hay un tiempo posible: el presente (136). Esta imposibilidad de representar una acción "pasada", sin embargo, no se justificaría solo por el carácter "presentativo" de la imagen, señalado por Lotman, sino también porque, como afirma Jean Paul Simon, el significante cinematográfico carece de marcas formales que permitan la representación de la temporalidad. Como evidencia justamente el estudioso francés:

Le signifiant cinématographique ne dispose pas de l'équivalent de monèmes autonomes : lexèmes spécialisés de la langue (hier, aujourd'hui, demain). L'aspect indiciel / temporel semble se réduire aux indices représentés et/ou à leur diègetization. Les signifiants cinématographiques les plus proches sont ceux que C. Metz nomme taxèmes (dont le fondu au noir serait le seul exemple) (Simon, 63).

De hecho, aunque se puedan identificar algunos procedimientos cinematográficos que, por su frecuente reiteración, se asocian preferentemente a la expresión de ciertas relaciones temporales (es el caso del *passage au flou* usado muy a menudo para marcar una referencia al pasado), no se puede hablar de un código temporal constituido. En ausencia de un sistema de indicadores temporales fijos, el tiempo de la narración fílmica está marcado por el contenido mismo de cada plano y por la relación que se establece entre ellos. Es por eso que el cine, a medida que se ha vuelto narrativo,

3 || Traduzco del original en italiano.

ha ido desarrollando formas distintas de expresar el concepto de tiempo, elaborando un código, el montaje, que permite dar cuenta en la pantalla de las relaciones temporales que caracterizan la narración literaria (relaciones de anterioridad, contemporaneidad, posterioridad, pero también de duración y frecuencia). Resumiendo, podríamos decir que el texto fílmico se configura como una serie de planos, "expresión de un tiempo presente", puestos uno al lado del otro de manera que cuentan una historia y que las relaciones lógico-temporales entre los planos no están explicitadas por la presencia de indicadores lógico-temporales, sino que dependen del contenido del plano y del orden en el que estos planos se organizan.

Si ahora retomamos la equivalencia entre el plano y la frase, propuesta por Metz, e imaginamos combinar en nuestra definición de texto fílmico el concepto de plano con el concepto de frase, veremos como esta (definición) se vuelve potencialmente aplicable también a muchos textos literarios contemporáneos.

Si tomamos, por ejemplo, el cuento de Di Benedetto, "Declinación y Ángel", vemos que este se presenta como una sucesión de planos puestos uno al lado de otro sin ningún tipo de enlace lógico-temporal, por simple yuxtaposición.

El cuento se abre con una serie de frases que pueden asimilarse a un plano cinematográfico:

Una cabeza de mujer reposa sobre un respaldo de cuero sujeto a leves sacudimientos rítmicos. También en una atmósfera gris azulada que diluye los contornos, se ve otro rostro, dormido, el de un adolescente. [...]

Las manos del adolescente se retuercen, acuden a los ojos y los frotan. Todo ese cuerpo se estira en el asiento, desperezándose. La mujer entreabre los ojos, examina un instante al muchacho; los cierra.

Él lo nota. Se alisa el cabello.

Ella abre los ojos definitivamente [...]. Su cabeza descuidada sobre el marco de la ventanilla, golpea, golpea, golpea (27).

Como justamente señala Jimena Néspolo, "el material narrativo se presenta segmentado, como en las escenas que registra la cámara" (134).

El mismo Di Benedetto, en un apartado del volumen afirma que "Declinación y Ángel" "está narrado exclusivamente con imágenes visuales, no literarias y sonidos. Fue concebido de modo que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada o que en todo caso termine de explicarse con el diálogo, el ruido de los objetos o simplemente la música" (17).

Las frases, breves y entrecortadas, están todas en presente del indicativo y se organizan según el principio del montaje, recurriendo

frecuentemente a elipsis que no están en ningún modo señaladas. Analicemos el siguiente pasaje:

Los dedos del muchacho apresan la ventana de guillotina, elevan el cristal.
La mujer se inclina hacia el vano y entra una oleada de voces del andén.
Toda la gente está ante ella: hacia delante, hacia atrás, ahí en frente. Un rostro del que retira la mirada; un color, una cabeza, la altura de alguien que sobresale, aquel que corre...
Por encima de los hombros de la mujer, el muchacho diferencia caras de hombre.
Sin acercarse a la mujer averigua:
-¿No es ninguno su marido?
Ella sigue con la cabeza fuera de la ventanilla. No parece haberlo oído.
Ante sus pies, sobre el pavimento comienza el giro de la rueda trasera de un auto, que desaparece.
En ese sitio entran ruedas y guardabarros delanteros de otro automóvil, mientras el ruido [...]. Una mano baja la banderita roja del taxímetro (31-32).

En este pasaje no hay ningún indicador que señale que ha pasado un cierto lapso de tiempo y que se ha pasado de un ambiente (el interior del tren) a otro (la plataforma de estacionamiento de los taxis situada a la salida de la estación). Es significativo que no haya ninguna frase que opere la correlación entre las dos secuencias narrativas, que solo están separadas por un espacio tipográfico, como en un guión de cine. La narración avanza por simple sustitución de un plano a otro y es el contenido de las imágenes del plano el que permite al lector-pectador darse cuenta del paso del tiempo que, tanto en el cuento de Di Benedetto como en el cine, nunca es separable del espacio.

Estas consideraciones no pretenden ser en modo alguno exhaustivas. El análisis de las distintas soluciones adoptadas por el cine y por la literatura frente al problema del tiempo y, en general, el estudio de las diferentes formas de contar que caracterizan estas dos artes pide un tratamiento mucho más amplio. En todo caso, espero haber demostrado que hay una zona compartida entre el cine y la literatura y que dentro de esta zona, que coincide con el campo de la narratividad, se pueden establecer ciertas homologías o, por lo menos, ciertos parentescos entre estas dos artes.

Bibliografía

- Aumont, Jacques. *Montage Eisenstein*. París: Images Modernes, 2005.
- _____. *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1983.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, 1953.
- _____. « Rhétorique de l'image ». *Communications* 4 (1964): 40-51.
- Bettetini, Gianfranco. *Produzione del senso e messa in scena*. Milán: Bompiani, 1975.
- Briselance, Marie-France y Jean-Claude Morin. *Grammaire du cinéma*. París: Editions du Nouveau Monde, 2010.
- Brunetta, Giampiero. *Letteratura e cinema*. Bolonia: Zanichelli, 1976.
- Calvino, Italo. *Lezioni Americane*. Milán: Garzanti, 1988.
- Clerc, Jeanne-Marie y Monique Cercand-Macaire. *L'adaptation Cinématographique et littéraire*. París : Klincksieck, 2004.
- _____. *Littérature et cinéma*. París: Nathan, 1993.
- _____. *Ecrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*. París: Presses Universitaires de Metz, 1985.
- _____. *Cinéma, littérature, adaptations : textes réunis par Jeanne-Marie Clerc*. Montpellier: Université Paul Valery, 2005.
- Costa, Antonio. *Immagine di un'immagine: cinema e letteratura*. Turín: Utet, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'image mouvement*. París: Éditions de Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma 2. L'image-temps*. París: Éditions de Minuit, 1983.
- Di Benedetto, Antonio. *Declinación y Ángel*. Buenos Aires: Gárgola, 2006 (1958).
- Eco, Umberto. *La definizione dell'arte*. Milán: Mursia, 1968.
- _____. "La reciproca influenza tra narrativa e cinema". *Film Selezione* 13-14 (1962): 53-59.
- Eisenstein, Serguei. *Dickens & Griffith*. París: Stalker Éditeur, 2007.
- Fuzellier, Etienne. *Cinéma et Littérature*. París: Cerf, 1964.
- Gardies, André. « Le su et le vu ». *Cinénarrable. Esthétiques hors cadre* 2 (1984): 45-64.
- Griffith, David Work. *Le cinéma, textes choisis par Patrick Brion*. París: Editions Centre George Pompidou et l'Équerre, 1982.
- Guidorizzi, Ernesto. *La narrativa italiana e il cinema*. Florencia: Sansoni, 1973.
- Leglise, Paul. *Une œuvre de précinema : L'Eneide*. París: Nouvelles Editions Debresse, 1958.
- Lotman, Iouri. *Sémiose et esthétique du cinéma*. París: Éditions Sociales, 1977.
- Magny, Claude Edmonde. *L'Âge du Roman américain*. París: Le Seuil, 1948.
- Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci, 2003.
- Metz, Christian. « Le cinéma : langue ou langage? ». *Communications* 4 (1964): 52-90.
- _____. *Langage et cinéma*. París: Albatros, 1977.
- Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*, t.1 : *Les structures*, t.2 : *Les formes*. París: Éditions Universitaires, 1963-65.

- Neifert, Agustín. *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine.*
Buenos Aires: La Crujía, 2003.
- Néspolo, Jimena. *Ejercicios del pudor.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo
Editora, 2004.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la
literatura y el cine.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
de Argentina, 2011.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine: Una aproximación comparativa.*
Madrid: Cátedra, 1999.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un Nouveau Roman.* París: Editions de Minuit,
1963.
- Simon, Jean Paul. «Remarques sur la temporalité cinématographique
dans le films diégétiques». *Cinémas de la modernité. Films.
Théories.* Paris: Klincksieck, 1981, 57-73.
- Tinazzi, Giorgio. *La scrittura e lo sguardo.* Venecia: Marsilio, 2007.
- Torodov, Tzvetan. « Les catégories du récit littéraire ». *Communications*
8. París: Editions du Seuils, 1981.
- Urrutia, Jorge. *Imago litterae. Cine. Literatura.* Sevilla: Alfar, 1984.

La escritura en el imaginario plástico peruano

Martín Rodríguez-Gaona
Universidad de Alcalá
rodriguezgaona@yahoo.com

El reconocimiento del arte peruano, en el siglo XX, ha sido bastante discreto internacionalmente, en comparación con el de otros países latinoamericanos (notablemente Brasil, México y Colombia). Una situación extraña, si consideramos la importante producción artística precolombina (eximias piezas en cerámica y bordado de culturas como Nazca y Chancay, que anticipan plenamente lenguajes de la modernidad pictórica), y distinta por completo a la de la literatura, que sí ha tenido autores de relevancia en distintos momentos (como César Vallejo o Mario Vargas Llosa). Una de las causas posibles de este fenómeno estaría en la preponderancia de la cultura letrada que, desde la Colonia, subordinó a las demás expresiones artísticas. Esta circunstancia es expuesta por Mirko Lauer, en su *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*:

La palabra escrita define lo dominante: Garcilaso, Vallejo, Arguedas, Vargas Llosa: porque hay voces detrás. Lo visual es vivido sin voz social, sino generalmente como ornamento. En el comentario de José Carlos Mariátegui a José Sabogal, el tema es Garcilaso, la anécdota del diseño, no el cuadro. La sensibilidad de lo dominante peruano es oral, intelectual.

130

Fuera de las originales políticas de extirpación de idolatrías, este desfase entre las letras y la producción iconográfica se debe a que la escritura, como medio de colonización, fue el instrumento predilecto en el modelo occidental, el único que concedía prestigio o un amago de ciudadanía, como bien dedujo el cronista e ilustrador Guamán Poma de Ayala en el siglo XVI.

Visto exclusivamente en cuanto a su realización material, a diferencia del caso literario, el arte es una de las expresiones que requiere mayor infraestructura para su desarrollo. Y el origen de esta brecha se debe buscar, ya en la modernidad, en el fracaso para articular un proyecto cultural coherente desde el Estado y la burguesía a lo largo de la historia del Perú republicano.

Ante la ausencia o la discontinuidad de proyectos institucionales, galerías solventes y crítica especializada, la escritura —y el ensayo en concreto como género literario— ha cumplido un papel determinante para dar coherencia histórica y definir los conflictos y los temas a explorar por los artistas plásticos. Es decir, las letras han sido el medio predilecto por el que se ha perfilado de forma más concreta la voluntad de edificar un universo plástico autónomo, nacional.

Así, desde la figura fundacional de José Carlos Mariátegui, escritores de distintas generaciones como Emilio Adolfo Westphalen, José María Arguedas, Juan Acha, Mirko Lauer, Jorge Villacorta y Gustavo Buntinx han ido desarrollando planteamientos críticos

que han logrado establecer una estrecha relación entre estilos o motivaciones formales y el proceso social de la nación peruana.

A la manera de un silencioso *continuum*, estos autores han ido retomando y desarrollando los puntos que dejaron abiertos sus predecesores, hasta conseguir el reconocimiento por la comunidad artística de unos temas y unos escenarios favoritos, así como la necesidad de una paulatina incorporación de sujetos y creadores pertenecientes a sectores sociales emergentes.

Este proceso se inicia, con referencias explícitas a lo artístico y lo literario, en la obra de José Carlos Mariátegui (la revista *Amauta* y libros como *7 ensayos sobre la realidad nacional*). Mariátegui, pensador marxista, estudió asuntos históricos, económicos y políticos, promoviendo la fusión de vanguardia e indigenismo. La exitosa labor incitadora de Mariátegui, y su posterior reformulación ideológica sobre el tema, dio sus frutos en los textos de *El indigenismo en la literatura nacional*, aparecidos en la revista Mundial a inicios de 1927, donde postularía la necesidad de superar la versión hegemónica que definía lo peruano en torno a lo criollo:

Una corriente, nacionalista y revolucionaria al mismo tiempo, en la literatura peruana, tenía que ser definitivamente indigenista y no genérica o integralmente criollista. El criollismo no ha podido prosperar en nuestra literatura, como una corriente de espíritu nacionalista, ante todo porque el criollo no representa todavía la nacionalidad. Se constata casi uniformemente, desde hace tiempo, que somos una nacionalidad en formación. (Mariátegui, *7 ensayos*)

Para Mariátegui, frente a la hegemonía criolla en la nación republicana, la opción alternativa era una peruanidad mestiza y contemporánea, que reivindicase tanto el cosmopolitismo como la grandeza espiritual del pasado indígena, en aras de una modernización efectiva de las relaciones sociales.

Esa modernización, fuera en sus versiones conservadoras o radicales, era un deseo compartido por la sociedad peruana. En cuanto a los sectores burgueses que pretendían crear una comunidad artística, la materialización de este proyecto en forma de una Escuela de Bellas Artes fue peculiar y a destiempo, como señalan Jorge Villacorta y Augusto del Valle en "Incertidumbres y certezas en el arte peruano reciente": "En el Perú la academia y sus modelos artísticos comenzaron tarde e hicieron crisis temprano". Es decir, la tardía fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1919 coincide prácticamente con la irrupción de la vanguardia internacional, por lo que sus cuestionamientos políticos y búsquedas formales cuestionan aquel modelo académico.

Aunque conservadora en sus intenciones políticas de origen, la fundación de Bellas Artes supuso, paradójicamente, la aparición en

el Perú de un espacio potencialmente crítico y democratizador. El cuestionamiento de modelos académicos 'universales' ocurrió cuando el indigenismo, desde el interior de la institución, permitió una reconfiguración del espíritu romántico en un contexto político de reivindicaciones regionalistas. Instituida en una capital sin museo de arte ni escena plástica, en un momento en que las élites limeñas conservadoras les pasaban la posta a otras más liberales, ligadas a élites regionales, la Escuela fue el espacio en el que el indigenismo de José Sabogal, entendido como vanguardia de los años veinte, se convirtió en institución en los años treinta. (Villacorta y Del Valle, *Postilusiones*)

Así, de forma sorpresiva, el indigenismo se convirtió en la corriente plástica más influyente de la pintura peruana. Sin embargo, dicho indigenismo fue superficial, una expresión de los "Andes imaginarios" diseñada, como sostiene Mirko Lauer, con el propósito de arrogar la representatividad simbólica del país para un sector ilustrado de las clases medias (entonces un sector emergente). Aquel indigenismo, cuya institucionalización fue en gran medida obra del pintor y académico José Sabogal, estuvo inicialmente en pugna frente a una burguesía prejuiciosa y desinformada, y sólo llegó a ser aceptado como emblema de identidad nacional tras un reclamo foráneo (la influencia del capital extranjero y el ejemplo del muralismo mexicano).

Los peligros de esta aproximación epidérmica y conservadora —que, en su defensa de lo vernáculo, limitaba el desarrollo de aspectos formales asociados a las vanguardias—, fueron advertidos por poetas vinculados al surrealismo como César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. Pero incluso antes, el propio Mariátegui señalaba los riesgos de incorporar lo indígena dejándose subyugar por lo pintoresco.

Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. (Mariátegui, *Obras completas*)

Después de la muerte de Mariátegui y el fracaso histórico de las propuestas vanguardistas, muchas de ellas, como se sabe, decantadas hacia la acción política, el proyecto unificador de los nuevos lenguajes y el nacionalismo sería continuado por la siguiente generación de literatos y artistas. Entre 1950 y mediados de los setenta, los artistas peruanos Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), José María Arguedas (1911-1969), Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) y el pintor Fernando de Szyszlo (1925) postulan la formulación consciente de una identidad nacional y la construcción "poética" de un artista peruano contemporáneo. Durante dicho periodo,

este grupo, reunido en torno a una tertulia, la Peña Pancho Fierro, intercambia puntos de vista respecto de sus imágenes del Perú y participa en polémicas en torno a la identidad nacional. Como resume Luis Rebaza Soraluz en "Conciencia técnica y arte peruano contemporáneo: poética, estudio y 'rescate' del legado precolombino", para esta promoción, por vez primera, el trabajo antropológico se vuelve parte de su proceso creativo:

El proceso de interpretación, absorción y reformulación de técnicas precolombinas [...] merece ser rastreado poniendo énfasis en la manera en que se conciben las artes, los artistas y su historia.

En otras palabras, este grupo de escritores y artistas es el primero que se forma reivindicando su condición occidental periférica, asumiendo la necesidad de explorar simultáneamente las culturas diversas que conforman la sensibilidad americana. En este sentido, para expresar el conflicto entre la tradición letrada y la iconográfica, resulta pertinente el testimonio de Jorge Eduardo Eielson, el poeta y artista plástico más destacado del grupo.

Teniendo en cuenta mi vocación europea desde muy joven, el distanciamiento del país, o mejor, el acercamiento a este continente [europeo], me ofreció un verdadero lente de aumento que me hizo desmitificar mi fabulosa Europa interior... Y con la misma claridad, aplicando el lente de aumento al revés, descubrí la grandeza y la tragedia de mi propia tierra, junto con la mentira y el subterfugio con que todo ello me había sido sustraído en Lima. ...Para que el mundo precolombino, la cultura india peruana, se hicieran carne y pensamiento en mí... debería esperar todavía muchos años... Me parece natural que el impacto de ese arte extraordinario, sobre todo la textilería y la pintura, haya repercutido e influenciado mi trabajo artístico y visual, y no la poesía escrita. ¡Quién sabe qué habría sucedido si hubiera podido leer a los poetas de Nazca y Paracas! En cambio, lo reconozco, me fue inculcado el amor a la cultura europea, que es, después de todo, la otra vertiente de nuestra condición mestiza y latinoamericana (Eielson, "La creación como totalidad" 18).

Esa experiencia de búsqueda de una modernidad artística que fusionase lo local y lo internacional, ha tenido siempre cultores destacados, la mayoría de las veces perdidos en su exilio extranjero, con obras desfasadas en cuanto a su influencia dentro del país: César Moro, Emilio Rodríguez Larraín y Herman Braun Vega, para citar sólo tres casos imprescindibles en distintas épocas.

Sin embargo, es el pintor Fernando de Szyszlo quien logra conciliar estos propósitos dentro del circuito artístico peruano. La obra de Szyszlo, pionera de la abstracción en el Perú, consolida la conjunción de modernidad y nacionalismo, logrando, con sus

resonancias míticas y telúricas, cierto reconocimiento internacional a nivel latinoamericano.

Es también a finales de los cincuenta que Víctor Humareda, pintor de origen andino, neoexpresionista y urbano, precariamente instalado en Lima, se hace un espacio en las galerías representando cierta bohemia excéntrica, entre el decadentismo y el miserabilismo, con referencias al fin de siglo parisino. Su aceptación relativa en el medio, curiosamente, se debate entre la admiración heroica y el paternalismo, pues revela una fascinación culposa por el personaje y sus orígenes.

En las carreras de Szyszlo y Humareda se pueden resumir dos proyectos sobre la modernidad en la plástica peruana: la vertiente cosmopolita y la local, siempre desde la perspectiva del medio limeño. Curiosamente aunque ambos proyectos parezcan igualmente conservadores con respecto a la vanguardia internacional de finales de los cincuenta, son imprescindibles para constatar los límites y las distancias entre las reivindicaciones nacionalistas y la inclusión de sujetos no hegemónicos (algo inevitable, desde los años cincuenta, con los primeros indicios de las migraciones y el desborde popular).

Esta situación se mantuvo de forma tensa entrados los años sesenta, llegando a hacerse explícito el conflicto con una renovada generación de artistas, agrupada en el colectivo Arte Nuevo —grupo conformado por Luis Arias Vera, Gloria Gómez-Sánchez, Teresa Burga, Jaime Dávila, Víctor Delfín, Emilio Hernández Saavedra, José Tang, Armando Varela y Luis Zevallos Hetzel, en 1966—, que intentó negar el circuito comercial limeño (en el que predominaba la abstracción lírica) mediante la formulación de prácticas artísticas conceptuales, también denominadas no-objetuales: happenings, performances e instalaciones. Para esto, factores estructurales, como la influencia cultural derivada de la modernización de la ciudad con capital estadounidense, la revolución cubana y el surgimiento de una sensibilidad juvenil, resultaron determinantes.

Sin embargo, una vez más, es un escritor quien da coherencia y promociona esta propuesta. A raíz de la reconstrucción del periodo, Miguel López, comisario de la muestra "La persistencia de lo efímero" define la importancia de Juan Acha en este proceso:

Acha fue una figura crucial en la vanguardia de los 60; fue una especie de escolta crítica y entusiasta de jóvenes artistas que planteaban nuevas formas de crear a través de sus artículos publicados en el diario *El Comercio*. Acha distinguió una situación articulada incluso cuando los artistas que producían este tipo de arte no lo veían así. Él enlaza sus discursos a partir de sus textos críticos. (López, *La persistencia de lo efímero*)

Los textos de Acha —que suponen una puesta al día con respecto a propuestas duchampianas, no exclusivamente pictóricas—,

propugnan un conceptualismo político, cuyo propósito final sería la transformación del individuo y la negación de la sociedad de consumo (una crítica a la fetichización del objeto artístico). A raíz de un confuso incidente, Acha decide abandonar el Perú y continuar su carrera teórica en México. Y, consecuentemente, sus estudios, basados en el materialismo dialéctico, se desarrollan posteriormente hacia el análisis de las estructuras de producción artística. Sobre la influencia trunca de Juan Acha en el proceso de las artes en el Perú, el crítico Luis Lama comenta en ocasión de su deceso:

El Acha de los años '70, alejado del espejismo vanguardista, profundizó en la ideología y se dedicó a la sociología del arte en textos que hoy resultan de consulta fundamental para estudiar la década, pero que en la actualidad, en medio del pragmatismo neoliberal circundante resultan más bien un archivo para la historia del pensamiento de América Latina. (Lama, "Homenaje al maestro")

Es decir, pese a que la aparición de Arte Nuevo coincidió con el segundo momento de las vanguardias internacionales en el siglo XX, su presencia fue prácticamente anecdótica, si no secreta, pues no marcó el devenir del proceso artístico peruano (la totalidad de sus integrantes dejaron de producir, salvo el escultor Víctor Delfín). Y una razón importante para esta debacle fue el éxodo de Juan Acha y el consiguiente vacío crítico del proyecto.

Esta circunstancia supuso que el circuito, pese a la centralidad de otras instituciones académicas, siguiera durante mucho tiempo en las coordenadas formales de los años cincuenta. Así lo explican Jorge Villacorta y Augusto del Valle:

Paralelamente al declive del modelo de las Bellas Artes entró en vigencia el modelo pedagógico de Adolfo Winternitz y su Escuela de Artes Plásticas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Winternitz, pintor vienes, llegó a Lima en 1939 y el año siguiente fundó la Academia de Arte Católico. El énfasis de su pensamiento artístico estaba en la expresión personal vinculada a una búsqueda trascendente. Esto sugiere una posible combinación de la modernidad —entendida como método que lleva a una concepción abstracta de la composición— con la vía del existencialismo cristiano, que espiritualiza una manifestación del expresionismo europeo. (Villacorta y Del Valle. "Incertidumbres y certezas")

En un mercado ínfimo, aislado del circuito internacional, y que se bastaba con la producción de artistas formados prácticamente en una ciudad y en un solo centro de estudios —la Escuela de Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica—, el interés por el arte conceptual en el Perú desapareció hasta la década de los ochenta. En un medio dominado por el conservadurismo y un mercado ínfimo, pocas propuestas pictóricas lograron desarrollarse

con autonomía, siendo una excepción la obra insular de la notable Tilsa Tsuchiya.

Como se aprecia, el clima de crisis denunciado por Arte Nuevo no era una entelequia e incluso en el ámbito institucionalizado, el artista plástico joven más potente de esta época, José Tola —con una propuesta depurada partiendo de un bestiario figurativo y evolucionando hacia una abstracción geométrica orgánica— no deja de expresar también un mundo en crisis. Siguiendo la estela performativa de Humareda, el virtuosismo formal de Tola está matizado por apariciones públicas, textos y declaraciones de un desinhibido malditismo, como una estrategia comercial o un correlato de cierta sensibilidad limeña ya sobrepasada por la violencia estructural.

Aunque en este momento la lectura del arte peruano estuviese marcada todavía por las diferencias insalvables entre las Bellas Artes, la artesanía y el arte popular; en los años setenta una expresión "menor" como las artes gráficas se constituye en una vertiente que servirá de eje para todo lo que resta del proceso. Respondiendo a un clima de época, la cultura del rock y su impronta visual, fueron vividas intensamente por las juventudes limeñas. Esta energía encontró un sorpresivo canal de expresión dentro del paradójico gobierno revolucionario de Juan Velasco Alvarado, que a través de organismos como SINAMOS dio un gran impulso a las artes gráficas, como en el trabajo del ilustrador Jesús Ruiz Durand. Estos afiches revolucionarios, potentes híbridos de imágenes y textos, serían decisivos para marcar la sensibilidad pop nacionalista que dominaría el arte peruano de fin de siglo.

Acabada la década del setenta, sin conciencia ni continuidad con la experiencia del grupo Arte nuevo (sin obras ni apenas registro), dicho camino fue asumido por otros colectivos: Signo x Signo, Chaclacayo, Paréntesis y Estética de Proyección Social Huayco (en actividad de 1980 a 1982, agrupación ampliamente estudiada y documentada por el crítico Gustavo Buntinx). Esta escena surgió en un contexto, además, radicalmente distinto al de los sesenta, pues las propuestas de un grupo como E.P.S Huayco —antiesteticistas, populistas y revolucionarias— se caracterizaron por su negación al conservador circuito de galerías (en el que expusieron y luego rechazaron), y estuvieron muy condicionadas por turbulentos acontecimientos como la consolidación de los procesos migratorios del campo a la ciudad (que acabaron con la imagen señorial de Lima) y que concluyeron con la aparición del movimiento terrorista Sendero Luminoso.

Así, la acción más emblemática de E.P.S Huayco fue la construcción de un mural de latas de leche —una pieza a medio camino entre el pop y el land art— en homenaje a Sarita Colonia, una santa inmigrante andina, no legitimada por la iglesia. Debe tenerse en cuenta que, desde este momento, la influencia de un pop autóctono

sería vigorosa, pues este registro —mucho más que el abstracto o el conceptual— demostraba ser adecuado para el público al que se deseaba interpelar. Huayco canonizó, entonces, a Sarita Colonia, reconociéndola como el ícono de los grupos sociales emergentes.

En este punto, la singularidad del proceso de las artes plásticas peruanas resulta evidente: sin crítica ni mercado formal o especializado, los artistas deciden reinterpretar las vanguardias contemporáneas de acuerdo a una sensibilidad entre comprometida ideológicamente y populista. Pero dicho devenir, que parece una teratología desde la perspectiva del primer mundo, obedece a una constante y una lógica presentes en todas las artes plásticas peruanas desde los albores de su modernidad.

Precisamente, unos pocos años antes de la irrupción de Huayco, en 1976, se dio la publicación del que es probablemente el libro más importante sobre el proceso de las artes plásticas en el Perú, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* de Mirko Lauer. Proponiendo una historiografía a la vez que rastreando las relaciones de dominación que impidieron el florecimiento de un circuito autónomo, este ensayo sostiene que todo el proceso plástico peruano en el siglo XX estuvo condicionado por la búsqueda de una temática nacional, pero que dicho propósito fue imposible sin la incorporación tanto de artistas como de un público hasta el momento excluidos. Es decir, la identidad peruana reelaborada simbólicamente (imprescindible también para la internacionalización de propuestas) sería siempre una entelequia hasta el surgimiento de una burguesía y una clase media distintas, oriundas.

Si bien Lauer se adelantó al menos unos treinta años en el diagnóstico, la direccionalidad de su intuición fue certera. Y fuera del "desborde popular" (la inmigración andina en la otrora señorial Lima), que marca actualmente el ritmo de la sociedad peruana, quizá sólo desde el quiebre posmoderno, con su celebración de la diversidad y los nuevos formatos, se pueda trabajar la existencia de los "Tres grandes espacios autónomos en la cultura peruana: el arte preincaico, la artesanía popular y la tradición pictórica republicana".

La experiencia de grupos conceptualistas como E.P.S. Huayco—conformado por Francisco Mariotti, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Charo Noriega, entre otros—, ya lo hemos apuntado, fue muy cercana a la aparición del libro de Lauer. Pero E.P.S. Huayco, pese a su esforzado trabajo de antropología urbana, simplificando algo groseramente, todavía fue una experiencia de artistas con mala conciencia burguesa, de jóvenes claramente influidos por un discurso de época; individuos, en buena medida, críticos con su propia clase social. Como ellos mismos se definieron, fueron

"Bárbaros de una época futura": el producto de un clima ya irrepetible después de la caída del muro de Berlín.

No obstante, la herencia de E.P.S. Huayco (la serigrafía como técnica relevante, por ejemplo) y los planteamientos abiertos por el influyente libro de Mirko Lauer fueron reconocidos por el trabajo crítico y curatorial de Gustavo Buntinx. El trabajo de Buntinx busca suplir la carencia de infraestructuras y estudios especializados a través del ejercicio de una crítica activa o militante, muchas veces asociada a la organización de actividades como exhibiciones y conversatorios, lo que después nombraría el Micromuseo "Al fondo hay sitio"—un medio de distribución de propuestas, no de acumulación de obras—, con la finalidad de incitar a toda la escena hacia la adopción de determinados planteamientos discursivos.

Así, uno de los puntos más importantes de su agenda sería la reivindicación de un imaginario popular, urbano andino o "chicha", que supondría la aportación y la usurpación barroca de distintas tradiciones iconográficas por parte de las clases emergentes, los nuevos limeños. Se puede apreciar aquí, tal como anunciara Lauer, la importancia de este giro, que cambia del énfasis en la temática a la incorporación de nuevos sujetos. El tono celebratorio, burlón y desenfadado de muchas de estas piezas —el pop "achorado" o agresivo— coincide con la consolidación internacional del discurso posmoderno, que precisamente legitima lo marginal y la exploración de formatos no convencionales, incluso previamente considerados subalternos. Este pop "achorado", precario, antiesteticista y agresivo representa, según Buntinx:

Una (post)modernidad peculiar y propia, tan transgresora de los modelos internacionales como de la convención local. Transgresora incluso de cierta noción de vanguardia establecida desde modelos cosmopolitas y aquí subvertida desde la experiencia más inmediata de lo popular. (Gustavo Buntinx, *Lo impuro y lo contaminado*)

Lo que implica que estas propuestas, barrocas y anticanónicas, representan el esbozo de un nuevo rostro, más propio, con una belleza distinta, a la vez vital y violenta. Son el reconocimiento de una realidad emergente e ineludible —la de las megaurbes latinoamericanas y su convivencia desenfrenada de diversos tiempos y saberes—, lo cual permite también una relectura de tradiciones marginales. En otros términos, esta conciencia asumida sobre una modernidad periférica posibilita la consecución de los anhelos planteados en las primeras décadas del siglo XX por un ensayista como José Carlos Mariátegui con respecto a la identidad como mestizaje de culturas.

Efectivamente, en la actualidad el arte peruano contemporáneo muestra signos de una vitalidad singular, pues el sincretismo posmoderno casa perfectamente con la sensibilidad y las prácticas

de un país pluricultural, que construye su identidad día a día, desprejuiciadamente, a través de retazos. La búsqueda de una imagen que englobara la nacionalidad (pretensión compartida por el indigenismo de Sabogal y la abstracción telúrica de Szyszlo) y la consiguiente reivindicación de nuevos sujetos artísticos (el énfasis en lo artesanal y la producción popular como garantía de autenticidad en los grupos Arte Nuevo y Huayco) han sido complementadas y superadas por artistas que, a inicios del siglo XXI, indagan en su identidad sin dejar de lado la sofisticación, sin renunciar a dialogar con el circuito internacional.

El ejemplo más contundente de este nuevo derrotero está representado por *El museo Hawaii*, la obra de análisis mimético con la que Fernando Bryce (1964) inicia la que es considerada una de las propuestas de mayor solidez y proyección del arte latinoamericano actual. A partir de este momento, su obra se centraría en la creación de series artesanales (reproducciones en tinta) de anuncios publicitarios, estampas y documentos oficiales. Una reescritura irónica y exhaustiva sobre los avatares continentales del colonialismo en el siglo XX, muy influenciada por el filósofo Walter Benjamin. Esta escritura gráfica está actualmente canonizada por museos internacionales como el MOMA de Nueva York y el MACBA de Barcelona, que albergan dibujos de este artista radicado hace varios años en Berlín.

El de Fernando Bryce, con ser el más significativo, no es un caso aislado. Toda una nueva generación de artistas plásticos peruanos ha surgido decidida a actualizar sus propuestas y discursos, buscando presencia tanto en el medio local como en el internacional. Las fundacionales bienales de Lima (1997, 1999 y 2002) e incluso manifestaciones divulgativas y de arte civil como las promovidas por el colectivo *La Culpable* han sido decisivas en el proceso de expandir la noción de lo artístico más allá de lo pictórico, buscando una nueva relación con lo público. Algo que también constata y traduce a una realidad distinta el cambio de paradigmas que subyace al arte posmoderno.

De esta forma, al menos en Lima, no es necesario ser un seguidor de las últimas tendencias del arte internacional para reconocer algunas imágenes ya emblemáticas, como las del tropicalismo pictórico de Christian Bendayán o el pop de "sabor nacional" de Chermán. Sea a través de una exacerbada imaginación y un serio trabajo antropológico (en el caso del pintor amazónico) o gracias a una inteligente y humorística apropiación de personajes y símbolos históricos (en el artista gráfico), estas obras exploran un imaginario surgido de la peculiar identidad colectiva del Perú de fin de siglo.

El auge de un pop propio, consciente de su condición periférica y/o mestiza, expresa la tensión posmoderna entre lo local y lo globalizado: una sensación común a proyectos en apariencia

disímiles como los de Alfredo Márquez, Jorge Cables, Pablo Patrucco, Joanna Forns, Alice Wagner o Elliot Urcuhuaranga. Y, desde tal apuesta por lo local, estos creadores buscan no sólo un espacio en el consumo (cuyo paradigma puede ser el auge inmobiliario), sino consolidar un diálogo con la escena internacional. Así, en cierta manera, la identidad periférica, que antes era considerada un inconveniente, hoy se convierte en el punto de partida sobre el que se articula una gran diversidad de propuestas abstractas, figurativas, conceptuales, comunitarias y performativas.

Este clima de efervescencia alrededor de la producción artística está asociado al reciente y significativo crecimiento económico del país, que ha propiciado la irrupción de nuevas y más potentes galerías (Lucía de la Puente, Vértice, Enlace, Revólver, etc.), y guarda como referentes la creciente internacionalización de la gastronomía peruana (el chef empresario Gastón Acurio), así como éxitos en el cine (Claudia Llosa, ganadora del Oso de Oro de Berlín) y en la fotografía (Mario Testino, celebrado con retrospectivas en la Tate de Londres y el Reina Sofía de Madrid). A pesar de que en muchos sentidos en la comunidad artística limeña persiste una autocomplacencia colonial, de coto cerrado y mera figuración social, la imparable dinámica global contribuye a una cada vez mayor presencia profesional de artistas peruanos en ciudades como Nueva York, Londres, Berlín, Bruselas o Barcelona (Jota Castro, Sandra Gamarra, Miguel Aguirre y Armando Andrade Tudela, entre otros).

Sin embargo dichas propuestas se ven limitadas todavía en la recepción internacional de sus hallazgos. La falta de independencia discursiva, la precariedad de la crítica especializada, provoca que el coleccionista europeo o estadounidense carezca de perspectiva para reconocer y evaluar estas obras, más allá de lo decorativo y los clichés del exotismo o la reivindicación política. Esta contextualización resulta fundamental pues el arte peruano, y el latinoamericano en general, no puede renunciar totalmente a lo discursivo o a lo ideológico desde su condición periférica: su origen occidental, como se ha sugerido, está relacionado a cierto proselitismo que, aunque deje de ser religioso y se transforme en histórico o político, sigue siendo una escritura icónica. Y, como en el caso del pop global o del barroco tropical, la perversión de los motivos originales supone una apropiación que es una forma de resistencia.

Sea a través de un nuevo formalismo o de la narración de escenarios alucinados, sea en la reelaboración de lo tecnológico o en la práctica de lo comunal, lo peruano contemporáneo se reconoce como una identidad múltiple, mestiza y en permanente conformación. La versión que de este proceso promueven las artes plásticas se remonta a unos orígenes previos a Occidente, sin negar por ello lo más actual. En la línea del arte contemporáneo

de China e India, este gesto supone la respuesta de una cultura milenaria que se sabe parte del mundo globalizado, que pugna por insertar sus imágenes en el caótico concierto de las sociedades postindustriales.

Estos proyectos, no obstante, se ven limitados todavía en su recepción dentro y fuera de sus fronteras. Entonces, todo esfuerzo interpretativo debería empezar por promover los criterios, discursivos y formales, de un país cuya identidad y preocupaciones tienen un derrotero propio (como se observa, muy alejado del de otros países de la región más institucionalizados culturalmente como Brasil, México o Argentina). Por lo tanto, resulta peligroso aceptar de forma mecánica la actual exigencia internacional de propuestas políticas y no-objetuales (las más favorecidas en los circuitos museísticos, ferias y bienales), a la manera de un exotismo nuevo para América Latina, ya no basado en un sujeto o un paisaje, sino en la radicalidad del discurso político. Un romanticismo postestructuralista que marca propuestas como las de la red "Conceptualismos del sur", que supone un reclamo de pertenencia al discurso contemporáneo, ahora desde una perspectiva subcontinental.

En otras palabras, de no lograr consolidar a la vez un espacio en el circuito internacional también para propuestas pictóricas, se dejaría de lado un largo proceso histórico que luchó por la consolidación de un imaginario local y por la creación de un medio artístico propio. Entonces, desde la pretendida diversidad posmoderna, se debe hacer un esfuerzo por respetar y promover procesos internos, en concreto la consolidación de una emergente burguesía local con pretensiones coleccionistas y la realización de obras iconográficas por nuevos sujetos sociales (nuevas narraciones: un nacimiento y no la disolución *tecnológica* del individuo). La escritura, como hemos visto, puede contribuir a promover un debate que rectifique posibles excesos, pues ha probado ser la razón misma de importantes proyectos y expresiones visuales, además de una herramienta imprescindible para articular y discutir el proceso artístico y cultural en el Perú.

Bibliografía

- Buntinx, Gustavo. *Lo impuro y lo contaminado: pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo ("al fondo hay sitio")*. Lima: Micromuseo productions, 2007.
- Lama, Luis. "Homenaje al maestro (Juan Acha)". *Caretas, revista de ilustración peruana*, 1346 (1995)
- Lauer, Mirko. *Introducción la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1976.
- López, Miguel. *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings/ arte conceptual (1965-1975)*. Lima: Centro Cultural de España, 2007.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos sobre la realidad nacional*. Lima: Editorial Minerva, 1928.
- . *Obras completas*. Lima: Editorial Minerva, 1959.
- Padilla, Ignacio. *Nudos: aproximaciones a Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica, 2004.
- Rebaza-Soraluz, Luis. "Conciencia, técnica y arte peruano contemporáneo: poética, estudio y 'rescate' del legado precolombino", *Difusión/For diffusion*, n. 1. Centre for Latin American Cultural Studies, King's College (1997).
- Villacorta, Jorge et al. *Postilusiones: nuevas visiones, artes visuales, arte crítico en Lima. (1980-2006)*. Lima: Fundación Wiese, 2007.

Création

Número 0, creación

Campanada

Elsa Cross
cross.elsa@gmail.com

Les Ateliers du SAL

Citación recomendada: Cross, Elsa. "Campanada". *Les Ateliers du SAL* 0 (2012): 143-144.

Campanada¹

Para Coral Bracho

Se acumula en la sombra
vibra
 al borde de sí misma
estalla
 y se cimbra en cada átomo
cantan todas sus voces
en un largo solo grito que asciende
 lleva todo el oído
 y se difunde
asciende
 lleva todo el espacio
se compacta hacia un punto
 —flecha a lo alto
asciende
y al volverse silencio
 se completa.

1 || De *La orilla donde danza*, libro de próxima publicación.

Numéro 0, création

Microtextos

Consuelo Triviño Anzola
consuelo@consuelotrivinoanzola.com

Les Ateliers du SAL

Citation recommandée : Triviño Anzola, Consuelo. "Microtextos". *Les Ateliers du SAL* 0 (2012): 145-149.

La falta de cortesía de Cortés

Moctezuma recibió a Cortés como a un visitante de honor, el enviado de los dioses que anuncian las profecías. Lo homenajeó con exquisitos manjares, preparó para él sofisticadas ceremonias. Pero Cortés, que no hacía honor a su apellido, se tomó ese agasajo como una muestra de servilismo y consideró lógico someterlo.

Un desencuentro semejante al de Moctezuma y Cortés, le ocurrió a una amiga con cierta pareja extranjera la primera vez que visitaron su país. Al tratarse de una amistad de muchos años, la familia nativa los recibió con efusividad y cariño, ofreciéndoles lo mejor que tenían. Tan solícitos se mostraron que debieron incomodarlos, pues la reacción de los invitados fue tan brutal como inesperada. Irónicos, casi indignados, le reprocharon a la anfitriona el "comportamiento de esclavos" de los suyos. Tan duras palabras la dejaron estupefacta. No podía creer que la respuesta a la amabilidad y al cariño fueran semejantes ofensas.

La incapacidad para decir gracias, propia de algunas personas, no es algo "natural", ni exclusivo de un pueblo, en todo caso, es expresión de su "incultura". No se puede afirmar que estos modales obedezcan a "peculiaridades nacionales", más bien podrían deberse a un desprecio hacia el otro que se considera diferente, es decir, inferior. La educación es, en últimas, tener en cuenta al otro, lo que entraña la noción de la diferencia, dejando un amplio margen a lo inesperado y extraño. Con todo, las cosas no son tan sencillas como quisiéramos. Decir gracias, algo tan simple, no le es dado a ciertos espíritus menos preparados para recibir que para saquear.

El creador creído

La creación es un acto atribuido solo a Dios. Quien pretende crear lo desafía situándose a su nivel. El arte era imitación para los antiguos, acercamiento al mundo circundante. Nadie aspiraba a la originalidad, a crear de la nada; en todo caso, se reproducían los modelos de la naturaleza. Los creacionistas no imitan, engendran en el acto creador. Los escépticos alegan que todo está inventado y no hay nada nuevo que decir. Los posmodernos parodian, juegan a crear sin creérselo. Ingenuo el creador que cree crear. El arte es artificio, no se confundan. Simulen que creen y sigamos con la puesta en escena.

Entre los imitadores están los que describen la realidad minuciosamente, tanto en su aspecto externo como en sus profundidades. Y ¿qué pasa con lo que no se ve? Que no veamos algo no quiere decir que no exista, por eso suponemos la existencia del alma, de una exhalación que mantiene la vida, que se apaga con el último aliento.

El escritor no crea como dios, pero da vida en la ficción con su propio aliento, funda un mundo: Macondo, Comala, Santa María, lugares míticos para la literatura latinoamericana, territorios imaginados, creados por García Márquez, Rulfo y Onetti. José Arcadio Buendía, Pedro Páramo, Larsen, los hijos de estos tres creadores, viven en nosotros y alcanzan mayor grado de realismo que algunos seres que hicieron parte de nuestra vida. Los tres ocupan un espacio entre las criaturas "reales", vivirán en nosotros y en otros, cada vez que se abran las páginas del libro que los contiene.

Pero el creador de ficciones debe tener una fe absoluta en su oficio, incluso darse en cuerpo y alma a ese proceso de gestación. Al entregar su vida a la escritura, le roba horas a la existencia "real" para sumergirse en el mundo "ficticio": está a punto de dar a luz, de infundirle el soplo de vida a sus criaturas. ¿Cómo es posible que algo ficticio sea a la vez verdadero? Borges, tan desconfiado y aparentemente descreído, formula la idea de que somos el sueño de alguien que a su vez es soñado por otro, no es una idea original, por cierto. Sueño dentro de un sueño, los personajes son más reales y verdaderos que el propio creador, desaparecido y olvidado. El escritor se irá, dejará de existir, mientras sus criaturas vivirán.

Hay escritores descreídos que van por las tribunas simulando estar por encima de los ingenuos creyentes. Estos escépticos se miran el ombligo y repiten que lo suyo es conjeturar, como Borges.

Menosprecian, por extensión, al lector que no distingue la ficción de la verdad. Los más audaces se “auto-ficcionan”, se abren las venas y analizan la composición de la sangre, como si al lector le interesara su dieta diaria. Son escritores casi vegetativos, que carecen de experiencias, dueños de un sistema sensorial atrofiado. Estos consideran primitivas las emociones del vulgo.

Sin embargo, el escritor descreído se lo tiene muy creído porque se rodea de una corte de aduladores que lo consagran como un genio. Entre ellos se erige cual deidad enigmática, engaña con su impostura. Tendría que ser más descreído de sí mismo, permitir que la duda abriese grietas en los muros de su fortaleza. Pero se encierra en su ego como el perro que descubre su cola y se aficiona a jugar con ella, a mordérsela, como si no fuera una extremidad suya. Aunque le duela, el escritor descreído negará el dolor de la herida en su cola sangrante.

Curas que no tienen cara de curas

¿Qué es un cura?, pregunta el presentador de un programa de televisión a un grupo de niños. -Ese señor que dice misa, que da la comunión y casa a las personas, que a veces va con una especie de falda y se cuelga una bufanda, responde un niño de ocho años. -¿De qué color es el traje, blanco, negro?, pregunta el presentador. -Blanco cuando bautiza y negro cuando entierra a los muertos, dice el niño muy seguro. ¿Pero qué otra cosa es un cura?, insiste el presentador. Los niños responden en coro, ese señor que vive en la iglesia. ¿Y cómo se hace para ser cura, qué estudios hay que hacer? -Un niño bastante listo dice que el cura estudia teología. El presentador aclara que no todo el que estudia teología es cura y le ayuda con una pregunta, dirigida a otro grupo. -¿Sabéis, lo que es el seminario? -Pues el lugar donde se estudia para ser cura, más o menos unos cinco años, o algo así? -En qué libro dice eso, pregunta un niño que se muestra dudoso y desconfía de la suficiencia del sabiondo- ¿pues en un libro que he visto. Entonces el presentador les anuncia que va a entrar un cura y que podrán hacerle las preguntas que quieran.

Cuando el cura se encuentra con ese grupo que le habla con desparpajo, parece que el traje ya no se ajusta a su estatura. Está en una franja movediza que no sabe cómo atravesar para salir airoso de ese diálogo en el que los niños lo tratan de tú a tú. Ignoran que es el representante de Dios en la tierra y él no se atreve a exponerles el misterio de la santísima trinidad. Tendría que narrarlo en clave de ciencia ficción para que lo entendieran, lo que le parece un irrespeto con la Divinidad.

El cura, o el sacerdote, despojado de la carga de significado de sus vestiduras, se difumina entre la algarabía infantil, ya sin el dominio que en el pasado tuvo en el confesionario, ni en los hogares ni en la conciencia de las personas. Entonces tiene la tentación de amenazar a esas pequeñas e inocentes, y endemoniadas, criaturas con las llamas del infierno, de advertirles que allí arderán quienes no conocen el temor a Dios.

La puerta falsa

Sergio Ramírez
sergioramirezm@gmail.com

A Edgard Rodríguez

Cuando Amado Gavilán subió al encordado del Staples Center en Los Ángeles la tarde del 28 de mayo del año 2005, iba a cumplir con una pelea de relleno pactada a ocho asaltos contra el filipino Arcadio Evangelista, invicto en la categoría de los pesos minimosca. Era el tercer match de una larga velada que culminaría a las diez de la noche con el estelar en que Julio César Chávez, el más famoso de los boxeadores mexicanos, ganador de 5 títulos mundiales en 3 categorías diferentes, se enfrentaría al wélter Ivan "Mighty" Robinson en lo que sería su histórica despedida del boxeo.

Muy pocos habían oido hablar de Amado Gavilán, mexicano igual que Chávez pero lejano a la fama que cubría con su cálido manto a su compatriota. A los 42 años, y a pocos pasos de su retiro de las cuerdas, el pentacampeón Chávez era dueño de un impresionante record de 108 combates ganados, 87 de ellos por nocaut, y por eso mismo aún era capaz de colocarse como preferido en las quinielas de los apostadores, y recibir los dorados frutos de un contrato de televisión *pay-per-view* costa a costa, como esa noche.

Por el contrario, el magro manto que cubría a Gavilán era el anonimato. Apenas un año menor que Chávez, su récord enseñaba que había subido 41 veces al cuadrilátero para perder en 32 ocasiones, 14 de ellas por nocaut. No tenía nombre de guerra, y nunca se le ocurrió adoptar uno, digamos Kid Gavilán, como alguna vez le propuso su entrenador ad honorem Frank Petrocelli. Su apellido le daba pleno derecho a algo semejante, pero hubiera sido una especie de sacrilegio porque ya había un Kid Gavilán en la historia del boxeo, el legendario campeón cubano de los pesos wélter que en verdad se llamaba Gerardo González.

Para despreciar un nombre de guerra y brillar igual, se necesitaba ser Julio César Chávez. Alguna vez un cronista deportivo de *El Sol de Tijuana* había llamado a Gavilán "el caballero del ring", porque su carácter apacible fuera de las cuerdas, suave de trato y de modales, parecía acompañarlo cuando subía a la tarima, lo que hacía de él un peleador comedido, de ninguna manera un matador dispuesto a cobrar la victoria con sangre. Pero nadie iba a ponerlo en el cartel de una pelea como "el caballero del ring". Otra de sus desventajas era pertenecer a la división de los pesos minimosca, apenas 108 libras, donde por naturaleza escasean las luminarias y hay poco heroísmo en los combates. Si ya el mismo nombre de mosca es degradante, minimosca viene a ser aún peor. Conviene ofrecer un poco más de su historia.

Amado Gavilán había nacido en Hermosillo pero desde niño se trasladó con sus padres a Tijuana donde sigue viviendo en compañía de su hijo Rosendo Gavilán, un muchacho locuaz y despierto que aspira a ser comentarista de boxeo en la radio. La suya es una de esas casas de ripios, coronadas con llantas viejas para que el viento que sopla del mar no se lleve los techos de hojalata, que van ascendiendo por las alturas calvas de los cerros pedregosos al borde mismo de los barrancos usados como vertederos de basura, y se halla propiamente detrás del cañón de los Laureles, al lado de la delegación Playas de Tijuana. El lugar se llama Vista Encantada, y la calle, calle de la Natividad.

Preguntado acerca de su madre, el joven Gavilán dice: "ambos somos solos en la vida y no sé nada de mi madre Lupe más que un cuento vago de mi padre acerca de que un día tomó su petaca y se regresó para Ensenada, de donde había venido, y que ese día que se marchó de madrugada llevaba puesto un vestido de crespón chino estampado con hartas azaleas".

Amado Gavilán fue por algunos años oficial de carpintería en la fábrica de cunas Bebé Feliz de la avenida Nuevo Milenio, a cargo de una sierra eléctrica, pero era un trabajo que no le convenía según consejo de su entrenador Petrocelli, por el asunto de que cualquier desvío de la sierra al pasar el listón de madera bajo la rueda dentada podía volverlo inútil de las manos, y entonces se empleó como hornero en la pizzería Peter Piper de la plaza Carrusel, que tampoco le convenía por los cambios de temperatura capaces de arruinarle los pulmones, y luego como lavaplatos en el restaurante Kalúa del boulevard Lázaro Cárdenas, pero otra vez Petrocelli le advirtió que seguía corriendo riesgos al mantener las manos metidas en el agua caliente aun con los guantes de hule puestos, riesgos de artritis que lo dejarían lisiado de los puños.

Encontró entonces lugar en un conjunto de mariachis que buscaba clientes a la medianoche en la plaza Santa Cecilia, a cargo de la vihuela que había aprendido a tocar de oídas, pero de nuevo había una objeción, los desvelos. De manera que su hijo Rosendo estuvo decidido a dejar la preparatoria y aceptar el puesto que le ofrecían en una carnicería para que Gavilán pudiera entrenar sin preocupaciones, pero todo se saldó cuando Kid Melo, un boxeador retirado, le ofreció trabajo como sparring en su gimnasio de la colonia Mariano Matamoros, donde de todos modos entrenaba.

"Petrocelli vive en San Diego, y por muchos años se fajó al lado de mi padre sin pensar en fortuna, viniéndose cada noche en su bicicleta por el paso fronterizo de San Ysidro hasta el gimnasio de Kid Melo para las sesiones de entrenamiento", afirma el muchacho. "Kid Melo no le cobraba a mi padre el uso del gimnasio desde antes de emplearlo de sparring, ni tampoco Petrocelli le cobraba nada por sus servicios. Tenían fe en él. Creían que simplemente no le había llegado su oportunidad, y que la tendría, a pesar de los años".

Rosendo es capaz de responder con la frialdad profesional del comentarista que quiere ser, acerca de las cualidades de Gavilán como boxeador: "mi padre era de aquellos a los que un promotor llama a última hora para llenar un hueco en el programa, sabiendo que se trata de alguien en buena forma física, pero incapaz de amenazar a un oponente de categoría. Sonreír caballerosamente al chocar guantes con el adversario cuando va a empezar la pelea, no ayuda para nada en la fiesta infernal del cambio de golpes que se viene apenas suena la primera campanada".

Menudo y fibroso, Gavilán parecería un niño de primera comunión si no fuera por el rostro que acusa la intemperancia de años de castigo, mientras el hijo lo dobla en peso y estatura. Empezó a pelear ya tarde en los cuadriláteros de barrio de Tijuana en 1993, y perdió cuatro peleas de manera consecutiva, dos veces noqueado en el primer *round*. Dos años después recibió sus primeros contratos en San Diego y otras ciudades fronterizas de Estados Unidos, y perdió cinco veces en fila, tres por nocaut, o por nocaut técnico. Pero lo seguían contratando. Un hombre decente, esforzado y sin vicios, siempre tiene algún lugar en ese negocio, según el criterio de Rosendo. Por lo regular recibía dos mil dólares por cada compromiso, que se veían sustancialmente mermados tras el descuento de comisiones e impuestos.

Con una bolsa tan reducida no era posible que Gavilán contara con un representante para arreglar sus peleas, y lo hacía él mismo. Petrocelli lo acompañaba cuando la contienda iba a celebrarse en San Diego o en algún sitio cercano, pero cuando había que montarse a un avión, o a un tren, no había para pagar el boleto adicional, ni los días de hotel, de modo que subía al ring con un asistente ocasional, contratado allí mismo. En medio de las estrecheces, Gavilán prefería pagar los gastos de viaje de su hijo a los del entrenador.

"Empecé a acompañarlo desde los doce años", dice Rosendo. "Al principio se me ponía el alma encogida sentado allí en el *ringside* pensando que iban a causarle algún daño severo, que fueran a dejarlo sordo o ciego, y más bien cerraba los ojos al no más sonar la campana, el golpe de los guantes más fuerte que el criterio en mis orejas, y solamente los abría cuando sonaba otra vez la campana anunciando que el *round* había terminado y yo me consolaba entonces con ver que había vuelto a su esquina por sus propios pies, y ya sentado en el banquito, mientras le quitaban el protector bucal y lo rociaban con agua, nunca dejaba él de buscarme con la mirada, y me sonreía para darme confianza, aunque tuviera la boca hinchada.

Ya más grandecito entendí que debía quitarme ese miedo que de alguna manera nos separaba, que debía estar siempre con él, con los ojos bien abiertos, aun para verlo caer de rodillas sobre la lona, la mano del *referee* marcando de manera implacable el conteo de

diez sobre su cabeza, como si fuera a decapitarlo. Y aprendiendo a soportar yo los golpes que él recibía, me entró la afición por el boxeo como deporte, y así también teníamos mucho de qué hablar durante los viajes, los récords y las hazañas de los campeones universales, quién había noqueado a quién, en qué año y dónde, la vez que Rocky Marciano había llorado frente a su ídolo Joe Luis en el hospital adonde lo había mandado tras demolerlo en ocho asaltos, quitándole el cinturón de todos los pesos".

De modo que cuando Amado Gavilán subió al ring en el Staples Center la tarde del 28 de mayo del año 2005, su hijo Rosendo ocupaba un asiento de *ringside*, con el compromiso de desocuparlo cuando fuera a comenzar la pelea estelar porque el coliseo estaba totalmente vendido, aunque a esas horas la inmensa mayoría de las localidades lucieran vacías.

Rosendo también explica cómo surgió el contrato para esa pelea del Staples Center contra Arcadio Evangelista. En el último año y medio la fortuna de su padre pareció haber dado un modesto vuelco, empezando con la victoria contra Freddy "El Ñato" Moreno en El Paso, Texas, en noviembre de 2005, que se decidió por mayoría de una tarjeta de los jueces. Luego le ganó por nocaut técnico en el tercer *round* a Marvin "El Martillo" Posadas en Yuma, perdió apretadamente contra Orlando "El Huracán" Revueltas en Amarillo, empató con Mauro "La Bestia" Aguilar en San Antonio, y perdió por decisión contra Fabián "El Vengador" Padilla en Tucson, un boxeador que ganaría luego la corona de la FMB de los pesos ligeros.

Evangelista, de 24 años, y con un récord impecable de 16-0, se hallaba previsto para disputar la corona de la WBC en la categoría minímosca en septiembre de ese mismo año al mexicano Eric Ortiz, y necesitaba una pelea de afinamiento. Primero pensaron en Alejandro Moreno, otro mexicano, pero Evangelista lo había derrotado fácilmente hacía dos años, y querían un mejor rival. Entonces el arreglador de peleas de la empresa Top Rank Inc, Brad Goodman, pensó en Gavilán, que se había convertido en un oponente creíble. Fuera de la mejoría mostrada en sus números entrenaba rigurosamente, mantenía su peso con disciplina, y, ya se sabe, no probaba licor. Además, encontrar un buen candidato en una división escasamente poblada no es tarea fácil.

Era la primera vez en su vida que Gavilán aparecía en el Staples Center, todo un premio en sí mismo. Además, iba a recibir una bolsa de cuatro mil dólares, el doble de lo que había ganado siempre, más el hospedaje en un hotel de cuatro estrellas y los boletos de tren desde San Diego. Desde que firmó el contrato se desveló pensando en lo que haría con aquellos cuatro mil dólares. "Una de las opciones era comprar un coche usado", dice Rosendo.

Faltaba, sin embargo, la aprobación de la Comisión de Atletismo de California, y Rosendo cuenta cómo se dio aquello. "Dean Lohuis,

director ejecutivo de la Comisión, tiene una experiencia de más de dos décadas en evaluar contendientes, y mantiene los datos de todos los boxeadores apuntados de su propia mano en unas tarjetas que guarda en una caja de zapatos. Ese es su archivo, que él afirma no cambiaría por ninguna computadora. Echó un vistazo a las tarjetas de Gavilán y de Evangelista, y resolvió que se trataba de una pelea justa".

Su método consiste en marcar con una letra mayúscula la tarjeta de cada boxeador, de la A a la E, y no autoriza ninguna pelea si uno de los contendientes aventaja al otro por más de dos letras. Un A no puede enfrentar a un D, porque el de la D no tiene ningún chance, y simplemente lo están utilizando. Para su calificación toma en cuenta cuántas veces un boxeador ha sido noqueado, o cuántas veces ha noqueado, si ha tenido cortaduras serias o cualquier otro daño grave. De acuerdo al sistema de Lohuis, Evangelista era una B, y Contreras una C, y aprobó la pelea sin pensarlo dos veces.

Amado Gavilán hizo el viaje en tren en compañía de su hijo un día antes de la pelea. Esa vez la Top Rank hubiera pagado los gastos de Petrocelli pero, fumador empedernido, se lo estaba comiendo vivo un enfisema pulmonar que lo obligaba a recurrir constantemente a la mascarilla de oxígeno. Cuando bajaron al mediodía en Union Station no había ningún representante de la Top Rank esperando por ellos, de modo que tomaron un taxi para dirigirse al hotel que les había sido asignado, el Ramada en De Soto Avenue. Una hora después estaba fijada la sesión de pesaje, y Gavilán dio en la balanza 106 ½ libras, mientras que Evangelista ajustó las 108. Luego vino el examen neurológico.

Este examen toma media hora, durante la cual el boxeador debe responder preguntas sencillas: ¿quién eres? ¿de dónde eres?; rendir una prueba de aritmética básica, y pasar otra prueba de memoria, muy sencilla también, que consiste en recordar los nombres de tres objetos diferentes que le han sido mostrados minutos atrás. También el neurólogo comprueba sus reflejos de piernas y brazos, y el movimiento de sus ojos. Si no encuentra nada anormal, lo que hace es certificar que el boxeador está en condiciones de llevar adelante una pelea de manera razonable.

Pero no hay manera de detectar un potencial derrame subdural o epidural por efecto acumulativo a través de los años, porque un contendiente buscará siempre golpear al otro en la cabeza, y provocarle una contusión. Estos derrames son los causantes de muchos daños irreversibles, capaces de disminuir, o anular, las facultades mentales y de locomoción, lo mismo que otras de carácter fisiológico, incluida la contención del esfínter y de las vías urinarias. Ningún test puede hacerlo, y es un asunto que entra ya en el campo de la fatalidad.

Al día siguiente, 28 de mayo, padre e hijo se presentaron en el Staples Center a las dos y media de la tarde, Amado Gavilán

cargando un maletín nuevo donde llevaba sus pertenencias, la calzoneta negra listada de rojo en los costados, los zapatos, y la bata de seda azul con su nombre estampado a la espalda que lo acompañaba en todas las peleas, antiguo regalo de la cerveza Tecate.

Las inmensas playas de estacionamiento se hallaban todavía desiertas, y apenas empezaban los vendedores callejeros a armar los tenderetes donde ofrecerían banderas mexicanas, estandartes y estampas de la Virgen de Guadalupe, y suvenires de Chávez, tazas, vasos, banderines y camisetas con su imagen. Tampoco estaban todavía los porteros y acomodadores, y necesitaron pasar muchos trabajos para que alguien les indicara la puerta de ingreso a los camerinos, donde Gavilán tuvo que identificarse delante de un guardia que hizo consultas por un teléfono interno antes de dejarlos pasar. Solo rato más tarde se presentaron los asistentes profesionales provistos por la Top Rank, que iniciaron con toda lentitud su trabajo de vendaje de las manos.

Dos horas después llegó para Gavilán el turno de su pelea frente a un auditorio casi por completo vacío. Los dos boxeadores se acercaron al centro del ring desde sus esquinas, y Rosendo vio una vez más como su padre escuchaba la letanía de reglas recitada en inglés por el *referee*, asintiendo en cada momento, con sumisión entusiasta, a pesar de desconocer el idioma.

Entonces sonó la campana electrónica, mientras desde las tribunas llegaban ecos de voces desperdigadas, y para Rosendo fue como contemplar una vieja película. No esperaba ni sorpresas, ni emociones, y todo terminaría otra vez en las cuentas rutinarias de las tarjetas de los jueces. "Mi padre conocía el arte de fintear, pero siempre había tenido el problema de la falta de imaginación en sus golpes, que el oponente podía prever, porque nunca tuvo sentido de la aventura, muy adherido siempre al manual. Se movía bien, con agilidad, pero eso no sirve de nada si no hay pegada certera", afirma.

Así se fueron cumpliendo cinco *rounds*, sin pena ni gloria. Nada sucedió en el ring que atrajera la atención de la rala concurrencia. Los técnicos de la televisión chequeaban los audífonos y la posición de las cámaras, y sólo usaban a los dos boxeadores que se movían en el ring como maniquíes para las pruebas de imagen de lo que sería la transmisión pay-per-view de la pelea estelar entre Chávez y Robinson.

Ben Gittelsohn, el manager de Evangelista, sentado al lado de Rosendo, estaba disgustado con la actuación de su pupilo, y así lo expresaba sin cuidarse de que lo estuvieran oyendo, y sin saber quién era Rosendo. Decía que a Evangelista le faltaba el instinto del que sale de su esquina a destruir cada vez que suena la campana, y que si tuviera ese instinto ya hacía ratos habría liquidado a aquel mexicano achacoso. Sin embargo, Lohuis, el presidente de

la Comisión, sentado también en el *ringside*, escribió en una de aquellas tarjetas que iban a dar a su caja de zapatos la palabra "competitiva" para describir la pelea, como Rosendo pudo verlo con el rabillo del ojo. Era ya una ganancia, pues una pelea pareja abría la posibilidad de más contratos arriba de los dos mil dólares en el futuro.

Los colores grises empezaron a cambiar sin embargo en el quinto asalto, cuando Evangelista logró varios *uppercuts* efectivos que hicieron tambalear a Gavilán. "Había abierto demasiado la defensa, y había dejado de moverse con agilidad para capear los golpes que iban a dar en su mayoría a la cabeza. No me gustaba lo que Gittelsohn estaba diciendo acerca de la vejez de mi padre, pero era la verdad, la edad no perdona, y después de cinco *rounds*, la fatiga se vuelve un fardo para quien ha atravesado la guardarraya de los cuarenta", dice Rosendo.

Cuando terminó el quinto *round*, y Gavilán fue a sentarse en el banquito de su esquina, Rosendo pudo ver que tenía la boca lacerada y unos hilos de sangre le bajaban por los orificios de la nariz. Le volvieron a meter el protector en la boca, lo rociaron con agua, le restañaron la sangre, y cuando se levantó para empezar el sexto *round*, todo parecía de nuevo en orden como para que el combate siguiera mereciendo la calificación de competitivo. Sólo faltaban tres *rounds*. Gavilán iba a perder en las tarjetas sostenido sobre sus piernas.

Pero un minuto después de iniciada la acción, Gavilán le dio de manera sorpresiva la espalda a Evangelista para regresar a su esquina, indicando al *referee* por señas de los brazos que abandonaba la pelea. El filipino, sorprendido por la repentina capitulación de su contrincante, retrocedió, bajo la suposición de que lo había golpeado muy fuerte en la nariz y por eso se le hacía difícil respirar, según explicó luego.

Rosendo se acercó al entarimado, y oyó a su padre quejarse de que le dolía mucho la cabeza. Uno de los asistentes se lo tradujo al doctor Paul Wallace, el médico de guardia en el *ringside*, quien le examinó las pupilas con una lamparilla de mano. Le pidió que respirara hondo, y ordenó que le pusieran una bolsa de hielo en la frente. Gavilán se quedó sentado en el banquito por unos minutos, y mientras tanto podía oírse a Gittelsohn diciéndole a voz en cuello a Evangelista: "la próxima vez tienes que mantenerte lanzando golpes hasta que el *referee* venga a detenerte, tuviste que haberlo acorralado aunque te diera la espalda, esto no es ningún paseo".

Luego, mientras Evangelista estaba ya recibiendo las felicitaciones de sus ayudantes y algunos aplausos dispersos del público, Gavilán se puso de pie, y tambaleante, abrió las cuerdas para bajar del ring, sin acordarse de reclamar su bata azul. Rosendo lo recibió en el piso. "Siento que voy a desmayarme", le dijo. Lo ayudó a caminar de regreso al camerino, pero apenas había dado unos

pasos cuando se dobló de rodillas, presa de severas convulsiones como si tuviera un ataque de epilepsia. El doctor Wallace preparó una inyección y reclamó la camilla, y antes de que se presentaran los paramédicos, las convulsiones habían cesado.

Ya no regresó al camerino, y fue llevado directamente al Centro de Traumatología del California Hospital Medical Center, no lejos de allí. Bajo las reglas de la Comisión, ninguna pelea puede tener lugar sin la disponibilidad de una ambulancia y su tripulación de paramédicos; cuando el anunciar Barry LeBrock informó a la concurrencia que por esa razón habría un retraso de la siguiente pelea, se escucharon abucheos desde las tribunas donde se desplegaban ya algunas banderas mexicanas, y desde los pasillos donde los fans de Chávez entraban llevando sombreros de charro en la cabeza.

Un examen preliminar por resonancia magnética reveló que se estaba formando un coágulo sanguíneo en la corteza del cerebro, y Gavilán fue trasladado de inmediato al quirófano para una operación que duró tres horas y media. Luego fue puesto en coma artificial en la unidad de cuidados intensivos para reducir los movimientos corporales y permitir que rebajara la inflamación cerebral, y quedó conectado a un ventilador.

Evangelista se presentó esa misma noche al hospital, con un ramo de flores envueltas en celofán. "Se me ha pasmado la alegría de la victoria", le dijo a Rosendo, "toda mi familia en Filipinas está rezando por él". Unos tíos de Gavilán que viven en Compton ni siquiera se habían enterado de que se hallaba en la ciudad hasta que no vieron las noticias de la noche en la televisión, y también se presentaron al hospital.

En los días siguientes se recibieron mensajes de aliento para el paciente, entre ellos uno del presidente de México, Vicente Fox. A Rosendo le tocó responder la llamada del asistente presidencial. "De pronto mi padre existía", dice Rosendo, "había salido del anonimato por aquella puerta falsa". Después de ser dado de alta, volvió a Tijuana a su casa de la calle Natividad en Vista Encantada.

Meses más tarde, el 10 de septiembre del año 2005, Arcadio Evangelista arrebató la corona de la WBC a Eric Ortiz en el primer *round* del combate estelar celebrado en el Staples Center, mandándolo a la Iona con un demoledor derechazo a la barbilla que le hizo saltar el protector fuera de la boca.

Antes del choque protocolario de guantes, al presentar a los boxeadores, el anunciar LeBrock había dado a conocer que Evangelista dedicaba la pelea a Amado Gavilán, "el caballero del ring", su invitado especial de esa noche, quien se hallaba sentado en el *ringside* al lado de su hijo.

Ofrecía el mismo aspecto infantil de siempre, menudo y fibroso, y llevaba una gorra de jockey, porque aún no le crecía lo suficiente el pelo que le habían rapado para la operación, una camisa

blanca manga larga en la que estaban marcados los dobleces del empaque, y una corbata de tejido acrílico con el mapa del estado de California.

Rosendo lo ayudó a ponerse de pie cuando mencionaron su nombre, pero tuvo que apresurarse en detenerlo porque empezó a andar por el pasillo a paso lento, como si le pesaran los zapatos deportivos que llevaba puestos, el trasero abultado por el pañal que usaba debido a la incontinencia urinaria, la mirada vacía y sin saber adónde iba.