

Les ATELIERS du SAL

**Numéro 3
2013**

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 Campora, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Elsa Cross, UNAM

Alai Garcia Diniz, Universidade Federal de Santa Catarina

Antonio Fernández Ferrer, Universidad de Alcalá

Paul-Henri Giraud, Université Charles de Gaulle Lille III

Javier Gómez-Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel Luz

Elena Gutiérrez de Velasco, Colegio de México

Théophile Kouli, 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

Jessica Belmar, Université Paris-Sorbonne

Laurence Breysse-Chanet, Université Paris-Sorbonne

Marisella Buitrago, Université Paris-Sorbonne

Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne

Jérôme Dulou, 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

Ramón Martí Solano, Université de Limoges

Roberta Previtera, Université Paris-Sorbonne

Matilde Silvera, Université Paris-Sorbonne

Andrea Torres Perdigón, Université Paris-Sorbonne

Camilo Vargas, Université Paris-Sorbonne

Amel Zaidi, Université Paris-Sorbonne

Table des matières

| | |
|---|------------|
| Présentation | 5 |
| Articles | 8 |
| <i>Les variations du loisir, de la mémoire et de la violence</i> | 10 |
| <i>Ana María Zubieta</i> Representaciones literarias de nuevas fronteras. Márgenes y migrantes | 12 |
| <i>Carolina Grenoville</i> El resurgimiento de la barbarie. Atavismo, venganza y fatalidad. <i>El desperdicio</i> de Matilde Sánchez | 22 |
| <i>Adriana Imperatore</i> Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en <i>Los pasajeros del Anna C.</i> y <i>La casa de los conejos</i> de Laura Alcoba | 34 |
| <i>Jaume Peris</i> Contradicciones de la memoria. Ficcionalización del testimonio y figuración de la traición en <i>La vida doble</i> (Arturo Fontaine, 2010) | 49 |
| <i>Ecritures plurielles : la novísima littérature mexicaine</i> | 64 |
| <i>Maricruz Castro Ricalde</i> Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho | 66 |
| <i>Elsa Treviño</i> Mínima textual y máxima semántica: brevedad y espacios literarios en la obra de Alberto Chimal | 80 |
| <i>Roberto Domínguez Cáceres</i> Tryno Maldonado: del fragmento a la narrativa de la catástrofe | 95 |
| <i>Ivonne Sánchez Becerril</i> Factualidad y ficcionalidad: <i>Canción de tumba</i> de Julián Herbert | 110 |
| <i>Inés Sáenz Negrete</i> Notas sobre la condición posnorteña de Carlos Velázquez | 123 |
| <i>Mélanges</i> | 135 |
| <i>Selena Millares</i> Seis rondas en torno a la memoria y la violencia en la prosa de vanguardia | 137 |

| | |
|---|------------|
| <i>Jérôme Dulou</i> Horacio Oliveira y Marcel Proust: lecturas de un pasaje del capítulo 1 de <i>Rayuela</i> de Julio Cortázar | 147 |
| <i>Stefano Lattanzi</i> Anna Kazumi Stahl: el mundo hispanoamericano en los relatos de una autora transnacional | 158 |
| Comptes-rendus | 173 |
| <i>Matteo De Beni</i> Andrea Masotti, <i>Il labirinto dell'identità</i> in El cantor de tango de Tomás Eloy Martínez | 175 |
| <i>Miguel Ángel Fornerín</i> Hipertextualidad y transculturalidad en <i>La mano en el canal</i> de Maryse Renaud | 180 |
| <i>Jessica Belmar Toro</i> Dos cuerpos, enfermedad y trasmigración Yuri Herrera, <i>La trasmigración de los cuerpos</i> | 185 |
| <i>Héctor Fernando Vizcarra</i> Siete relatos sobre el presente, desde Rosario Carolina Rolle (comp.), <i>Rosario: ficciones para una nueva narrativa</i> | 190 |
| Entretien | 196 |
| <i>Roberta Previtera</i> Entrevista a Alan Pauls | 198 |
| Création | 213 |
| <i>Susy Delgado</i> Poemas | 215 |
| <i>Clara Obligado</i> Cuatro cuentos | 220 |

Presentación

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

Presentación

En este tercer número de *Les Ateliers du SAL* publicamos los trabajos presentados en algunos de los eventos científicos (seminarios, jornadas de estudio) organizados por el SAL en colaboración con los grupos de investigación de la Universidad de Buenos Aires y del Tecnológico de Monterrey, en los que también participaron investigadores de las universidades de Cambridge, de la Autónoma de Madrid, de Valencia y de la UNAM.

Conservamos la misma estructura que en los números anteriores, con una primera parte de *dossiers* sobre los diferentes temas abordados en las manifestaciones científicas acabadas de citar, a la que se añaden los artículos de la sección miscelánea. De igual manera presentamos una sección de reseñas, otra con una entrevista a un escritor actual y por último la sección de textos de creación inéditos.

El primer *dossier* consta de una serie de artículos sobre la escritura plural de las variaciones del ocio, la memoria y la violencia que comprende un nuevo examen de los márgenes y migrantes en algunos autores de la literatura argentina actual como Fogwill, Aira, Olgúin, Cucurto (Zubieta); una relectura de la barbarie en la obra de ficción de Matilde Sánchez (Grenoville); una reflexión sobre las peculiaridades de la autobiografía y la memoria clandestina en la obra de Laura Alcoba (Imperatore); y las agudas contradicciones de la memoria en la reciente novela del chileno Fontaine (Peris).

Un segundo *dossier* examina el tema de la pluralidad de una novísima literatura mexicana con un primer estudio de carácter general que sitúa lo *novísimo* en la obra de las escritoras actuales y, en particular, de Daniela Tarazona y Bibiana Camacho (Castro Ricalde); un análisis de la intensidad de lo breve en la ficción de Alberto Chimal (Treviño); las posibilidades de "la catástrofe como modelo de narración" en la prosa de Tryno Maldonado (Domínguez Cáceres); las oscilaciones entre lo factual y la ficción en la novela de Julián Herbert (Sánchez Becerril); y el notorio cambio de una condición posnorteña en la obra de Carlos Velázquez (Sáenz Negrete).

La sección miscelánea propone un lúcido estudio sobre las prosas de vanguardia (poéticas) desde la prosa de Vallejo, Huidobro y Emar hasta la de Palacio, Espina y Espinosa (Millares); un minucioso análisis de las formas de presencia de la obra de Marcel Proust

en el íncipit de *Rayuela* (Dulou); y la heterogeneidad cultural y literaria de la prosa de ficción (en particular de los cuentos) de Anna Kazumi Stahl (Lattanzi).

En la sección de las reseñas presentamos notas críticas de libros de reciente publicación: Andrea Masotti, *Il labirinto dell'identità* in *El cantor de tango* di Tomás Eloy Martínez (De Beni); Maryse Renaud, *La mano en el canal* (Fornerín); Yuri Herrera. *La transmigración de los cuerpos* (Belmar Toro); Carolina Rolle (comp.). *Rosario: ficciones para una nueva narrativa* (Vizcarra).

En esta ocasión publicamos una aguda y vivaz entrevista a Alan Pauls (Previtera) en la que el escritor argentino habla de su escritura y en particular de sus variadas relaciones con el cine. Por último, nos sentimos muy honrados en publicar esta vez en la sección de creación una selección de poemas inéditos en guaraní y en español de Susy Delgado; y cuatro cuentos, también inéditos de Clara Obligado, de muy próxima aparición.

Mi profundo agradecimiento a los colegas de los comités de redacción y científico por sus pacientes y cuidadosas lecturas y observaciones. De igual manera, agradezco al joven y dinámico equipo editorial el entusiasmo y la dedicación en la factura de este nuevo número en el que seguimos compartiendo nuestra pasión plural por la escritura literaria.

ERI

Articles

Les variations du loisir, de la mémoire et de la violence

Representaciones literarias de nuevas fronteras. Márgenes y migrantes

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

Pensar los procesos de construcción del "otro" latinoamericano y sus representaciones en la literatura argentina nos lleva a una larga historia donde migrantes e inmigrantes fueron figuras centrales de la literatura y sus apariciones plantearon antes y hoy, cuestiones que nos enfrentan con problemas centrales de la política y de la cultura del presente: los procesos migratorios, las políticas de integración y sus contrastes o coincidencias con las tramas sociales de aceptación o rechazo.

Referirse a la construcción del "otro latinoamericano" y hacerlo desde el presente no puede hacerse eludiendo la consideración del proceso de *construcción de los estados nacionales* que en América Latina son el producto de la violencia colonial y de las guerras de la independencia, de una relación con un otro europeo y, más tarde, con oleadas inmigratorias que nos enlazaron y hasta casi nos encadenaron, una vez más, a Europa. A partir de allí el destino argentino inicialmente se tejió ligado económicamente a Inglaterra y, culturalmente, a España, Italia y Francia lo cual puso en evidencia también la escasa relación con el resto de América Latina, que los años 60 y 70 volverán a hacer visible a partir del boom latinoamericano y de los movimientos insurgentes, la guerrilla, la intervención más o menos directa de los EEUU y las dictaduras. Por otra parte, no desconocemos que siempre hubo políticas activas o encubiertas en relación con los otros, los diferentes, los que estaban, los pueblos originarios sometidos o exterminados, o con los que llegaban, los inmigrantes y los migrantes, asistiendo frecuentemente a un inquietante resurgimiento del nacionalismo. En ese sentido, la literatura es un campo privilegiado para estudiar las representaciones de los que, con diferentes culturas, lenguas y costumbres, se integran al proyecto nacional, y para considerar las migraciones de nuevo cuño en un momento en que se asiste en Argentina a una percepción diferente de América Latina y a una política de integración hasta ahora desconocida.

En el libro *Nación y narración* Homi Bhabha se refería a su experiencia de migración y a los tiempos de reunión:

Reuniones de los exiliados, emigrados y refugiados, reunión en los bordes de las culturas "extranjeras", reuniones en las fronteras; reuniones en los *ghettos* o en los cafés en el centro de las ciudades; reunión, en la media vida y en la media luz de las lenguas extranjeras o en la fluidez extraña de la lengua de otros; reunión de los signos de aprobación y aceptación, de los títulos, los discursos, las disciplinas; reunión de recuerdos del subdesarrollo, de otros mundos que se viven retroactivamente; reunión del pasado en un ritual de resurgimiento; reunión del presente. (385)

Si como advertía Foucault: "La soberanía se ejerce en los límites de un territorio, la disciplina se ejerce sobre el cuerpo de los individuos y la seguridad, para terminar, se ejerce sobre el

conjunto de una población" (27) al territorio y a la población se agrega hoy un tema geopolítico que pone sobre el tapete, como nunca, el caliente problema de las fronteras, la más importante experiencia del espacio. Como dice Karl Schlögel "[...] la frontera estatal y territorial sólo es una entre muchas otras [...]. Hay tantas formas diferentes de fronteras como sujetos que incluyan y delimiten o espacios que incluyan o excluyan, y así, infinitamente muchas" (141). Entonces, hoy nada parece más urgente en la agenda política imperial que el problema de la seguridad y las representaciones de sus agentes, de los que la deben garantizar (policía, ejército, gobierno), como la de quienes se presume son una amenaza por su peligrosidad, por ser sujetos sospechosos y porque a la sombra de ese temor se ha puesto en funcionamiento la "máquina de seguridad" más impresionante conocida hasta el presente.

Por todo ello, en un primer movimiento, enfocamos a unos *otros* que son vistos más como peligro que como promesa de futuro, cuando se debate qué hacer con ellos, o cuando los estados responden con el freno de la frontera, del muro que separa, como lo ha demostrado EEUU con México o, mejor dicho, con los mexicanos pobres, deteniendo a esos otros que han cobrado una presencia política y cultural de una potencia inimaginada. Cruzar la frontera no será sólo trasponer un límite sino que el modo en que se cruza define subjetividades: viajeros, turistas o ilegales, es decir, los que esperan la aventura, el placer o la incertidumbre y el miedo.

La literatura es donde nosotros queremos leer esas figuras, interrogar sus modos de aparición, sus sistemas de representación, sus lenguas, sobre todo porque la literatura es a veces terreno inestable, lábil, poco claro y en otras ocasiones se vuelve de una nitidez inquietante, cuando miramos de cerca esas representaciones.

La literatura argentina le dio un lugar importante a lo largo de su historia a la inmigración y a los inmigrantes, y gran parte de las obras canonizadas como *clásicos argentinos* se han referido a ellos a partir de representaciones que cubren una amplia gama, desde lo heroico, a lo vil y degradado. Así tenemos, entre otros, un clásico de la literatura del siglo XIX, *En la sangre* de Eugenio Cambaceres, novela publicada en 1887 donde podemos leer las distintas inflexiones de la xenofobia en la vergüenza del protagonista, cuando se pregunta desesperado por su origen atado al oprobio de tener un padre inmigrante italiano, en el sordo resentimiento hacia aquellos que lo discriminan o lo desprecian:

¿Por qué el desdén al nombre de su padre recaía sobre él, por qué había sido arrojado al mundo marcado de antemano por el dedo de

la fatalidad, condenado a ser menos que los demás, nacido de un ente despreciable, de un napolitano degradado y ruin? (79).

El gran trabajo de Gladys Onega (1969) *La inmigración en la literatura argentina*, estudia detalladamente los avatares de la xenofobia y el racismo en la clase alta argentina, el determinismo biológico como recurso para justificar las barreras sociales, la instrumentalización de los prejuicios en favor de los propios intereses de clase y la particular elección de italianos y judíos como el objeto privilegiado de dichos prejuicios. Con lo cual, cuando no entra la raza, entran las nacionalidades en la frustración del sueño liberal, porque si bien los europeos eran en sí mismos la encarnación de la civilización, los inmigrantes provenían de los sectores proletarios y campesinos más desposeídos de sus países. Onega se detiene en esta obra de Cambaceres justamente cuando resalta que para referirse a la configuración psicofísica del protagonista comienza con la de su padre: "En *En la sangre* los caracteres psíquicos del padre de Genaro corroboran la similitud zoológica de la primera descripción e integran un ejemplar humano dotado de insensibilidad, avaricia, astucia y brutalidad esenciales" (95).

Una de las más amplias vidrieras para exhibir la inmigración fue sin duda el teatro que se destacó con gran fuerza al poner en escena el impacto inmigratorio y la cuestión de la lengua como lo hizo el grotesco de Armando Discépolo donde el inmigrante es ahora una figura que ha caído, como bien señaló David Viñas:

[...] para Armando Discépolo, oblicuamente, la inmigración se ha venido significando como condicionante de hombres grotescos. El inmigrante, por lo tanto, se ha convertido en grotesco a causa de su trabajo, su avidez de dinero y su fracaso. O, para definirlo, el grotesco es la caricatura de la propuesta liberal (78).

Muchas novelas continuaron esta tradición, pero poco a poco la literatura argentina fue desenfocando esa mirada salvaje sobre el inmigrante a medida que otras subjetividades iban ganando presencia social y política, y entonces se produce el relevo: ya no serán más los inmigrantes mayoritariamente italianos y españoles los protagonistas de los relatos, sino los migrantes internos, procedentes del interior o de las provincias, los "cabecitas negras" del peronismo, los pobres o los habitantes de los suburbios, con dos inflexiones contemporáneas entre sí y elocuentes por la diferencia: "La fiesta del monstruo" de Borges y Bioy Casares que aparece en 1947 donde esos pobres del suburbio, completamente politizados que van a la plaza a ver a Perón, cometen el brutal asesinato de un hombre judío porque sí, para divertirse o por resentimiento con

una profusión de sangre superior a la de *El matadero* de Esteban Echeverría del cual es su reescritura¹.

Muy poco tiempo después Leopoldo Marechal en su novela *Adán Buenosayres* publicada en 1948, hará algo completamente diferente: los inmigrantes aparecen incluidos porque la preocupación central de Marechal era encontrar una nueva lengua para una nueva cultura nacional, ligada con los emergentes proyectos políticos nacionales y populares del peronismo. En *Adán Buenosayres* la pregunta no recae sobre los inmigrantes (padres o abuelos) que a fuerza de trabajo o de luchas políticas hicieron la nación sino sobre los nietos o los hijos y lo que importa es su grado de participación en la cultura nacional. Así aparece en *Adán Buenosayres* otra línea de la literatura nacional y una respuesta diferente: si el grotesco de Discépolo planteaba el enfrentamiento entre los padres inmigrantes y los hijos con un punto de fractura que era el trabajo, acá está claro que el problema no pasa por los padres o los abuelos inmigrantes sino por los hijos o los nietos comprometidos con la cultura nacional².

Acercarse al presente no es simple si pautamos o escandimos temporalmente esa actualidad y la pensamos desde enclaves donde coinciden autores, momentos, problemas.

1. La mirada contrastada

En la obra de Rodolfo Fogwill aparece una primera aproximación a una literatura que enfoca los sujetos de la globalización, una primera inclusión algo anterior a la gran crisis de 2001. En *Vivir afuera* de 1998, Fogwill busca indagar en los márgenes la presencia de los que el neoliberalismo de los 90 dotó de poder, ascenso social y dinero, como la de los que giran a su alrededor, necesitados y necesarios, preocupados por sexo, drogas y dinero. El autor intenta claramente encontrar una lengua propia para esos sujetos y esos nuevos arrabales ensayando y poniendo en escena un relato de los márgenes pobres de Buenos Aires, pero también de los ricos y de la riqueza de origen poco claro de los 90, con negocios que orillan la delincuencia, capturando y construyendo en la literatura cierta estética del Gran Buenos Aires poblado por sujetos sin ningún arraigo.

1 || "El primer cascotazo lo acertó, de puro tarro, Tabacman, y le desparramó las encías y la sangre era un chorro negro. Yo me calenté con la sangre y le arimé otro viaje con un cascote que le aplasté una oreja y ya perdí la cuenta de los impactos, porque el bombardeo era masivo. Fue desopilante: el jude se puso de rodillas y miró al cielo y rezó como ausente en su media lengua. Cuando sonaron las campanas de Montserrat se cayó, porque estaba muerto" (Borges, J. L. y Bioy Casares, A. , 102).

2 || Cfr. Zubieta (1995).

Es memorable una escena: desde un helicóptero se enfoca el desalojo de unas personas y el diálogo que tal acción desencadena. Uno de los que observa dice:

–Todos peruanos y uruguayos ...–dijo el abogado de atrás–. En los últimos meses entraron más de cincuenta mil y están todos en Buenos Aires...–aclaraba.
–¿Por qué no los deportan? –preguntó el que había estado hablando del petitorio a los políticos.
–Porque bajan los costos laborales y porque cuando consigan residencia pueden votar y les van a restar votos a los radicales... –dijo él y al instante se arrepintió de haber hablado (40).

Terrible explicación e implícito reconocimiento a la necesidad de "separar las cosas y personas que pueden entrar de aquellas que es mejor detener en la frontera", como afirma Bauman en *La sociedad sitiada*. En el mundo globalizado, el consumo es lo único que hace las cosas más familiares, apetecibles y cercanas, y menos hostil; un mundo que parece ajeno, de otros, que arrojó a los márgenes a millones. Fogwill narró magistralmente en *La experiencia sensible* ese engranaje de ocio, entretenimientos, consumo, medios y dinero en una intrincada red que imposibilita separarlos haciendo de ese tejido el signo de un tiempo ominoso que ató economía y muerte y cuya persistencia en los años 90 no se teoriza, no se explicita sino que simplemente Fogwill ratifica apelando al recuerdo de unas vacaciones del 78 en Las Vegas de los que para no quedar fuera del sistema se lanzan desenfrenadamente al consumo, contando así el revés de la trama de la marginalidad.

2. Los trabajos y los días

La villa de César Aira constituye la segunda inflexión pues en esta novela aparecida en 2001 el autor incluye el trabajo, la desocupación y a los migrantes desde un punto de vista benévolo y discutible. Entonces *La villa* declina *el trabajo como entretenimiento* y cuenta la administración de un tiempo libre que es escasez de trabajo a tiempo completo, excedente de tiempo que pone en juego una forma del exceso a partir *de un ocio paradójico*: no siempre es del todo ocio, es un ocio que a veces incluye el trabajo o el trabajo es pasatiempo. Es interesante ver en ella un campo propicio para averiguar qué representa lo que la globalización excluye para constituirse. Maxi, el protagonista de *La villa*, tiene una ocupación voluntaria: ayudar a los cartoneros del barrio a transportar sus cargas. Queda claro desde el principio que no se trata de una tarea de caridad, cristianismo o piedad sino que es un pasatiempo que se va tomando cada vez más en serio: "Lo hacía porque podía, porque se le daba la gana, porque le daba un sentido a sus caminatas al atardecer" (10) y en ese mundo de pobres, villeros y cartoneros hay una "sirvientita" a quien se la ve "en compañía de uno de esos

peligrosos bolivianos que distribuían drogas..." (47), dando lugar a la temible conexión entre nacionalidad y delito, un lenguaje que los medios no se cansan de reproducir. Así, las guirnaladas de foquitos a la entrada de cada calle de la villa son interpretados como "nombres", un lenguaje cifrado de los narcos villeros, en su mayoría peruanos y bolivianos para guiar a los compradores.

La villa de Aira parece ratificar una sospecha: los marginales viven en una sociedad que ha dejado de ser integral, que renunció a incluir a todos sus miembros y ahora es más pequeña que la suma de sus partes. La villa a la que se refiere es ese centro luminoso, pequeño, aislado y autónomo donde se destaca el ocio de un no tan pobre contra el escenario de la más contundente pobreza que aparece amortiguada por esos destellos de los que Aira discutiblemente quiso dotarla, idealizando y estetizando la pobreza, dotándola de mil ardidés de inteligencia y laboriosidad.

3. Sexo, violencia y migración

Oscura monótona sangre, de Sergio Olguín, novela del 2010 y *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* de Washigton Cucurto, publicada también en ese año forman la tercera y última inflexión.

Oscura monótona sangre narra un momento en la vida de Julio Andrada, quien para llegar a la fábrica que tiene en Lanús –en las afueras de Buenos Aires– toma un camino que ninguno de sus amigos tomaría jamás, inseguro, y así empezará para él una aventura que reúne dinero, sexo y violencia, lo cual confirma que atravesará una frontera en más de un sentido. La zona aparece descrita así: "Donde comienza el bulevar, nace también la villa de los paraguayos, donde se habla tanto guaraní como argentino" (22), primera caracterización lingüística del margen y así conoce a Daiana, una jovencita de 15 años con quien tiene sexo en su auto por muy poco dinero y con quien paulatinamente se va obsesionando más y más. Daiana "tenía el pelo corto de un negro que brillaba en la noche" (34), lo cual como dato aísla una insistencia que pone de relieve lo oscuro y no se sabe con certeza, no se aclara, si esos pobres son migrantes latinoamericanos, pero sospechosamente se detiene en sus rasgos y un día que no encuentra a Daiana la reemplaza por Luli, otra chica: "Era rubia, tenía la piel cobriza y el rostro aindiado" (44, subrayado mío). Nuevamente, los rasgos señalan una extraña proximidad con una América Latina de la que los argentinos nunca nos creímos parte. La chica le roba la billetera, la corre y cuando vuelve al auto encuentra a un chico sentado al volante al que mata. Ese hombre adinerado no sólo mira a los pobres horrorizado, sino que también abusa de esas chicas, mata a un casi niño y a un cartonero, es decir, pone a los pobres en el lugar del delito y a una chica de quince años en el lugar del deseo y de la lujuria, casi del amor. Olguín superpone la violencia de la muerte por asesinato con la violencia brutal de una

mirada sobre pobres y jóvenes, tiñendo el deseo de un plus: los rasgos aindiados u oscuros, un componente latinoamericano que, una vez más, aparece entreverado con el exotismo, una variable de la diferencia que se impuso como característica de los otros y que no es más que una estetización y un subterfugio para justificar esa atracción sin límites.

Por último, *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* de Washigton Cucurto, publicada en 2010, texto en el que claramente tienen un lugar privilegiado los inmigrantes de América Latina, sobre todo paraguayos y dominicanos, muy divertidos, que bailan constantemente y tienen sexo sin pausa, las dos ocupaciones predominantes, y el perfil del que aparecen dotados es tan ambiguo que es muy difícil tomar posición o pensar que están adquiriendo visibilidad subjetividades y nacionalidades hasta ahora ocultas.

Dice el protagonista de uno de los cuentos: "Qué feliz soy, porque encontraré a mi amada, a mi novia paraguaya..." (10). Por momentos lo explícito se vuelve casi un slogan político:

[...] qué felicidad estar en medio de la sorochada espléndida de dientes blancos y pelos de púas... Aguante las mezclas, los mestizajes, los criollismos, viva el indio con el español o el tano o el turco o el árabe o el polaco, de ahí viene la cumbia [...] (17).

El que narra trabaja en un supermercado colocando los artículos en los estantes, y su tiempo libre para el ocio y para la reposición de la fuerza de trabajo, lo emplea en lo que más le gusta: ir a la bailanta en el barrio de Constitución, cercano a una Terminal de trenes y muy frecuentado por prostitutas. Para seducir a una joven dice: "Como sé que es de Paraguay le miento [...]" (56), y así se hace pasar por colombiano: "Le digo que somos extranjeros, que estoy solo acá y tenemos que apostar por la unidad latinoamericana [...]" (56), y de otra joven a la que nunca le da la palabra, él cuenta que ella le dice de sí misma que es muy "esigente" (78), como si en esa pequeña deformación se concentrara la referencia a la falta de cultura, a la escolaridad trunca o fracasada de esa joven. Nunca tan presente ese presente como en la afirmación de Bauman en *Vidas desperdiciadas*

[...] los inmigrantes, y sobre todo los recién llegados, exhalan ese leve olor a vertedero de basuras que, con sus muchos disfraces, ronda las noches de las víctimas potenciales de la creciente vulnerabilidad. Para quienes les odian y detractan, los inmigrantes encarnan –de manera visible, tangible, corporal– el inarticulado, aunque hiriente y doloroso, presentimiento de su propia desechabilidad. (78).

Cucurto habla de "inmigras y prole suburbana" (164) y, entre ellos, aparece una dominicana: "María Inés, oriunda de la República Dominicana, treinta y un añitos, [...] Hablamos varias cuadras,

pero no le entendía un pomo, su castellano era una vana mezcla de palabras caribeñas y un lunfardo que ya nadie usa" (166); es decir, esta mujer que ni siquiera es un cuerpo completo, sino sólo su trasero, es, además, sucia y repugnante con un pelo pegoteado por el semen, pero que al narrador lo atrae de manera irresistible.

Cucurto quiere ser una pieza diferente en el panorama actual de la literatura argentina, se queja de la crítica cuando lo compara con otros de los que se quiere distinguir y es cierto, es distinto; pero esa diferencia no evita que su literatura, como la de Olguín, esté centrada en marcar un exceso. Pero, ¿cuál es el exceso que cuentan estos textos? El hombre del exceso, para Cucurto son estos pobres, incultos, a veces delincuentes, y el exceso estará entonces en que la desposesión marca, diseña subjetividades que aparecen delineadas a partir de su apariencia física, una potencia que se derrama en diversión, fiesta, baile y sexo donde lo que cuenta es el cuerpo. Así leemos, entre la sorpresa y el estupor, relatos que parecen haber sido fabricados por una "maquinaria biopolítica" pues el dato biológico es, como tal, inmediatamente político y viceversa (Cfr. Agamben, 2003), lo cual deja un vacío, una deuda, un déficit: encontrar la voz para esas presencias que este exceso evidentemente no logró, repitiendo una violencia poscolonial que aún no se pudo superar.

Bibliografía

1. Textos literarios

- Aira, César. *La villa*. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo: "La fiesta del monstruo". *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Librería de la Ciudad, 1997.
- Cambaceres, Eugenio. *En la sangre*. Buenos Aires: Plus Ultra: 1968.
- Cucurto, Washington. *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- Fogwill, Rodolfo. *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- _____. *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori, 2001.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1979.
- Olguín, Sergio. *Oscura monótona sangre*. Buenos Aires: Tusquets, 2010.

2. Estudios

- Agamben, G. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- _____. *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: FCE, 2004.
- _____. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Bhabha, Homi. *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- _____. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Foucault, Michel. *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- Onega, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- Schlögel, Karl. *En el espacio, leemos el tiempo*. Madrid: Siruela, 2007.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.
- _____. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.
- Zubieta, Ana María. *Humor, nación y diferencias*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.

El resurgimiento de la barbarie. Atavismo, venganza y fatalidad. *El desperdicio* de Matilde Sánchez

Carolina Grenoville

Universidad de Buenos Aires – CONICET

cgrenoville@hotmail.com

Citation recommandée : Grenoville, Carolina. "El resurgimiento de la barbarie. Atavismo, venganza y fatalidad. *El desperdicio* de Matilde Sánchez". *Les Ateliers du SAL* 3 (2013): 22-33.

*En el interior reina una tranquilidad aparente,
pero el suelo parece removerse, y rumores extraños
turban la quieta superficie.*
Domingo F. Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*

1. Introducción

El desperdicio (2007) de Matilde Sánchez participa de un tópico recurrente en la literatura argentina según el cual nuestra historia nacional constituiría un gran malentendido, un acopio de fábulas que poco o nada tendrían que ver con la realidad. La cultura libresca se constituye, desde esta perspectiva, en un mecanismo de evasión de una realidad que se hallaría inextricablemente ligada a la tierra. La historia concebida como ficción, evasión o naufragio supone en cualquiera de los casos una forma de existencia y un devenir que se han apartado de un decurso pretendidamente natural de acontecimientos interrumpido por avatares externos o decisiones arbitrarias.

La novela narra la vida de Elena Arteche en el contexto de profunda crisis que atravesaba Argentina hacia fines del siglo XX y comienzos del XXI. La historia del país y la biografía de esta mujer en permanente construcción (Sánchez, 37), como se la caracteriza en la novela, se entrelazan a partir de un tropo en particular: la sinécdoque. En efecto, las idas y vueltas de la protagonista condensan y señalan un derrotero mayor: el de la doble vida de la Nación, desde la constitución de un relato que augura un futuro promisorio aunque dándole la espalda *al país material*, hasta la caída de ese mito. La ficción neoliberal de la paridad cambiaría entre el dólar y el peso que llevó a la sociedad argentina a poner el foco en una actualidad volátil construida basándose en viajes, artículos importados y enclaves especialmente diseñados para optimizar el consumo permitió soslayar la sociedad precaria que acabaría por manifestarse más plenamente en la propagación de desocupados y familias que se quedaban sin casa en los albores de esta centuria.

Sin embargo, en un nuevo pliegue del relato, la autora presentará la concatenación específica de sucesos que tienen lugar en este período como una de las tantas manifestaciones posibles de un patrón que parece repetirse fatal e inexorablemente a lo largo de la historia argentina. Ni la protagonista ni la Nación logran librarse de las ataduras que genera el campo y que, como una fuerza sobrehumana, parecieran arrastrarlos una y otra vez al mismo punto de partida.

2. Muerte y vida de Elena Arteche

Elena Arteche es hija de una familia de hacendados de Pirovano, un pueblo en la provincia de Buenos Aires. Hacia finales de la

década del setenta resuelve radicarse en la Capital junto con Carmen, su hermana, para estudiar Letras en la universidad. La novela se abre, anticipando el desenlace y el tono trágico de este recorrido, con el viaje de la narradora a Pirovano para asistir al velorio de la protagonista. El texto se divide en tres grandes partes que coinciden *grosso modo* con las distintas etapas en la vida de la protagonista. La primera parte, "La edad de la comedia", es el relato de sus años en la Capital cuando sus primeros logros como crítica literaria y una tumultuosa vida social le permitían proyectar un gran porvenir. Las otras dos partes, en cambio, "El período gótico" y "Barroco fúnebre", narran la caída en desgracia de la protagonista. El desperdicio se constituye, de este modo, como un extenso réquiem o responso en memoria de Elena Arteche.

A lo largo de la primera parte, la Capital y el campo se presentan como espacios antagónicos. Una imagen estereotipada de ambos lugares orienta los pasos de la protagonista y pone de relieve la vigencia de antiguas dicotomías y tópicos. "Quizá debido a esa angustia rural de lo excesivamente plano, le complace ver el suelo al fin plegado en falsas perspectivas" (Sánchez, 69). Pero al igual que las perspectivas que ofrece, la ciudad será también la tierra de falsas prospectivas.

Por esos años, ya entrada la década de los ochenta, la metrópoli aún conservaba su halo de prestigio como ciudad literaria: "Había amado la Capital mucho antes de conocerla y se reencontraba con el sueño intacto, del que nada le resultaba decepcionante" (Sánchez, 43). La multitud hacía de Buenos Aires una miniatura del mundo y le permitía a la protagonista paradójicamente sentirse singular. Los restos de ruralidad que sobrevivían en el tono de voz y el léxico y las imágenes que empleaba le imprimirían a Elena un estilo propio que se avendría muy bien con el pretendido cosmopolitismo de la capital. En el campo, por el contrario, parecía imposible forjarse un destino. La vida asumía allí la forma de una condena. Significativamente, el campo aparece caracterizado a partir de los mismos atributos con que lo estigmatizó la literatura del siglo XIX. El paisaje "excesivamente plano" al igual que un "océano" (Sánchez, 73) y el "calor de desierto" (Sánchez, 178) inducían a los habitantes a reiterar los mismos gestos de antaño como en "un hechizo de cuento folklórico" (Sánchez, 64)¹.

1 || La analogía de la pampa con el mar puede encontrarse en numerosos textos canónicos argentinos de la segunda mitad del siglo XIX ("La cautiva" de Esteban Echeverría, *Facundo* de Domingo F. Sarmiento, *La conquista de quince mil leguas* de Estanislao S. Zeballos, por mencionar solo algunos) a punto tal que constituye un lugar común sobre el que ciertamente opera la novela de Sánchez. Asimismo, como han advertido Adolfo Prieto (*Los viajeros ingleses*), Mary Louise Pratt (*Ojos imperiales*), Ricardo Cicerchia ("De diarios, mapas e inventarios"), entre otros, esta primera comunidad nacional argentina toma esta estampa del "desierto" de los relatos de los viajeros ingleses al Río de la Plata entre 1810 y 1835, quienes se valieron de esta comparación para caracterizar un territorio cuya "ausencia de accidentes" puso a prueba sus

Sin embargo, un embarazo no buscado y la enfermedad de su hermana constituyen un punto de inflexión que dará lugar a una serie de sucesos que, como en un alud, la empujan barranca abajo. "Todo en Helen se consumió en procesos rapidísimos" (Sánchez, 75). El ritmo vertiginoso de la gran ciudad acaba paradójicamente por devolverla a la monotonía de la domesticidad rural y el ensueño futurista será sustituido por un régimen de la repetición. Con la muerte de Carmen, la Capital deja de ser ese territorio propicio donde proyectarse. Para ese entonces, los planes de Elena aún no hallaban una concreción acabada (no lograba concluir la escritura de su tesis ni afianzar la relación amorosa con Bill) y sus propósitos comenzaban a asumir la forma de sueños destinados a quedar inconclusos. Pero fue con su hermana, además, con quien se había lanzado a la conquista de la ciudad y su muerte temprana ponía necesariamente fin a la utopía.

Elena emprende junto a su hijo el regreso a Pirovano con la idea de poner en funcionamiento, en plena recesión económica, un campo devastado. El retorno al campo será también un retorno al origen: el paisaje de la infancia y los fundamentos de la "patria". En este viaje al pasado que emprende la protagonista los vestigios de su niñez se superpondrán a los despojos de un país que fracasó desbaratando antiguas ficciones que contribuyeron a modelar la imagen de "Helen", como se hacía llamar la protagonista en Buenos Aires, y de Argentina como "granero del mundo":

Cuando Carmen murió, en 1993, la tierra había dejado de ser objeto de canciones y se adentraba en los vericuetos del sistema bancario. Los caballos gestaban de vuelta pero no en el campo, donde no hay basura ni peregrinación. Pronto llegarían cada noche a la ciudad, a la cantera de desperdicios y materia informe que ofrece a la miseria su última mutación en mercancía (Sánchez, 96-97).

El ambiente en el que, muy a su pesar, le ha tocado vivir lleva a Elena a repetir los mismos roles que le había visto desempeñar a Chinito, su madre. Su tiempo se consume ahora entre las clases en los colegios secundarios, los juegos con el hijo y las charlas con la empleada. Pero este desenlace es percibido como "el fracaso estrepitoso de un programa" (Sánchez, 96) que dejará entrever otras aristas de la protagonista y el paisaje rural. Su tránsito por Buenos Aires y las lecturas con las que procuró desesperadamente inventarse en el período "cómic" constituyen, desde esta perspectiva, una tentativa de sobreimprimir un relato a una realidad que se busca negar. "Seguía buscando en los libros lo que la naturaleza no regala, evasiones" (Sánchez, 73). De igual modo, la memoria nacional se presenta en la novela como una historia de evasiones pilotada por los "programas" de los grandes libros

del canon argentino que instaron a hacer caso omiso a la fuerza del paisaje. Sobre ellos recae en primer lugar la responsabilidad por la calamitosa realidad a la que señala de manera ostensible la novela: recesión, desocupación, pobreza extrema, violencia. Paradójicamente, *El desperdicio* no rehúsa los sintagmas, sentidos y esquemas explicativos que se fraguaron en esos textos fundacionales sino que los reelabora en sus diagnósticos sobre el presente². De este modo, el texto dramatiza la dificultad de pensar la realidad por fuera de esa red conceptual forjada en el siglo XIX, encrucijada de la que el texto, por cierto, no logra salir.

Yo misma, ya me ves, me encargo de repetir esa fatalidad. ¿Vos no sentís cómo avanza la provincia sobre la Capital? Ahora vuelvo al punto en que se encontraba Chanito. Una madre, una maestra Normal. Vivo mi vida sin curiosidad, como si la hubiera visto antes –carta de Elena un año después de regresar a Pirovano (Sánchez, 96; bastardillas en el original).

En el cambio de rumbo y de ritmo de la protagonista se ponen de manifiesto, entonces, las tensiones entre paradigmas y formas de vida antagónicos e irreconciliables. La crisis personal por la que atraviesa Elena se imbrica con la crisis del país. La opción por el campo (aunque al comienzo la protagonista se proponga lo contrario) termina siendo una opción por una forma de vida de subsistencia, improductiva, no acumulativa diametralmente opuesta al paradigma maximizador del capitalismo. La interpretación de ese viraje como "fracaso" da cuenta del modo en que se ha interiorizado el paradigma economicista y pragmático. En el (pre)juicio del lector la novela deja librada la interpretación última del texto: el revés del capitalismo como fracaso o como utopía. La vuelta al punto de partida, "el país de pastores" (Sánchez, 113), puede o bien significar una condena de la que solo en apariencia esporádicamente logramos librarnos o, por el contrario, una oportunidad para repensar las identidades culturales y los proyectos nacionales.

El binomio campo-ciudad adquiere, entonces, un nuevo cariz: Buenos Aires pasa a representar metonímicamente el sistema económico que condujo al país a la ruina y la improductividad del interior reintroduce en la historia argentina una dimensión temporal propia de una vida pasada que ahora es percibida como una alternativa deseable: el pasatiempo. "Alguien debía volver a ocupar la naturaleza antes de que el capital la comprase. *No la Capital, el capital mismo, el capitalismo*" (Sánchez, 112). La

2 || Por textos fundacionales me refiero en este caso en particular a los textos del período de formación del Estado-nación, que, si se inaugura con "La cautiva" de Esteban Echeverría, se cerraría de alguna manera con la literatura expedicionaria escrita en torno a la denominada Conquista del desierto hacia la década de 1880.

aclaración refuerza la identificación entre los términos y la Gran ciudad queda así reducida (y rebajada) a una mesa de dinero, una "cueva" desde donde realizar operaciones de corretaje.

3. El sonido del tropel

A lo largo de la segunda parte de la novela, "El período gótico", Elena se verá permanentemente acechada por seres fantasmales. Ni bien se instala en su nueva casa de campo a Elena se le aparece en reiteradas oportunidades el espectro de su hermana. Pero a las visitas de Carmen se le sumarán las apariciones de viejos fantasmas nacionales —indios y gauchos— que renacerán bajo nuevos ropajes en los distintos sujetos sociales que la crisis produce, (des)colonizándolo todo: *"Atención, falta una ciencia de los espectros. Pero no una Geistwissenschaft, metafísica es lo que sobra. Una verdadera anatomía. Nos va a servir algún día, cuando el presente no sea más que un hojaldre de muertos"* (Sánchez, 125; bastardillas en el original). El presente insta un nuevo ámbito de imágenes en el cual la propia época se amalgama con una historia pasada.

De igual modo, el texto exhibe en su superficie a la manera de un palimpsesto las huellas de una escritura anterior. En la reproducción de fragmentos, tópicos y procedimientos propios de la literatura argentina del siglo XIX, la novela de Sánchez insta a revisar el período de consolidación del Estado a la luz de los acontecimientos del presente y viceversa, ofreciendo una interpretación controvertida de ambos momentos. Estas recurrencias llevan al lector a reponer un paradigma perimido para interpretar, ahora, un país poblado de linyeras, habitantes de contenedores, criminales por vocación y cazadores, encauzando, de este modo, al presente en la vieja encrucijada entre voluntarismo y determinismo geográfico.

Una energía arrolladora empuja a Elena y a la patria a su auto-destrucción. La reproducción de una vida idéntica a la de su madre y de la que Elena se había querido distanciar en medio de un campo lleno de "opas" y no de "alumnos" —como se creía en el momento en que se erigían en las ciudades del interior edificios públicos de dimensiones colosales (Sánchez, 151)— permitirá circunscribir una zona específica, "lo bonaerense". En una suerte de reafirmación de un lugar común, eterno retorno de un mismo relato acuciante, la novela de Sánchez acaba por identificar el interior con la involución. *"Algo los conecta con el futuro y anuncia lo que vendrá; cuando parecen más atávicos, ahí está su futuro"* (Sánchez, 169; bastardillas en el original).

Dos metáforas recurrentes en las que resuenan los ecos de *Facundo* de Domingo F. Sarmiento refuerzan esta caracterización. Como en el texto de Sarmiento, los rumores del tropel de caballos

simbolizan el avance incontenible del campo sobre la ciudad³: "no oyen que ya vuelven los caballos" (Sánchez, 113). El retumbar de los cascos en la pampa constituye todavía en el siglo XIX un índice que por contigüidad remite a la inminencia del combate, al peligro (malones, montoneras, batallones, cuadrillas, etc.). Ahora bien, ya hacia fines del siglo XX, la arbitraria concurrencia del sonido del tropel que Elena oye en el campo con la debacle social y económica del país constituye una actualización individual de un recuerdo estereotipado, una forma cristalizada de aquella experiencia. En las pisadas de caballos prima ahora su componente convencional: más que denotar la debacle el sintagma brinda una interpretación de la misma a partir de los parámetros que fijan las antinomias sarmientinas (civilización-barbarie; campo-ciudad; interior-Buenos Aires; Argentina-Europa). Por otra parte, el texto se vale de la figura del géiser para presentar distintas manifestaciones de la miseria como las expresiones de energías ocultas vinculadas al interior, al "desierto", a la naturaleza y que se hallaban adormiladas (véase Sánchez, 144; 146; 150; 173). La novela, por lo tanto, apuntala también la hipótesis de que la tranquilidad previa al estallido de una crisis es en todo momento ilusoria.

El futuro hacia el que se encamina la Nación comienza a manifestar extraños parecidos con la fisonomía que presentaba la pampa en las representaciones de los escritores románticos de la generación del '37. Toda una serie de prácticas, destrezas y valores de un claro color local pone de relieve la confluencia en la actualidad de temporalidades dispares. La resurrección de faenas, usos y costumbres arcaicos vaticina un tiempo de progresiva y acentuada barbarización de la que ni Buenos Aires se salvará: los olores de la ciudad revelan "nuevos" hábitos viejos ("ya no se ocultan para mear, salta al olfato" [Sánchez, 141]), la criminalidad asume de pronto cierta rusticidad pastoril y surgen modos de subsistencia, como el negocio de la liebre, que suponen el regreso a una economía campesina.

3 || "Facundo, genio bárbaro, se apodera de su país; las tradiciones de gobierno desaparecen, las formas se degradan, las leyes son un juguete en manos torpes; y en medio de esta destrucción efectuada por las pisadas de los caballos, nada se sustituye, nada se establece" (Sarmiento, 94); "Los demás vuelan a las armas por todas partes y el tropel de los caballos hace retemblar la pampa, y el cañón enseña su negra boca a la entrada de las ciudades" (Sarmiento, 136); "Con las disposiciones que yo le conozco a ese pueblo [la ciudad de Mendoza], en diez años de un sistema semejante [se refiere a la administración de Videla Castillo] hubiérase vuelto un coloso; pero las pisadas de los caballos de Facundo vinieron luego a hollar estos retoños vigorosos de la civilización..." (Sarmiento, 160); "Las mechas de los cañones están apagadas y las pisadas de los caballos han dejado de turbar el silencio de la pampa. Facundo ha vuelto a San Juan..." (Sarmiento, 183); "Alguno había dicho que venían..., que se divisaba un grupo..., que se había oído el tropel lejano de caballos" (Sarmiento, 194). Las bastardillas no figuran en el original.

El texto incorpora en bastardilla y en pie de igualdad otras voces, como las de las empleadas domésticas de Pirovano, Isabel y Ofelia, o las tesis académicas inconclusas de Elena, que realizan lecturas análogas de la historia argentina en un claro diálogo con los textos fundacionales del proceso de formación del Estado-nación. La narradora a su vez encuentra en las conclusiones de Elena respecto del país las claves para comprender la propia vida de la protagonista en una ida y vuelta que es recurrente en la novela. Los prejuicios racistas de los ideólogos de la limpieza étnica que llevó a cabo la Nación en la segunda mitad del siglo XIX sobreviven, desde la perspectiva que ofrece la novela, en los sectores medios y populares que buscan diferenciarse de ese colectivo anónimo asociado al interior. La intelectualidad, por su parte, parece haberse reconciliado finalmente con la superstición en una lectura conservadora de lo nacional de corte popular. Pero si Isabel y Ofelia se horrorizan ante el resurgimiento de la barbarie, a Elena este mismo fenómeno le despierta fascinación.

Dijo que esa tarde estaba dispuesta a cambiar su vida por la de un ciruja liebrero. Y los campos de la familia con sus cuadros de oleaginosas en su punto de óptima madurez, y los silos a tope de girasol y todo el ganado, por una cama de cartones. Y todos sus títulos los cambiaría por el saber brutal de la casa y el archivo de resentimientos de un linyera (Sánchez, 174).

A medida que la recesión se profundiza, distintas manifestaciones de la crueldad comienzan a propagarse por todo el territorio. Una serie de crímenes aberrantes se producen primero en el interior del país. La saña con que son llevados a cabo no permite inscribirlos en una narración coherente que los torne descifrables en función de una lógica organizada en torno a medios y fines. "Hace falta un mínimo de humanidad para juzgar a un hombre. Ninguna cuestión moral. Atavismo puro" (Sánchez, 145). Los homicidios asumen extrañamente una "forma local", una suerte de forma americana del crimen, como si estuviesen motivados por los "instintos de carniceros" reprimidos desde los tiempos del mismísimo Sarmiento. Se trata de vejámenes perpetrados por "opas habituados a copular con mulas y ovejas en pedregales olvidados del Señor" (Sánchez, 145) que revelan la frágil artificiosidad de la vida cotidiana en la ciudad y sus estándares de "normalidad".

Rápidamente la acumulación de furia estalla en el corazón de la ciudad Capital. Según la interpretación que ofrece la narradora, el decurso de los episodios violentos no es meramente azaroso sino que la violencia se propaga de acuerdo con una pauta imitativa desde el interior a las ciudades (Sánchez, 145-147). Pero no son solo estos "opas" los que obran por "contagio". Tanto la interpretación de la narradora como la de la protagonista del mal que aqueja a la sociedad argentina de aquellos años siguen muy de cerca las

tesis del *Facundo*. En efecto, resuenan en este punto una vez más las palabras de Sarmiento para quien el gobierno de Rosas es un claro indicio de que la barbarie y la violencia bajaron finalmente a Buenos Aires, más allá del nivel de las provincias, también por contagio (Sarmiento, 25; 122). Pareciera que un mismo ojo está leyendo dos realidades diferentes y las lee de un mismo modo. La porosidad de la frontera habilita, como en los tiempos de Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas, lo que cien años de vida civilizada no han podido conseguir: la unidad del territorio. El único interés común parece ser, entonces, la venganza:

Castigado por lo que fuese, sin posibilidad de defensa, culeado igual. Quizás un hechizo de antiguos nativos cuyanos... Entra un indio fantasma y se lo encuentra en posición. El viejo busca algo agachado detrás de un tonel, las canillas siempre requieren engrasado, algo que pensó o pronunció convoca la fuerza maligna. Genio del indio resentido se constituye a la puerta trasera; le dice "Perdón, es día de pago" (Sánchez, 150; bastardillas en el original).

Una mitología localista retorna con una energía renovada ya no para reclamar lo que le pertenece sino para vengar crímenes perpetrados en otro tiempo en pos de una fisonomía y una composición étnica dignas de una nación pretendidamente civilizada; una suerte de castigo para el delito de lesa americanismo.

El paisaje no permanece ajeno a este rebrote de furia. La naturaleza indómita se rebela contra las miradas utilitarias y hace causa común con los parias bajo la forma de lluvias torrenciales e inundaciones (como ocurrió en Choele-Choel tras finalizar la expedición de Julio Argentino Roca en 1879, donde una terrible inundación arrasó con el asentamiento que las tropas argentinas acababan de fundar y dejó sitiada a la división por el agua durante 14 días). Con el objeto de "contener las inundaciones", la municipalidad mandará construir un zanjón semejante "a una gran muralla china invertida" como el que en su momento, en 1876-1877, encargara Alsina para refrenar los malones indígenas. Y al igual que la zanja del entonces ministro de Guerra, esta nueva divisoria también está llamada a contener, más de un siglo después, la ira de "las hordas salvajes": "Hace falta un zanjón para desviar la ira" (Sánchez, 194). Pero, acá, en la pampa, la materia parece imponerse tanto sobre la inteligencia como sobre la voluntad.

4. Consideraciones finales

En *La conquista de quince mil leguas*, texto que Estanislao Zeballos escribe en 1878 a pedido de Julio A. Roca con el objeto de demostrar la importancia y factibilidad de extender la frontera hasta el Río Negro, Zeballos reconstruye parcialmente la historia de las ficciones que pueblan ese espacio denominado *desierto*. Si, en un primer momento, la corona española propagó la fábula de

ciudades opulentas en medio de la pampa, como los Césares y El Dorado, con el objeto de atraer nuevos aventureros y preservar las poblaciones en Sudamérica, luego los "indios" se encargarían de difundir una imagen opuesta de ese vasto territorio para desalentar las invasiones de los cristianos: aquellas tierras serían presentadas, entonces, como "arenales inhabitables y guadales profundos" (Zeballos, 204). La expedición de Roca vendría justamente "a descorrer el velo del misterio de tres siglos de impenetrable aislamiento" (Zeballos, 201).

Con el auxilio de las herramientas teóricas y técnicas que proveía la ciencia de ese entonces, esta generación de militares y hombres de ciencia que propulsó y llevó a cabo la denominada Conquista del desierto fue la encargada de anexionar y también diseccionar la pampa para la vida civilizada. Una nueva ficción comienza a forjarse a partir de ese momento en sintonía con el utopismo evolucionista del siglo XIX que contribuirá a perfilar el país próspero de la Argentina nación. La novela de Matilde Sánchez recrea la transfiguración de ese porvenir frustrado hacia fines del siglo XX. La profunda crisis por la que atraviesa Argentina en la década de 1990 pone de relieve las fisuras del violento proceso de transculturación: a lo largo de todo el país parecen aflorar fuerzas atávicas que yacían ocultas a la espera del momento oportuno.

En efecto, *El desperdicio* de Matilde Sánchez puede leerse como una lectura a contrapelo del *Facundo* de Sarmiento (en clave de género). Así como Sarmiento se propuso en su momento, 1845, hacer la historia de la barbarie y dar a conocer sus resortes (Sarmiento, 96), Matilde Sánchez en esta novela compone una suerte de "pornografía de la venganza" de esas fuerzas bárbaras reprimidas, como se sugiere en algún momento en el texto. En una suerte de actualización de viejos presupuestos sarmientinos, *El desperdicio* se presenta como un desarrollo de la conexión entre "eslabones de acontecimientos humanos y evolución de la geografía, una dinámica en redes" (Sánchez, 183; bastardillas en el original). Y al igual que en el *Facundo*, la dinámica entre el suelo y el carácter se despliega a partir de un relato ejemplar. La vida de Elena Arteché, la protagonista, servirá para ilustrar, como en su momento Sarmiento hizo con la vida del caudillo riojano, una época que se extiende desde fines de los años setenta al 2001.

Aquí también el relato biográfico y el relato de la historia se desarrollan paralelamente a la luz de otras lecturas (en especial la de aventureros europeos en territorios bárbaros) que permiten ensayar explicaciones para el desengaño. La narradora hallará en las teorías literarias de su amiga entrañable que nunca logró poner por escrito una clave para comprender la debacle de esta mujer que, como el país, "pasó de tenerlo todo a no tener nada" (Sánchez, 174). Los fragmentos en cursiva conforman el testimonio de una obra inacabada y dispersa en restos de conversaciones,

cartas, correos electrónicos o frases sueltas escritas al pasar. Allí se bosquejan teorías en torno a lo nacional que la novela recupera para dar con una suerte de *tono argentino*.

Pero los fantasmas, linyeras y cazadores de liebres que pueblan ahora la pampa constituyen la prueba irrefutable del fracaso del mito civilizatorio y el triunfo del atavismo: "En la prehistoria anterior a la falta de un techo, no había lo que se entiende por una casa sino una fábula de escuelas, hospitales y barrios obreros, había un cuento y dentro de él, otro cuento y así sucesivamente, como esos mitos de origen" (Sánchez, 197).

Bibliografía

- Cicerchia, Ricardo. "De diarios, mapas e inventarios. La narrativa de viaje y la construcción de la modernidad", ponencia presentada en el *19th. International Congress of Historical Sciences*, Universidad de Oslo, del 6 al 13 de agosto de 2000. Disponible en <http://www.oslo2000.uio.no/program/papers/s17/s17-cicerchia.pdf>. Consultado el 12 de septiembre de 2012.
- Echeverría, Esteban. *La cautiva. El matadero*. Buenos Aires: Editorial Abril, 1983.
- Pratt, Mary Louise. *Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Sánchez, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Capítulo, 1967.
- Zeballos, Estanislao Severo. *La conquista de quince mil leguas. Ensayo para la ocupación definitiva de la Patagonia*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2008.

Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C.* y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba

Adriana Imperatore

Universidad de Buenos Aires et Universidad
Nacional de Quilmes

adrianaimperatore@hotmail.com

Citation recommandée : Imperatore, Adriana. "Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C.* y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba". *Les Ateliers du SAL* 3 (2013): 34-48.

Las novelas de Laura Alcoba condensan una mirada extrañada y a la vez íntima sobre la ficcionalización de la experiencia revolucionaria de sus padres a fines de los años sesenta y principios de los setenta en Argentina. Esta suerte de distancia interior está dada por la doble extranjería espacio-temporal de una escritura trabajada a partir del exilio parisino de la autora y de la distancia generacional e histórica con respecto al horizonte revolucionario vivido por la generación de sus padres. Pero lo singular es la manera en que estas novelas de trama autobiográfica logran mostrar lo extraño en lo que era familiar, y tan obvio, que ni se cuestionaba entre los códigos de los militantes políticos de los setenta. Los *no dichos*, los nombres clandestinos, la certeza absoluta y las conductas obedecidas ciegamente son develados por la enunciación de una niña en *La casa de los conejos* (2008) o por el relato de los padres intervenido por la mirada actual de la hija que se decide a contar esas historias políticamente personales en *Los pasajeros del Anna C.* (2012), una suerte de novela autobiográfica oblicua, donde el protagonismo es de los padres que han legado la historia, pero la mirada perpleja, las interrogaciones y la enunciación se realizan desde la perspectiva de la hija.

El tono de ambas novelas mantiene la tensión ambigua entre el cuestionamiento y el homenaje: ¿Se puede contar a la vez el fracaso de la experiencia revolucionaria sin impugnar el deseo de cambio? ¿Se puede recuperar el valor de la entrega vital como lo máspreciado que cualquier ser humano puede arriesgar y a la vez revelar los silencios, los no dichos, los procesos vergonzantes de las prácticas revolucionarias? La particular suspensión de las certidumbres logra articular narrativamente estas preguntas que critican y al mismo tiempo recuperan el eco de ciertos sentidos perdidos.

1. La historicidad del olvido

El especial interés que han despertado las novelas de Laura Alcoba en la crítica argentina se relaciona con el complejo devenir de los procesos de recuperación de la memoria traumática vinculada a la última dictadura y también a los nuevos modos en que literariamente se narran las historias¹. En estas novelas puede

1 || En numerosos congresos académicos sobre la problemática de la literatura en relación con la memoria y los procesos históricos, suele analizarse *La casa de los conejos*: en el *Primer Seminario Internacional Políticas de la Memoria* organizado en 2008 en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, ubicado en el edificio de la EX ESMA, la novela fue incluida en los análisis de numerosos panelistas. Puede citarse también la atención que Elsa Drucaroff le dedica en su libro ensayístico referido a la literatura de los escritores de postdictadura en Argentina: *Los prisioneros de la Torre*, Buenos Aires: Emecé, 2011. Otro dato -no menor- proviene del mundo editorial y está dado por la publicación casi simultánea de las novelas de la autora en Francia y en Argentina en una prestigiosa colección que reúne novelas recientes y algunas reediciones que

leerse un cambio doblemente articulado entre la serie histórica de los procesos de memoria y olvido y la serie literaria. En el siglo XX, a partir de aportes filosóficos, psicoanalíticos y literarios, comienza a discutirse que el olvido sea lo otro de la memoria; por el contrario una relación mutua y constitutiva permite que el olvido participe de los procesos del recuerdo. En un texto teórico ya clásico que lleva por título *El arte del olvido*, Nicolás Rosa señalaba: "Extraña paradoja: no es la memoria la que conserva, sino el olvido. El olvido es la condición lógica de la memoria y de su rememoración y su efectuación tiene una condición imaginaria quiasmática: cuando más se quiere recordar más se olvida, y cuando más se olvida más se recuerda" (62). Quizás por eso el debate teórico contemporáneo se ha ocupado de conceptualizar los distintos tipos de olvido; y sobre los mismos es pertinente considerar un enfoque de corte filosófico a cargo de Paul Ricoeur y un señalamiento crítico que realiza Andreas Huyssen, quien historiza en contextos concretos la dinámica entre esos distintos tipos de olvido y los procesos de memoria colectiva que los incluyen.

Ricoeur ha distinguido en el plano manifiesto de la conciencia dos tipos de olvido: un *olvido activo* relacionado con la memoria manipulada y vinculado a su vez con dos situaciones: la indiferencia hacia hechos aberrantes que una parte importante de una comunidad prefiere olvidar por tratarse de un recuerdo incómodo, o la selección de algunos relatos históricos u oficiales en donde se suprimen o minimizan hechos vergonzantes para un *statu quo*. Numerosos textos literarios han denunciado este tipo de memoria manipulada y han puesto el foco en el factor cultural y en la responsabilidad de la sociedad civil (la novela *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro ubica este problema en un pequeño pueblo ficcional de provincia en donde se suprime activamente el caso del único desaparecido que ha habido en esa pequeña localidad). Otro tipo de olvido todavía más grave es el *olvido impuesto* o la amnistía, porque en pos de una supuesta unidad nacional se suspende la acción de la justicia y la reparación a las víctimas, al tiempo que impide que se ejerza el disenso sobre el pasado reciente.

Como señalábamos, Andreas Huyssen en un artículo de 2010 llamado "Usos y abusos del olvido" realiza una lectura crítica historizando estas categorías teóricas. Este autor postula que en los procesos de toma de conciencia y de memoria política hay un tipo de *olvido activo o manipulado* que no es negativo –como formulaba Ricoeur– y forma parte del querer saber y de la construcción de la esfera pública democrática. Del mismo

comparten cierta afinidad temática: Edhasa Literaria, donde también se han reeditado *Villa y Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán, o se han publicado *El colectivo* de Eugenia Almeida, *Un yuppie en la columna del Che Guevara* de Carlos Gamerro; entre otros.

modo, señala que la amnistía o el *olvido impuesto* puede tener efectos tan paradójicos e impensados por el poder, como el hecho de mantener vivas la demanda de justicia y la memoria de las víctimas. La historia argentina reciente le proporciona ambos ejemplos: para el caso del *olvido manipulado* que forma parte de un proceso de memoria, Huyssen encuentra, en la primera etapa de la recuperación democrática ligada a los Juicios a los comandantes, un consenso sobre la forma de mostrar a los desaparecidos como víctimas despolitizadas, escamoteando, en muchos casos, la condición de militantes ya sea de organizaciones guerrilleras o simplemente de agrupaciones políticas. Este silencio u olvido formaba parte del mismo discurso de las organizaciones de Derechos Humanos y de los familiares que pedían memoria y justicia. La textualización de este olvido puede leerse en el análisis de los recuadros conmemorativos de la fecha de desaparición de las víctimas que los familiares publican en *Página/12* desde la creación del diario en 1987 hasta la actualidad. Luis Guzmán realiza un minucioso análisis de esos textos en la estela de las escrituras que rubrican la muerte y al respecto señala:

Después de la marcha multitudinaria de 1996, a veinte años del Golpe, los recuadros-lápidas publicados en *Página/12* comenzaron a consignar y a reivindicar con frecuencia el origen militante de los desaparecidos. A esos espectros ya no se los recuerda únicamente como víctimas inocentes, sino que se los exalta en su carácter vital de militantes políticos (345)².

En efecto, recién a mediados de los años 90 cuando el indulto a los comandantes y las leyes del olvido coinciden con las consecuencias empobrecedoras de las políticas económicas neoliberales, se activó el recuerdo de la última militancia política que había cuestionado el *statu quo*, que fue justamente la generación de los desaparecidos. En ese momento, es que comienza a reivindicarse su pertenencia política y la condición de militantes de los desaparecidos. En el análisis histórico-político no hay acuerdo sobre el modo de leer este olvido manipulado, acerca de si el escamoteo del carácter

2 || Esta misma coincidencia es registrada por Elsa Drucaroff en el libro mencionado, donde se reconoce que las primeras menciones de los desaparecidos como militantes políticos fueron realizadas por los miembros de la agrupación HIJOS bien entrada la década del noventa: "Durante la dictadura, comprensiblemente impotentes ante el poder del Estado terrorista, las Madres de Plaza de Mayo plantearon "que nuestros hijos eran inocentes mientras no se comprobara lo contrario pues no habían sido juzgados" (Hebe de Bonafini, "Crecimos desde nuestros hijos")."El problema, a mi entender, fue que esta reivindicación de la "inocencia" de los desaparecidos continuó muchos años después de terminada la dictadura, como si fuera un dato pertinente, como si fuera necesario afirmar la inocencia de ciudadanos secuestrados, torturados y asesinados, con sus hijos expropiados o incluso torturados y muertos" (195-196).

militante de los desaparecidos formó parte de una política de la memoria o si fue consecuencia de una política represiva tan contundente que fijó los límites de lo que era posible discutir en términos políticos. Lo que sí cabe reconocerle a la posición de Huyssen es que el olvido no es lo otro de la memoria, sino que forma parte de una misma trama y se va construyendo o develando según los avatares del presente.

Las novelas de Laura Alcoba parecen remontar este mismo hilo retrospectivo de la memoria: puesto que *La casa de los conejos* (2008) narra la situación de clandestinidad en los momentos previos y posteriores al golpe de Estado; mientras que *Los pasajeros del Anna C.* (2012) se remonta a los ocho años previos en que un grupo de jóvenes militantes entre los que se encuentran los padres de la narradora emprenden un curioso periplo hacia Cuba para entrenarse y sumarse a la Revolución. Si bien la condición de militantes de los personajes está presente en ambas novelas, se cumple la misma cronología inversa de los testimonios y de otras ficciones: se comienza a narrar el momento de la clandestinidad o la represión para luego remontarse a los años del fervor revolucionario.

En relación con los planteamientos de Ricoeur y Huyssen, esta última novela se hace cargo de recuperar los *olvidos* y *silencios autoimpuestos* por la lógica secreta de la militancia revolucionaria, las ilusiones perdidas y los desencuentros producidos por una idealidad que formateaba con violencia la disciplina de los futuros guerrilleros³. La narradora de *Los pasajeros del Anna C.* tematiza en la introducción todas las gamas posibles de lo *no dicho*:

¿Sobre qué voy a escribir?/ Sin duda, tanto sobre aquello que sé como sobre aquello que aún se me resiste.

Sin duda, tanto sobre aquello que ellos pudieron formular, como sobre algunos de sus silencios.

La afición por el secreto que cultivó toda una generación de revolucionarios: he aquí la primera valla a que me enfrento. Discreción y clandestinidad. Maestría en el arte de borrar las pistas. En toda circunstancia, ocultamiento, impostura y apariencias falsas. Podría decirse que lo lograron, sí. A fin de cuentas, los recuerdos de unos y otros parecen haberse perdido casi tanto como ellos hubieran querido. Pero yo también sé algo de este juego de claves y de máscaras; y puedo intentar rencontrar esta historia durante tanto tiempo, escondida y muda. (14).

Estos silencios y olvidos solo se tornan visibles mucho tiempo después para esa narradora que pertenece a la generación de los hijos de los militantes. Justamente, quien cuenta la historia

3 || Etienne Balibar estudia el vínculo entre la cuota de violencia, incluso por disciplina autoimpuesta, que está implícita aun en los idealismos utópicos y revolucionarios, en "Violencia, idealidad y crueldad", en: Balibar, E. *Violencias, identidades y civilidad*, Barcelona: Gedisa, 2005

trata de encontrar su origen y su identidad, porque fue concebida imprevistamente en ese tour revolucionario y vuelve a la Argentina, siendo apenas una beba, en el viejo barco que zarpa desde Génova junto a sus padres y otros siete jóvenes, de los cuales cinco murieron en circunstancias violentas: "Cinco sobre nueve: la muerte salió ganando, digamos, a menos que se me cuente también a mí entre ellos" (15-16). ¿Cómo cuenta la que al principio no es tenida en cuenta? ¿Forma o no parte de ese grupo? ¿De qué manera contar su origen desde otra lengua, otro país y otra época en que la palabra Revolución dejó de ser el norte?

Hay un singular tratamiento en términos literarios de estos olvidos constitutivos de la memoria que mencionaba Huyssen. En efecto, la principal novedad es que las novelas de Laura Alcoba están narradas desde la perspectiva de la hija a través de un dispositivo autobiográfico-ficcional que contrapone y relaciona -no sin tensionados épocas y dos generaciones para contar, en especial, ciertos episodios que tienen que ver con la vida clandestina, los olvidos y silencios. Ambas novelas se detienen en las escenas domésticas y cotidianas, que no habían sido tenidas en cuenta ni siquiera por sus propios protagonistas, ya sea durante los meses de resistencia en *La casa de los conejos*, espacio camuflado que contenía una imprenta encubierta bajo la apariencia de un criadero de conejos, donde convivían varios militantes con sus hijos o también en las escenas en que los jóvenes militantes revolucionarios practicaban tiro o decidían en una asamblea quiénes viajarían a Cuba para el entrenamiento guerrillero en *Los pasajeros del Anna C.* En suma, se cuenta la trastienda de los episodios políticos e históricos que en esa época estaban en primer plano. En ese doble escenario, se lleva a cabo un proceso de desocultamiento de cómo se tramaban, la mayor parte de las veces de manera contradictoria, esos vínculos primarios y micropolíticos con los grandes objetivos revolucionarios y con la lucha clandestina ya en plena dictadura. En esta particular *aletheia* aparece un cuestionamiento de lo obvio y una explicitación de lo no dicho. De algún modo, ambas novelas exhiben estos procesos de búsqueda de una verdad íntima que nunca deja de estar ligada al primer plano político de los hechos narrados: si algo logran estas novelas es romper la jerarquía entre el plano épico de lo público y el plano olvidado de lo personal; en lugar de dos planos separados se muestra el tejido articulado entre los hilos visibles e invisibles de la historia. El procedimiento de mostrar esta trama doble guía la selección de las escenas narradas, los sentimientos y gestos, en su momento, ocultos o callados que ahora salen a la luz; el tono crítico, irónico o perplejo de la narradora exhibe esta doblez y pone sobre el tapete ese segundo plano omitido. Podría afirmarse que al hecho de explicitar se llega como conquista en estas novelas y ahí radica su novedad, más aún si las comparamos con las grandes novelas de la literatura

argentina escritas durante la época de la dictadura o publicadas sobre el final de la misma, donde se daba el predominio de la alegoría, la alusión indirecta, o la remisión al pasado histórico para denunciar el presente: en algunos textos recurrir a los "sentidos latentes" fue un modo de eludir la censura; pero mayoritariamente se trató también de una búsqueda estética⁴. Quizás porque ese tiempo militante y enseguida desaparecido se convirtió en el pasado fantasmático de la época actual donde es necesario pensar sin las certezas revolucionarias de entonces, estas novelas realizan una traducción entre situaciones vitales, explicitan lo no dicho y revelan los sentidos implícitos y clandestinos, a través de un particular dispositivo de enunciación entre los planos de la voz que narra, la historia narrada y la transposición biográfica y autobiográfica que el texto no cesa de alternar.

2. El perspectivismo ficcional o la matriz autobiográfica oblicua

En el libro teórico-crítico ya citado, *El arte del olvido*, dedicado a la autobiografía, Nicolás Rosa desmonta la supuesta continuidad o coincidencia entre el yo autor/ yo narrador/ yo personaje, en relación con el yo de la escritura que necesariamente se ausenta:

El acto autobiográfico se instaura cuando el yo escribe su biografía: lo biográfico de la autobiografía. Pero cuando el yo se escribe a sí mismo como otros originando el acto autobiográfico, adviene un hecho singular que trastorna el contrato de escritura: no es otro el que se aleja como él (como Tercero), es yo quien se dice como él. Esta singularidad, quizás única y por ende fundante de la autobiografía, podría ser formulada axiomáticamente en la lógica del sujeto: "Yo se escribe a sí mismo como otro" se transforma en "Él (se) escribe al (en el) otro como sí mismo" (56).

En suma, si en la autobiografía tradicional se da este desdoblamiento donde el yo se convierte en objeto de la propia escritura y también se producen discontinuidades y saltos entre

4 || Las primeras novelas escritas en relación con el tema de las desapariciones durante la dictadura militar abundaron en el uso de la alegoría: una novela clásica en este sentido es: *Nadie nada nunca* o también, *Glosa* de Juan José Saer, en este mismo sentido fueron leídas *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio* de Luis Gusmán. Otro procedimiento indirecto fue el remitirse a la dictadura rosista ocurrida en el siglo XIX para vincular los hechos de violencia de la dictadura reciente como en la novela ya mencionada de Ricardo Piglia o *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera. De esta manera, los textos literarios sortearon la censura, a la vez que participaron de una estética alegórica o de conexión fragmentaria con el pasado histórico de una forma que eludían la referencia directa de lo acontecido. Uno de los primeros trabajos críticos que mostró estas configuraciones estéticas fue el volumen colectivo titulado *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, con artículos de Beatriz Sarlo, Francine Masiello, Marta Morello Frosch y Daniel Balderston, entre otros, publicado en 1987.

los planos supuestamente soldados del yo autor, yo narrador y yo personaje; veamos qué pasa en estas novelas donde el objeto no es únicamente el yo convertido en otro de sí mismo, sino que se narra la historia de los padres y sus compañeros militantes objetivados o subjetivados a través de la mirada del yo; de ahí que podría pensarse como novelas autobiográficas con cierta oblicuidad, puesto que siempre aparecerá este doble plano tanto en la voz que narra, como en los personajes.

El texto más innovador en torno al modo en que se va dando este desdoblamiento que desemboca en un complejo diálogo intersubjetivo entre vivos y muertos es, sin duda, *La casa de los conejos*. La novela está dedicada a Diana Teruggi, la militante embarazada que compartió varios meses en ese escondite con la madre, el padre y Laura Alcoba a los siete años. La beba nacida cuando Laura Alcoba y su madre ya habían abandonado la casa se supone que fue apropiada por los militares que bombardearon la casa matando a todos los militantes, incluida Diana⁵. La introducción de la novela expande esa dedicatoria dirigida a Diana Teruggi entablando un diálogo con ella: "Te preguntarás, Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esa historia. Me había prometido hacerlo un día, y más de una vez terminé diciéndome que aún no era el momento" (Alcoba, *La casa*, 11). Al comienzo el yo autoral de Alcoba confiesa que estaba dispuesta a contar esta historia en su vejez, tal y como indica la autobiografía tradicional en la que se cuenta la propia vida casi al final de la misma; pero algo irrumpe como urgencia y se impone casi como misión: la visita de la autora a la Argentina con su propia hija reclama el relato de la transmisión generacional, que involucra no solo la memoria de los muertos sino también el lugar de los vivos, según reza la dedicatoria:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos. Esforzarse por hacerles, también

5 || El caso de Clara Anahí Mariani se hizo famoso por la búsqueda incansable de su abuela, Chicha Mariani, quien ha prestado testimonios, recorrido juzgados y ha tratado de identificar bajo qué otro nombre pudo haber crecido Clara Anahí: la búsqueda aún infructuosa por parte de una abuela de edad avanzada que no quiere morir sin encontrarse con esa nieta se convirtió en emblema de los únicos desaparecidos que pudieron haber quedado con vida, pero secuestrados bajo otra identidad. La Asociación Abuelas de Plaza de Mayo ha calculado en alrededor de 500 la cantidad de chicos nacidos en cautiverio y apropiados durante la dictadura, de esa cifra en todos los años de democracia han recuperado su verdadera identidad 106 personas hoy adultos de más de treinta años: <http://www.telam.com.ar/nota/34201> (Consulta realizada el 27 de septiembre de 2012).

a ellos, un lugar. Esto es lo que he tardado tanto en comprender, Diana. Sin duda por eso he demorado tanto (12).

El juego de espejos resulta ineludible: la autora tiene más edad que su propia madre y Diana por aquellos días clandestinos y su propia hija probablemente remita a sí misma y a la todavía desaparecida Clara Anahí Mariani. Si teóricamente se ha tomado la autobiografía como tanatografía, esta escritura presenta la doble función de epitafio para los muertos y, para los vivos, la transmisión del legado de la experiencia de los padres militantes contada por la hija, en nombre de los otros nietos, esos que aún no han sido recuperados, y, a su vez, para su propia hija, es decir, para los niños del siglo XXI, que no han vivido las guerras ni matanzas del siglo XX.

A fin de elaborar literariamente esa transmisión, el texto realiza una maniobra inusual en términos autobiográficos: en lugar de apostar a seguir galvanizando yo autoral/yo narradora/yo personaje, inventa la voz ficcional de la niña que fue a los siete años y, desde esa mirada desprejuiciada que puede relatar sin calificar, recupera una versión de los hechos que ningún testimonio o documento sobre la época podría reconstruir. Ahí está el doble truco ficcional, porque no solo el yo aparece objetivado y alejado del yo que escribe –como señalaba Nicolás Rosa– sino que aquí, el texto inventa el discurso imposible de toda autobiografía: el discurso de la infancia; ya que nadie cuenta los recuerdos de infancia mientras acontece esa etapa vital, es el punto ciego que toda autobiografía inventa, y en este caso, la invención se hace aún más ostensible al darle la voz a la niña de siete años que sobrevivió a toda esa pesadilla. La trama ficcional enriquece la apuesta autobiográfica porque puede mostrar de un modo a la vez íntimo y distanciado la crueldad del mundo adulto. En una ocasión la madre cuenta el caso de una familia de militantes que cae presa porque el bebé señala a la policía el lugar donde escondían libros prohibidos, entonces la narradora muestra la terrible sobreadaptación a la que era sometida por el contexto represivo y también por sus padres militantes:

Pero mi caso, claro, es totalmente diferente. Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor. Los hace reír que sepa el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista, de memoria. A mí ya me explicaron todo. Yo he comprendido y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a mi casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante" (Alcoba, *La casa* 18).

Este particular punto de vista logra delinear los contornos del horror por el lugar menos pensado: se trata de captar ese borde interno del terrorismo de Estado a través de sus huellas en la conciencia de la niña. Así, el relato registra, incluso, las violencias imperceptibles para los adultos, como el miedo a cometer errores o a ser reprendida, la tristeza por el alejamiento del padre que está preso o por no compartir tantos momentos con la madre que pasa cada vez más tiempo en el escondite imprimiendo periódicos. Estos miedos infantiles ponen de relieve los otros temores: el miedo a ser descubiertos por la Triple AAA o, más tarde, por los militares. Al mismo tiempo, el dolor de ir perdiendo las rutinas cotidianas, como el cambio de casas, el hecho de tener que interrumpir la escolaridad o el extrañar el contacto con el exterior muestran, de manera creciente, cómo la clandestinidad se convierte en una forma de cautiverio anticipada y cada vez más inviable. Esta historia de la vida cotidiana en versión infantil bajo el terror también es imperceptible para el discurso mediático e histórico.

En *Los pasajeros del Anna C.* la oblicuidad autobiográfica y biográfica se logra de otro modo, no está destacada la enunciación ficcional, sino que desde el comienzo se subraya el trabajo de reconstrucción a partir de la fragilidad del recuerdo, de una historia también secreta, con nombres falsos y olvidados. La introducción sella la escena del legado de recuerdos a la escritora que no aparece prácticamente en primera, sino en tercera persona como esa beba gestada inesperadamente y sin nombre cierto: "Soledad no había cumplido aún veinte años pero ya había sido madre... de Laura Sentís Melendo o de Laura Rosenfeld. O acaso de Laura Moreau. O Moreaux. ¿O Laura Godoy? ¿Así se llamaba su hija? Mi madre, hoy, ya no puede recordarlo" (Alcoba, *Los pasajeros* 12).

Si la autobiografía tradicional intenta forjar un relato que le da forma a una versión de la memoria que exhibe certeza; a lo largo de toda la novela, por el contrario, se exponen en tercera persona los recuerdos de los jóvenes revolucionarios y se subrayan dudas, olvidos y puntos endebles del relato:

Viajes que se multiplican, danza de identidades y de papeles falsos, recuerdos contradictorios, laberintos de la memoria. Dudas, olvidos, lagunas. En estos meses de investigación, mientras recogía testimonios de mis padres y de todos los sobrevivientes de aquella aventura cubana a que me fue posible acceder, yo misma me he perdido muchas veces, lo confieso (13).

En este sentido, los comienzos de los capítulos son particularmente elocuentes para mostrar la incertidumbre, los silencios o los hiatos de la memoria: "Soledad cree recordar que fue Manuel quien acudió a la embajada cubana para arreglar la continuación de su viaje" (55).

La enunciación ficcional a cargo de la niña o la exhibición de las dudas y los olvidos acaso sean las marcas que eligen estas novelas autobiográficas oblicuas para contar lo que no cabe en los relatos épicos de la época del fervor revolucionario ni en la melancolía de la derrota. Traer a cuento las incertidumbres de aquella época y conectarlas con las actuales acaso inaugure otra forma de entender el pasado y le haga lugar al presente y al futuro.

3. La doble extranjería: otro espacio y otra época

Una de las pocas compensaciones que presenta el exilio es la mirada extrañada y desnaturalizada sobre la propia cultura. En "Reflexiones sobre el exilio", Edward Said señala:

Ver el mundo entero como una tierra extraña permite adoptar una mirada original. La mayoría de la gente tiene conciencia principalmente sobre una cultura, un escenario, un hogar; los exiliados son conscientes de al menos dos, y esta pluralidad de miradas da pie a cierta conciencia de que hay dimensiones simultáneas, una conciencia que –por tomar prestada una expresión musical– es *contrapuntística* (194).

La doble extranjería se vincula, en primer lugar, con escribir en francés novelas cuyas tramas y resoluciones literarias se inscriben, traducción mediante, en la literatura argentina, pero también con escribir desde un horizonte de época donde han caído las certezas y desde la mirada íntima y a la vez extraña de otra generación que, para abrirse paso, tiene que empezar por narrar los puntos ciegos que llevó a la generación de los padres a la derrota.

La familiaridad, el sentirse en casa implica compartir tabúes, silencios y no tener que aclarar los presupuestos. En cambio, en *Los pasajeros del Anna C.* se ensayan distintas focalizaciones de la distancia, de esta manera se desmonta lo no dicho y se exponen los sobreentendidos generacionales, explicitando la creencia de lo que implicaba ser revolucionario. A poco de llegar a Cuba, el líder del grupo argentino apodado "el Loco" es severamente castigado porque en vez de llevar integrantes expertos eran todos muy jóvenes y principiantes en el manejo de las armas, explosivos y ejercicios de entrenamiento. Ninguno se atreve a defenderlo ni a contradecir al jefe cubano, entonces aparece el silencio vergonzante por acatar con obediencia ciega una orden injusta:

Recordaba aquellos sollozos del Loco al otro lado de la puerta, y a ella misma le daban ganas de llorar. Sentía vergüenza de haberse callado, de no haber abierto ni una sola vez la boca. ¿Qué revolución podían hacer ellos tan sumisos, tan obsecuentes? ¿No habrían debido mostrarse solidarios? ¿Preocuparse al menos por la suerte que había de correr el Loco después del arresto? (79).

También hay distintos tonos en este degradé de distancias que captan la complejidad del momento: las consignas apodícticas y llenas de certeza de la Revolución contrastan con la recuperación de cierta perplejidad con respecto a todo lo que llamaba la atención de una de las protagonistas principales, su madre llamada Soledad, que no acertaba a interpretar los signos que tenía delante. Así a través de una película de Godard recuerda el paisaje plano de Argentina; con la lectura de *La cartuja de Parma* de Stendhal, se identifica con el personaje que se encuentra "en el corazón de la batalla, por azar y sin comprender nada" (119). A través del cine y la literatura como otras lentes desde donde aprehender la experiencia, la narradora recupera la incertidumbre, las preguntas, el punto donde aparece lo inesperado de la promesa revolucionaria, por eso se convierten en los momentos más ricos del texto, donde prolifera la pluralidad de sentidos y los personajes se tornan menos previsibles.

El contrapunto generacional se torna patente en la mirada oblicua que enfoca la experiencia política desde el foco de la intimidad, recuperando así la memoria emotiva impedida en el momento de la acción. Tal vez este sea uno de los mayores aportes del texto: en esa época había una marcada tensión entre la sobrevaloración de la militancia política respecto de las cuestiones afectivas o personales; en las etapas de recuperación de la memoria se invierte esta valoración. El texto no opaca lo político pero lo ilumina desde lo afectivo y familiar, deshaciendo los sentidos cristalizados y mostrando nuevos sentidos que solo se ven desde hoy, como cuando Soledad, mientras espera que la destinen a algún trascendente destino revolucionario, se entera de que está embarazada:

La sorpresa fue inmensa.
O quizá no, quizá no. Soledad ya no sabe.
Quizá lo había querido, en el fondo. Quizás era una buena noticia.
Quizá fue la manera que ella había encontrado de tomar una decisión, de decidir algo de su futuro. Su cuerpo había hablado, su cuerpo estaba allí y lo estaría por mucho tiempo más. Venía un niño en camino. Y ella no iría a entrenarse a la selva. Una vez más, se quedaría en La Habana (192-193).

Del mismo modo, se desmonta la presencia de personajes auráticos como el Che Guevara, puesto que lo que importa no es confirmar si efectivamente el Che se hizo presente o no en el campamento para seleccionar a los guerrilleros que lo acompañarían a Bolivia, sino mostrar la ilusión que la posible visión de su figura genera en los jóvenes que entrenan y están dispuestos a arriesgar su vida en esa misma causa. El relato logra quitar el foco de la figura central de Guevara para iluminar el entusiasmo ante su cercanía o la orfandad que sienten los militantes guerrilleros cuando se

enteran de su muerte: si bien el desplazamiento puede parecer sutil, muestra el giro copernicano que proponen ambas novelas: habilitar la perspectiva más débil, la que no fue tenida en cuenta, en principio, la de los militantes y a través de su experiencia, la mirada de los hijos que recibieron como legado el fracaso de la empresa revolucionaria intentada por sus padres. Este cambio de foco se hace patente sobre el final, cuando los jóvenes regresan a Buenos Aires con el dinero justo en el *Anna C.* y un mozo les revela que en ese barco trabajó el Che para juntar dinero cuando era estudiante de Medicina, es otro signo que desarma el mito para mostrar otra escala más humana y cercana a la situación de esos militantes. Este es el sentido que se despeja desde el presente, en el pasado también se desliza la interpretación paranoica de que el mozo fuera un agente de seguridad que al mencionar al Che querría delatarlos o descubrir la condición de militantes guerrilleros de los tripulantes. El texto contrasta todo el tiempo las múltiples lecturas de cada situación.

4. Políticas de los nombres: narrar o definir

Hay dos lógicas que aparecen en ambas novelas en cuanto a la interpretación de situaciones que merecen nombrarse y a la recuperación de nombres secretos. La primera se vincula con mostrar las situaciones como las que mencionábamos en el apartado anterior que por tan obvias no se han contado ni interpretado de otro modo. Justamente en *La casa de los conejos* se recupera, del cuento "La carta robada" de Poe, el juego de los nombres en un mapa que por estar escritos en letras muy grandes y estar tan a la vista se vuelven invisibles, la narradora llama a esta forma de esconder el sentido "evidencia excesiva". Las novelas se ocupan de hacer visibles los sentidos cristalizados por ese exceso de mostración, como la anécdota del Che en *Los pasajeros del Anna C.*

La otra lógica se relaciona con la recuperación de los nombres secretos que quedaron sepultados junto con las víctimas. Desde la averiguación del primer nombre propio falso de la autora y su verdadero lugar de nacimiento que fue Cuba, hasta los nombres clandestinos de los lugares y las prácticas revolucionarias. En el final de *Los pasajeros del Anna C.* aparecen, como epitafio y homenaje, los nombres verdaderos de los militantes protagonistas de la peripecia narrada con el dato preciso de la fecha y circunstancia de asesinato o desaparición, en todos los casos, muertes perpetradas por la violencia de Estado. Los pocos sobrevivientes, entre los que se cuentan los padres de la autora, figuran en la página de agradecimientos rubricando el legado de la memoria relatada y convertida en novela. Hay también una política de recuperación literaria de las maneras de nombrar, que no se realiza de cualquier forma. *La casa de los conejos* iba a titularse "el embute", pero

luego primó como estrategia la opuesta a la del diccionario que, al definir, archiva y clausura el sentido. La estrategia de la novela es mantener viva la tensión que marca la distancia de lo inteligible en el pasado y en el presente. El significado de la palabra "embute" no se dice, porque en lugar de clausurar el sentido, es preferible contar la historia viva que aconteció en ese espacio, que nunca termina de definirse como escondite o lugar camuflado y secreto. Como si la disyuntiva fuera entre narrar o definir, estas novelas encuentran diversas formas de contar lo innombrable, al rescribir la sentencia: "de lo que no se puede hablar, hay que narrar". Y narrar es otra forma de rodear y transmitir la experiencia entre generaciones, mediante la ambigüedad de la distancia que puede leerse como perplejidad, ironía y también homenaje.

Bibliografía

- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- _____. *Los pasajeros del Anna C.* Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Balibar, Etienne. "Violencia, idealidad y crueldad". *Violencias, identidades y civilidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Gamerro, Carlos. *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Norma, 2002.
- Gusmán, Luis. *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- Huyssen, Andreas. "Usos y abusos del olvido". *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2010.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Rosa, Nicolás. "Los fantasmas de la crítica". *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.
- Sarlo, Beatriz et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987.

Contradicciones de la memoria. Ficcionalización del testimonio y figuración de la traición en *La vida doble* (Arturo Fontaine, 2010)

Jaume Peris Blanes
Universitat de València
Jaume.peris@uv.es

Citation recommandée : Peris Blanes, Jaume. "Contradicciones de la memoria. Ficcionalización del testimonio y figuración de la traición en *La vida doble* (Arturo Fontaine, 2010)". *Les Ateliers du SAL* 3 (2013): 49-63.

El año 2010, la editorial española Tusquets editó *La vida doble*, una novela singular del escritor chileno Arturo Fontaine que abordaba el tema espinoso de la colaboración de una prisionera con sus propios represores, en el marco de la dictadura chilena de Augusto Pinochet. Su inmediata celebración por sectores muy diferentes del campo literario latinoamericano¹ hace pensar que la representación de la violencia militar que propone la novela puede responder a una demanda generalizada en la cultura latinoamericana y que el modo en que la novela de Fontaine encara el problema de la violencia conecta con algunas de las preocupaciones y fantasmas que todavía angustian a la sociedad chilena. El hecho de que su autor sea un miembro destacado de las instituciones de la memoria en Chile², torna especialmente relevante el análisis de las estrategias a partir de las cuales la novela construye una representación y un sentido de la violencia dictatorial.

La novela, efectivamente, aborda la representación de la militancia revolucionaria en tiempos de clandestinidad, el sistema de secuestros ilegales y desapariciones forzadas llevado a cabo por los servicios de inteligencia chilenos, las sistemáticas sesiones de tortura a las que fueron sometidas los prisioneros... Y en el centro de ese universo, sitúa el problema de la delación de los compañeros, de la colaboración con los represores o, tal como aparece conceptualizada por su narradora, de la 'traición'. Se trata, como es lógico, de un problema enormemente delicado, situado en lo que Primo Levi denominara "la zona gris" (*Los hundidos y los salvados*), ese espacio que se abre en los campos de concentración en que las relaciones entre prisioneros y guardianes se vuelven difusas, estando sometidas a corrientes y energías muy difíciles de determinar y, por tanto, de juzgar.

En el caso chileno, además, la colaboración y sometimiento a la órbita emocional e ideológica de los militares había constituido una de las máximas aspiraciones de la violencia militar. En el interior de los centros de tortura, uno de los objetivos básicos había sido quebrar las identidades sociales, aislando a los individuos y volviendo a los militantes contra sus propios compañeros, quebrando todo tipo de solidaridad posible. Ese no era, desde luego, un aspecto secundario de la violencia extrema, sino una de sus aspiraciones fundamentales.

De hecho, la violencia militar no fue un elemento aislado ni irracional en la lógica de la dictadura militar, sino que formó parte de un dispositivo conjunto de transformación radical de la sociedad,

1 || La novela sería rápidamente elogiada por destacados miembros del campo literario latinoamericano, como Carlos Fuentes y, en 2011, recibiría el primer Premio Las Américas, con un jurado presidido por Edmundo Paz Soldán, y el premio José Nuez Martín.

2 || Arturo Fontaine es miembro del directorio del Museo de la Memoria de Santiago de Chile.

junto a las reformas económicas y laborales y los cambios en el sistema institucional chileno. Esa transformación es lo que Tomás Moulian llamó la "revolución capitalista chilena" (*Chile Actual. Anatomía de un mito*), que transformó las relaciones sociales en Chile sirviéndose de una violencia extrema. En ese contexto, los casos en que los prisioneros, tras largas sesiones de tortura, llegaron a colaborar activamente con sus represores parecían metaforizar perfectamente ese quiebre en las identidades políticas constituidas y la aparición de nuevos sujetos, marcados por la confusión y la docilidad, funcionales al nuevo sistema económico y social.

La publicación, en los primeros años de la transición chilena, de los testimonios de dos mujeres, Luz Arce (*El infierno*) y Marcia Alejandra Merino (*Mi verdad*), que habían colaborado con sus represores y habían llegado a mantener relaciones afectivas con ellos, conmocionó a una opinión pública que poco quería saber de transacciones ni ambigüedades morales. Arturo Fontaine se valdría de sus historias para producir una síntesis imaginaria y ficcional que tratara de llegar a aquellos aspectos psicológicos y vivenciales que quedaban fuera de esos testimonios.

No voy a revelar con quién de las mujeres conversé. Hay tres mujeres famosas, que tienen una historia que sirvió de base de la novela: Luz Arce, Marcia Merino y María Alicia Uribe. Fue una conversación o varias conversaciones largas, donde de nuevo a mí no me interesaba el detalle del testimonio real. Dos de ellas escribieron libros que están citados: Luz Arce y Marcia Merino. A mí lo que me interesaba era cómo una mujer vivió esto, el ojo femenino. Las relaciones, los odios, los amores que se produjeron allí. Una cuestión de atmósfera. Mi protagonista es una mezcla de ellas tres. Estas cosas, este tipo de traiciones, ocurren" (Fontaine "La traición es la forma más intensa del mal").

Más allá de los datos que las propias mujeres habían dado en sus textos y que los informes institucionales y los reportajes periodísticos habían iluminado, Fontaine se propuso imaginar la experiencia subjetiva que subyacía a esos trayectos de colaboración: reconstruir aquello a lo que los testimonios aludían lateralmente pero sin llegar nunca a abordar de frente.

1. La ficcionalización del testimonio

Para ello, la novela desarrolla una estrategia de composición básica: la ficcionalización de la enunciación testimonial. Y lo hace de dos formas simultáneas: por una parte, de un modo temático, escenificando la propia acción de testimoniar; por otra, utilizando testimonios reales como material de base y llevando a cabo una reescritura sistemática de algunos de ellos.

En primer lugar, pues, Fontaine construye la voz narrativa de la novela a partir de una escena imaginaria: la militante revolucionaria y colaboradora con la represión Irene / Lorena (su nombre doble metaforiza una identidad difusa y móvil) otorga su testimonio de la colaboración a un novelista que bien puede ser un trasunto del propio Fontaine.

Te cuento porque vas a hacer una novela, no un reportaje, ¿no es cierto? ¿Cómo supiste tú de mí? Me lo dijiste, ahora me acuerdo. Claro, los rumores, esas migajas que alimentan el hambre de los curiosos. ¿Por qué a un escritor como tú podría interesarle mi pobre historia? Has tenido suerte. Si hubieras llegado a verme tiempo atrás te habría contestado lo mismo que a los otros: de eso, ni media palabra. Y sanseacabó (*La vida doble* 37).

Así pues, la novela ficcionaliza la relación entre informante e intelectual que se halla en la base de numerosos testimonios, situándola en el corazón mismo de la voz narrativa, y llenando el texto de marcas textuales e insertos que continuamente nos recuerdan que la narradora se está dirigiendo al novelista. Esa relación entre la narradora y la figura del autor, que aparece únicamente como destinatario de su testimonio, es uno de los elementos sobre los que se construye la tensión textual del relato.

Pero Fontaine introduce una importante distorsión con respecto a las figuraciones comunes de la relación entre informante e intelectual: la colaboradora vende su información al novelista³. Por tanto, el testimonio no aparece como un acto ético ni un proceso de reparación sino como una forma de intercambio económico. Un intercambio que, además, se inscribe en un esquema recurrente que articula toda la experiencia de la narradora en torno a una lógica común: "dar algo a cambio de algo". Dar, en un primer momento, los nombres de los compañeros a cambio de la vida. Dar, más tarde, sexo y afecto a los represores a cambio de privilegios y seguridad. Dar, en última instancia, el testimonio de lo ocurrido a cambio de una herencia económica para su hija. De ese modo, la propia enunciación textual se inscribe en las estrategias de figuración del personaje, y el propio texto se convierte en un elemento más de la serie de traiciones que jalonan la existencia de la protagonista y narradora.

Pero a la vez, y en el segundo movimiento de ficcionalización, la novela incluye como anexo un listado bibliográfico con los textos documentales que le han servido de base para construir el personaje, las situaciones narrativas y describir las formas de

3 || "¿Y? ¿Me he ganado ya mi platita? Un secreto: con lo que me darás por mi historia hoy completo treinta mil dólares [...]. Así es que aquí estoy, contándote mi puta historia. Pero mejor, no la escribas. Transforma, inventa otra cosa, busca una metáfora. Nadie te entenderá. Ni los de aquí ni los de allá" (*La vida doble* 299).

la represión. En ese listado se incluyen, como no podía ser de otra forma, diversos testimonios de supervivientes o ensayos que tienen a los testimonios como base principal. La ficción, pues, reconoce una autoridad referencial al testimonio, y a él remite la fiabilidad y verosimilitud de lo narrado⁴.

Pero los testimonios no solamente le sirven como fuente de datos y de situaciones, sino que la novela utiliza su retórica y sus modos expresivos, llegando incluso a reutilizar explícitamente algunas de las frases, sintagmas y argumentos que sostienen algunos de los testimonios de las colaboradoras. Ese movimiento de reescritura es especialmente intenso en las escenas de tortura, que remedan directamente algunas de las expresiones de los textos originales. Vale la pena comparar, a este respecto, los siguientes fragmentos de *El infierno* (Luz Arce) y de *La vida doble*:

Sin decir nada me tiraron sobre una colchoneta y me violaron. Varios hombres [...], sólo percibo que soy 'algo' tirado ahí que está 'siendo' usado. [...] soy una muñeca desarticulada, dos hombres sujetan mis piernas mientras me tocan [...] Soy una sola y gran náusea que crece, me abarca toda y vomito [...] Comienzo a aprender a morir, siguen sobre mí, siento que mi cuerpo se sacude espasmódicamente (Luz Arce, *El infierno* 56).

Sólo recuerdo esa sensación generalizada de dolor, como cuando me violaron la primera vez en Yucatán, era como mirar todo desde afuera con una pena muy grande. Como si un nivel de conciencia distinto del habitual me ubicara a metros de distancia de lo que me ocurría. Como observarse desde fuera y decirse al propio oído: 'Sí Luz, eres tú, a ti te está ocurriendo todo esto' (Luz Arce, *El infierno* 96).

De nuevo, todo es incomprensible. Y vuelven los espasmos, saltas, te revuelcas sin control, eres una muñeca enloquecida, que se daña a sí misma. Es una explosión inaguantable que viene desde adentro y que tu propio organismo retiene convulsionado, un choque de olas contrapuestas en las que tu cuerpo ya no es más tuyo, se te escapa desgajándose (*La vida doble* 19).

Soy una bolsa que adopta la forma de su mandamiento. Soy un guante que hace su mano, mera feminidad a la espera del vector estructurante, de la viga verga. [...] Todo eso pasa rápido, rapidísimo, y está como colgado fuera de mí. Como si se estuvieran desprendiendo partes de mí, de mi memoria y eso que fui pudiera

4 || Es esta una actitud propia de lo que Anette Wieviorka denominó la "era del testigo", un estado cultural en el que el discurso de aquellos que han vivido los acontecimientos históricos posee una mayor autoridad social para explicarlos que otros discursos sobre el pasado que otrora gozaron de un mayor prestigio, como la historiografía (vide. Wieviorka, *L'ère du témoin*).

mirarme. Porque me estoy yendo, eso me digo, es así como se muere, me digo, y vago despegada de mi cuerpo y es un alivio morir... (*La vida doble* 27).

Como puede verse, las frases en cursiva se repiten en uno y otro texto o se reescriben con una gran similitud, y son numerosos los ejemplos de correspondencias similares con otros textos testimoniales⁵. Puede decirse, pues, que Fontaine reconstruye consciente y sistemáticamente la estética testimonial en el ámbito de la ficción novelesca, y que sostiene toda la novela sobre esa vinculación.

Esa estrategia narrativa de ficcionalización testimonial produce, en el texto que nos ocupa, dos efectos básicos. En primer lugar, establece con el lector un pacto ambiguo, que por una parte ubica lo narrado en el ámbito de la ficción pero que a la vez lo vincula a testimonios de supervivientes reales. De acuerdo con su autor, realmente ocurrieron cosas parecidas, si no exactamente iguales, a las que la novela narra; lo increíble de algunas de las situaciones narrativas parece neutralizarse por esa apelación a lo "realmente ocurrido", que transforma en verosímil trayectos narrativos de difícil credibilidad. Es, por así decirlo, como una forma de verosimilitud externa, impuesta desde fuera del texto por el pacto testimonial al que, oblicuamente, se vincula la novela.

En segundo lugar, legitima una determinada mirada hacia los acontecimientos que describe, y hacia la dinámica de la represión política. Efectivamente, la adopción de las características propias de la enunciación testimonial, y especialmente de sus condicionamientos de punto de vista y focalización, legitima una representación fuertemente valorativa de las acciones de la protagonista. Efectivamente, la utilización de una primera persona testimonial permite a la narración establecer un enjuiciamiento moral permanente sin que ello se haga intolerable para el lector, a quien los juicios de valor sobre los supervivientes se le presentan bajo la forma de la autocrítica, y no de la acusación.

Y no me entregué a medias, te digo. Una vez que di el paso, lo di de frentón. Hice cursos de inteligencia. Fui una estudiante aplicada. Aprendí todo rápido. Venía preparada. Y en la ceremonia de juramento entoné el himno de la Central: "Somos los hijos del silencio...". Apenas recibí mi nuevo carné de identidad, la tarjeta de identificación de la Central y mi CZ, juré usarla. Odié a mis hermanos (*La vida doble* 156).

5 || Los testimonios de los que Fontaine extrae un mayor caudal de imágenes y estrategias figurativas son, además del de Luz Arce, los de Marcia Alejandra Merino (*Mi verdad*) y Hernán Valdés (*Tejas Verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*). En algunos momentos la representación de las escenas de tortura parece ser deudora del testimonio de Carmen Rojas (*Recuerdos de una mirista*), pero este no aparece citado en la bibliografía.

Podríamos preguntarnos si una reflexión de ese tipo produciría el mismo efecto en el lector si fuese escrita por un narrador heterodiegético. O, por ejemplo, el reproche de "emputeccimiento" al que la narradora se somete a ella misma (160)... ¿serían tolerables por el lector si, en vez de integrarse en una autocrítica testimonial, formaran parte de una acusación externa? El caso es que, a pesar de esa apariencia de atenuación, el enjuiciamiento moral permanente que la forma testimonial legitima –al convertirla aparentemente en autocrítica– produce importantes efectos de sentido que influyen en la comprensión de los acontecimientos descritos en la novela. Y especialmente, sobre uno de los ejes de sentido que articula toda la novela: la conceptualización de la colaboración como traición y de esta como la forma más intensa del mal⁶. Volveremos sobre ello más adelante.

Asimismo, esa ficcionalización de la enunciación testimonial naturaliza una representación de la militancia revolucionaria seriamente esquemática, inscrita en el paradigma del fanatismo religioso.

Éramos una cofradía de estudiantes que casi no estudiaba sino las Sagradas Escrituras de Marx (las del joven más que las del viejo), y de Engels (recuerdo tardes muy bostezadas tratando de avanzar en Anti-Dühring) y, por supuesto, nuestra patrística: Lenin, Trotsky, Rosa Luxemburgo, Gramsci, Althusser, Sartre, Debray, discurso y artículos de Mao, del Che [...] Hacíamos trabajo político y organizativo –ahora diría, 'evangelizador'– entre pobladores y campesinos que, armados de banderas rojas, cuchillos, palos, cadenas y una que otra escopeta recortada, se apropiaban a la fuerza de terrenos urbanos y campos de cultivo (*La vida doble* 67).

Fontaine filtra la representación de la militancia por la mirada descreída de una sobreviviente que, treinta años más tarde, tras romper los lazos con sus compañeros trata de localizar el sentido de esa experiencia. Ello le permite vincularla a las ideas de la épica, la juventud y el sacrificio que, implícitamente, despolitizan la lucha clandestina. Efectivamente, la insistencia en los componentes emocionales y religiosos del compromiso revolucionario deriva en numerosos pasajes en una caricaturización de su vacuidad ideológica. De nuevo, y en coherencia con lo expuesto anteriormente, es la ficcionalización de la enunciación testimonial la que

6 || Así es como Fontaine lo conceptualizaría explícitamente en una entrevista ("La traición..."). En la novela, ejemplos de la tradición literaria y religiosa sirven para apuntalar esta representación estigmatizadora de la colaboradora: "Fíjate tú que el Dante pone a los traidores en el último círculo del Infierno. Las lágrimas se les congelan como una visera sobre los ojos, lo que les impide llorar y su angustia entonces aumenta acumulándose sin cesar. Sus almas llegan ahí aunque sus cuerpos todavía sigan en el mundo. Un demonio los gobierna en la tierra mientras viven. Pero el infierno comenzó para ellos no el día de la muerte, sino el de la traición" (*La vida doble* 174).

naturaliza esa representación esquemática de la militancia y la que, convirtiéndola en autocrítica, parece atenuar su fuerza acusatoria, aunque no sus efectos de sentido.

2. La violencia militar entre la brutalidad y el erotismo

Es desde esa posición desde la que la novela construye su mirada sobre la violencia militar chilena y sobre sus efectos en la sociedad. De hecho, Fontaine ha repetido en diferentes intervenciones que uno de los objetivos de la novela fue romper los estereotipos y lugares comunes que rodean las representaciones de la violencia militar y desmitificar tanto la figura de los prisioneros como la de los represores. En ese sentido, la novela se propone en todo momento como un esfuerzo de comprensión y una aportación al sentido social que en la actualidad puede darse a la violencia militar en Chile. Por ello parece pertinente plantearse si efectivamente su novela ayuda a desalojar las ideas recibidas y las representaciones convencionales sobre la represión política o, por el contrario, contribuye a fijar y consolidar ciertos estereotipos y lugares comunes sobre la represión, la colaboración y la supervivencia.

En su intento por comprender y replantear el trayecto subjetivo de la protagonista entre la militancia revolucionaria y la colaboración con la inteligencia militar, Fontaine lleva a cabo una serie de operaciones de representación que producen efectos de sentido sobre la naturaleza de la violencia militar. En primer lugar, el texto trata de psicologizar la reacción de Irene. Confrontada al enigma de sus reacciones emocionales contradictorias, la narradora intenta trazar una genealogía psicológica de su posición ante los militares, y para ello explora algunas de las experiencias decisivas de su infancia, su educación sentimental y sus primeros encuentros sexuales. De ese modo, halla un hilo común en toda su vida, que podría explicar psicológicamente su trayecto de colaboración: "Desde niña fui así. Obediente y escrupulosa. Desde el colegio de monjas que me inspiraban temor reverencial y cuya autoridad yo acataba ciegamente" (*La vida doble* 21).

En segundo lugar, y en paralelo a esa estrategia de psicologización, la narradora llevaba a cabo una igualación del significado y la experiencia de la militancia revolucionaria y de la participación en la represión policial. El propio Fontaine, en una de sus entrevistas, conceptualizaría esa homogeneidad de las violencias a través del paradigma unificador del fanatismo: "El revolucionario es un cruzado. Cuando Lorena se da vuelta y pasa a ser agente de la policía que persigue al movimiento al que pertenecía, lo hace con el mismo fanatismo de antes. Tiene amor a la violencia, cree en eso porque no está para esperar" (Silva, "Arturo Fontaine..."). Así, la militancia revolucionaria y la represión aparecen como las dos caras de una atracción irracional y casi religiosa por la violencia, independientemente del significado político que esta revista:

Lo que debe quedarte muy claro es que yo no delato a regañadientes y solo después de los aullidos del dolor, no. Eso es normal, cualquiera lo entiende. Lorena se ha propuesto aniquilarlos. Que cuando esto termine y ella salga no quede ninguno que pueda pedirle cuentas. Yo colaboré con la repre y lo hice con ganas y juro que los hice zumbar (*La vida doble* 166).

Esa homogeneización de las diferentes formas de la violencia implica, desde luego, una despolitización extrema de su sentido y, en última instancia, una patologización de las opciones políticas en tiempos de dictadura. Ello conecta con la tercera de las operaciones de representación a las que me he referido arriba, aquella consistente en conceptualizar la violencia extrema de la dictadura militar no como un elemento clave en la construcción de las nuevas relaciones sociales –a través de la destrucción de las identidades sociales constituidas– sino como un espacio de liberación de fuerzas reprimidas que en el contexto del Estado de Derecho se habrían canalizado de un modo pacífico.

Efectivamente, en la novela el desencadenamiento de la violencia es simultáneo al estallido de una sexualidad multiforme y desinhibida. Tras las violaciones múltiples, la vejación sexual y la coacción de la primera parte de la novela, la protagonista entra en una dinámica de descubrimiento de su propia sexualidad gozosa. Al mismo tiempo que empieza a colaborar con la violencia represiva –a la que la protagonista se “convierte”, según la novela– entra en una suerte de frenesí sexual con algunos de los responsables de la represión:

Esa noche me quedé con ellos y me violentaba y erizaba de placer pasar del olor y el tacto de la piel de uno a la del otro bajo la mirada intensa del Flaco, y sentir que si uno se había deshecho me esperaba otro ardiente y tenaz y lleno; me volvía loca. Me gustaba en la penumbra colmada por el ritmo insidioso del bajo ver cuerpos conectados como brazos de una estrella de mar o enredados como grandes flores de muchos pétalos (*La vida doble* 164-165).

De ese modo, la novela alterna episodios de violencia extrema con escenas de una alta carga erótica, narradas desde el punto de vista de su protagonista, en las que describe de forma muy detallada escenas de dominación sexual en las que acaba gozando de su propia posición de sumisión. Lo importante es, desde el punto de vista narrativo, que muchos de los recursos que se habían utilizado para representar las escenas de tortura reaparecen, en el segundo tramo del libro, para representar las escenas de goce sexual. Fontaine llega a reutilizar una de las descripciones más conocidas de la tortura dadas en un testimonio chileno: “No queda nada de mí” (Valdés, *Tejas Verdes* 117), pero en el contexto de un encuentro sexual múltiple, en los reservados de una discoteca:

Y él me lo ordena, y me someto, que sí, que lo haga, musita, que sí, que siga y ellos dicen que sí en silencio y yo quiero obedecerle y complacerlo a él y a ellos, y complacerlos hasta que no quede nada de mí, salvo un borrón, y me someto con el corazón desbocado, miedo y deseo, y algo se rasga en mí y atravieso un cerco invisible y lo hago y los acepto y los abrazo hecha de agua y veo los ojos del Flaco y veo su lengua en mis labios (*La vida doble* 164).

Ese desplazamiento de sentido resulta enormemente significativo con respecto al uso que el texto de Fontaine hace de los testimonios: extraídos de su contexto discursivo original –la denuncia de la represión–, la lógica hiperrealista del testimonio y su fijación detallada en la violencia sobre el cuerpo producen un efecto bien diferente a aquel que animó su escritura original. Tal como indicaba el propio Fontaine, su reutilización tiene como objetivo “una cuestión de atmósfera” (Fontaine, “La traición es la forma más intensa del mal”): en este caso, una en la que la experiencia de la tortura y de la sexualidad sadomasoquista parecen elementos intercambiables y, por ello, representables a partir de las mismas frases y estructuras de significación.

La inclusión de torturadores y prisioneros en ese ambiente narrativo difuso, en el que comparten orgías sexuales y rituales sadomasoquistas⁷, hace que la violencia extrema desplegada en los centros de tortura pierda su carácter político y se desvincule imaginariamente del proyecto de construcción social al que sirvió. Es por ello que, incluso, la violencia llega a aparecer como una necesidad pasional del sujeto, una forma de liberación que puede admitir su propia reversibilidad. En ese sentido, resulta especialmente significativa la escena en que el Gato, torturador especialmente encarnizado y efectivo, se embarca en un ritual sadomasoquista en el que su propio cuerpo es objeto de escarnio y de violencia:

Esa inversión [el Gato atado en cruz y golpeado y escupido] era un juego cruel, pero consentido. Completamente diferente, al horror unilateral, al poder impuesto de un cuerpo sobre otro. Nos enseñan a avergonzarnos de nuestros instintos. Nuestra hipócrita educación, esa mordaza. Hay un placer tiránico en la degradación de uno mismo. También somos eso. En el submundo de esa casa oscura

7 || Valga, como ejemplo, este breve pasaje: “Ahí adentro, en esa casona transformada en discoteca con hotel, resbalando en la oscuridad movediza con esos ritmos de guitarras agudas y tambores enardecedores, nos fundíamos en un solo mar de alto voltaje y el odio comulgaba con la atracción y el rencor con el olvido y la rabia con la misericordia y el miedo con la risa y la violencia con la ternura y el desamparo con la intimidad. [...] En los baños uno conseguía sin dificultad algún upper o una raya de blanca. En uno de ellos siempre había alguien desnudo en la tina hundida y se acercaban cuerpos con cerveza en los riñones, se abría, desenfundaban, hacían chocar un momento sus espadas, y se vaciaban en fuente. [...] Y esa agua dorada la recibían algunos como un bendecido” (*La vida doble* 176).

y embrujada lo viví con frenesí, como quien vuelve a un Paraíso perdido, que no es el esterilizado y anodino paraíso del Génesis, sino que un desatarse cruel y delicioso, un arrebatarse en el ardiente y confuso mar de los orígenes, una fusión súbita con el animal salvaje que nos habita y nos prohibimos. En ese pozo conocí el fondo de la verdad que negamos, que inventamos (*La vida doble* 225-226).

Así, la violencia aparece dentro de un conjunto de prácticas de indagación subjetiva, como un viaje interior a las zonas reprimidas del ser humano y, por ello, como una experiencia reveladora de un saber negado sobre el sujeto. Pero sobre todo, la violencia aparece totalmente despolitizada, conceptualizada como una barbarie irracional, ligada a un estallido de los instintos animales y que, por ello mismo, habría sido impermeable a cualquier funcionalidad política.

Llegados a este punto, cabe volver a una de las preguntas con que se iniciaba este trabajo: ¿la novela de Fontaine contribuye a destruir los estereotipos y lugares comunes sobre la violencia de Estado o, por el contrario, ayuda a consolidarlos? Resulta difícil contestar a esa pregunta en términos absolutos, pero lo que sí parece claro es que *La vida doble* incide en una representación de la represión que, aunque sea novedosa en algunos aspectos, la conceptualiza como un estallido irracional y, por tanto, incomprensible fuera de los paradigmas explicativos del mal, el horror y la abyección. No se trata, pues, de una representación tan diferente a la que ha animado, en la última década, a las políticas institucionales de memoria, que han desligado el análisis de la violencia de los proyectos de transformación económica y social de Chile y cuya condena de la violencia irracional y desmedida se ha desvinculado por completo de su relación con la "revolución capitalista" chilena (vide. Peris Blanes, *Historia del testimonio*).

¿Cómo explicar tanto horror? ¿Qué pudo provocar conductas humanas como las que allí aparecen? No tengo respuesta para ello. Como en otras partes del mundo y en otros momentos de la historia, la razón no alcanza a explicar ciertos comportamientos humanos en los que predomina la crueldad extrema (Ricardo Lagos, en prólogo a VVAA, *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*).

La vida doble, sin duda, contribuye a consolidar esa sintaxis de la memoria, que poco a poco ha ido fijando un conjunto de imágenes, metáforas y estructuras de sentido que determinan una mirada muy definida hacia el pasado violento, representándolo a través del paradigma del mal y del horror incomprensible: "Yo estuve ahí. Sí. Yo fui parte del horror. Yo viví en el corazón del mal. Yo viajé por los intestinos de la bestia" (*La vida doble* 168).

3. La estigmatización de los supervivientes

La novela enfoca desde esa perspectiva la cuestión espinosa de la colaboración, central en su argumento y en la construcción de la voz narrativa, que no es más que un largo monólogo destinado a explicar, comprender y valorar los vericuetos a veces contradictorios de la actitud de la protagonista ante la represión. Pero al haber despolitizado el carácter de la violencia que absorbe a la protagonista, su posicionamiento ante ella y su colaboración con la represión son conceptualizadas como procesos subjetivos de una elección psicológicamente motivada y que llegará a ser, con el tiempo, apasionada. Una conceptualización que, por tanto, deja en un segundo plano la condición violentamente asimétrica de las relaciones sexuales y sentimentales en las que la protagonista se involucra y los procesos de sometimiento, vejación y quiebre subjetivo en los que esos intercambios tienen lugar.

De ese modo, *La vida doble* actualiza algunos de los tópicos socialmente instalados en torno a la supervivencia y que en diferentes momentos han hecho de los supervivientes seres sospechosos para sus propios compañeros, asociados a la delación, la traición y el intercambio sentimental con los represores. No hay duda de que esos actos existieron y deben ser conocidos y explicados, pero precisamente el tipo de representación en que la novela de Fontaine los inscribe quizás no sea la más adecuada para una comprensión cabal de su sentido histórico y subjetivo.

Ana Longoni ha estudiado, en un notable trabajo titulado *Traidores. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, el modo en que algunas novelas argentinas han producido representaciones fuertemente valorativas –en sentido negativo, por supuesto– en torno a algunos militantes que, de un modo u otro, pasaron a colaborar con los organismos represivos tras ser sometidos a una violencia física y psicológica extrema. *La vida doble* puede, en rigor, emparentarse con esas ficciones. Efectivamente, y como ya ha sido planteado, la ficcionalización de la enunciación testimonial y la adopción desplazada de sus estrategias de focalización disfraza de autocrítica –y, de ese modo, hace más tolerable– la perspectiva fuertemente valorativa y de constante enjuiciamiento moral desde la que la novela aborda el trayecto de su protagonista. De ese modo, legítima y válida muchos de los lugares comunes sobre la abyección de las colaboradoras, su promiscuidad sexual y su retorcida psicología, que las extrae del marco de violencia política y sometimiento en las que su aparente docilidad cobra sentido histórico.

Especialmente, la vinculación ya comentada entre violencia y sexualidad y la recurrente idea del "emputecimiento" de la protagonista incide en uno de los tópicos más persistentes en torno a las mujeres supervivientes. Como señala Longoni:

La figura de la 'puta' [...] es la que más fuertemente asocia a la mujer con la traición. Estas mujeres, condenadas a un lugar que no eligen, son injuriadas con el peor insulto dentro del estereotipo de la condición femenina, tanto desde el punto de vista de la organización política en la que militaron, como del de sus maridos, y hasta de aquellos militares que las arrastraron a su propia cama. De modos sinuosos, en los textos aquí comentados las 'traidoras' se deslizan a la categoría de putas. Esta asociación se refuerza en la metáfora a la que recurre Bonasso para personificar la traición: 'la traición se parece a una mujer seducida. La que entrega un beso, luego entrega otro y termina abriéndose de gambas' (Longoni, *Traidores* 150).

Por todo ello, e independientemente del juicio que merezca a cada cual la novela de Fontaine, parece evidente que su celebración desde ámbitos muy diferentes de la cultura latinoamericana revela algo importante: la dificultad de abordar los múltiples trayectos de la represión militar sin recurrir a la imagería tópica y cargada de significados valorativos que se ha ido construyendo y consolidando desde finales de los años setenta. Efectivamente, la necesidad de recurrir a ese tipo de figuraciones estigmatizadoras de los supervivientes y colaboradores puede tener que ver con la presencia, todavía latente, de una angustia cultural derivada de la dificultad de simbolizar adecuadamente los efectos devastadores de la represión militar y la transformación social que trajo consigo.

En ese sentido, hace ya tiempo que Héctor Schmucler advirtió sobre el sentido profundo de este tipo de figuraciones de la violencia y la colaboración, que más que servir para romper estereotipos y lugares comunes como anunciaba Fontaine, servirían, por el contrario, para edificar representaciones tranquilizadoras sobre la violencia y sus efectos, que permitieran desinvolucrarnos de algún modo de ella y de su presencia social permanente:

La traición señalada en el otro nos protege: quedamos resguardados en un bando unificado por el miedo y la vergüenza [...] La traición no tiene reparación posible porque el mundo descansa al encontrar un culpable, al descubrir una circunstancial y tranquilizante explicación al espanto del mal encarnado (Héctor Schmucler: "Los relatos de la traición" citado en Longoni, *Traidores* 199).

Lo que, por tanto, la lectura de *La vida doble* nos revela, es que el tema de la violencia de Estado, sus efectos sobre la subjetividad y su relación con la transformación económica y social de Chile, dista mucho de ser un tema superado, sanado o cerrado por la sociedad chilena actual. Por el contrario, sus estrategias de representación de la violencia, su reescritura de testimonios reales, su figuración estigmatizadora de las colaboradoras... todo ello forma parte de un intento importante de clausurar el sentido de la represión en

una interpretación antropológica de la violencia, que minimiza su sentido político y su relación con el Chile actual.

Por ello, la novela de Fontaine puede entenderse como un síntoma del malestar cultural que todavía hoy sigue causando la presencia traumática de la violencia militar y de la revolución capitalista en la que se encuadró. Un síntoma de la impotencia cultural para abordar la violencia en su dolorosa complejidad política y de la necesidad de generar imágenes, relatos y figuras que, a pesar de su simplicidad, permitan taponar una angustia social todavía presente. El problema sea, quizás, que el precio de taponar ese malestar incluya, por un lado, oscurecer el sentido y la función histórica de la violencia y, por otro, enjuiciar sumariamente a algunas de las víctimas de la represión que, por uno u otro motivo, no pueden ser representadas bajo el paradigma de la heroicidad. Esa es la dolorosa encrucijada en que una novela como *La vida doble* se revela instalada.

Bibliografía

- Fontaine, Arturo. *La vida doble*. Barcelona: Tusquets, 2010.
- Moulían, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM, 1997.
- Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Madrid: Muchnik, 1986.
- Longoni, Ana. *Traidores. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Fuentes, Carlos. "Chile: política y ficción", suplemento cultural *Babelia* de *El País* (17.07.2010). http://elpais.com/diario/2010/07/17/babelia/1279325563_850215.html; acceso 04.11.2011.
- Fontaine, Arturo. "La traición es la forma más intensa del mal". *Panoramas* 286 (8 al 21 de octubre de 2010). <http://www.capital.cl/libros/arturo-fontaine-la-traicion-es-la-forma-mas-intensa-del-mal-2.html> visitado el 12/06/2012; acceso 15.01.2013.
- Peris Blanes, Jaume. *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: la posición del testigo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2005.
- _____. *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia: Quaderns de Filologia, 2008.
- Silva, Ana Josefa. "Arturo Fontaine y *La vida doble*: el monstruo está dentro de nosotros". *La Segunda* (15/10/2010). http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_4693.html; acceso 15.01.2013.
- Wievorka, Annette. *L'ère du témoin*. Paris: Plon, 1998.

**Ecritures plurielles :
la *novísima* littérature
mexicaine**

Cuerpo y violencia. Novísimas novelistas mexicanas: Daniela Tarazona y Bibiana Camacho

Maricruz Castro Ricalde
Tecnológico de Monterrey, campus Toluca
Maricruz.castro@itesm.mx

Con el riesgo de que en un lapso muy breve, el adjetivo "novísimas" pierda validez, en estas líneas me sirvo de él para designar a las autoras mexicanas nacidas en la década de los setenta y que han publicado por lo menos una novela. Alude, pues, a un extenso listado con nombres como los de Julieta García González (1970), Socorro Venegas (1972), Guadalupe Nettel (1973), Sylvia Aguilar Zéleny (1973), Vizania Amezcua (1974), Bibiana Camacho (1974), Daniela Tarazona (1974), Gilma Luque (1977), Nadia Villafuerte (1978), Criseida Santos Guevara (1978), Ximena Sánchez Echenique (1979), Orfa Alarcón (1979), Natalia Padilla Carpizo (1979), Brenda Lozano (1981) y Valeria Luiselli (1983). A través de la lectura de sus obras y de su itinerario vital es posible trazar una cartografía cultural que habla de la vitalidad de la narrativa en este país así como de los múltiples puntos de contacto con la generación precedente y de sus particularidades textuales¹.

Los títulos de las autoras mencionadas resignifican temas vinculados de manera constante al campo semántico de la literatura escrita por mujeres: el cuerpo, la familia, las relaciones de pareja, la maternidad, la violencia y la escritura, principalmente. Tales temas cristalizan en autoficciones como *El cuerpo en que nací* (2011) de Nettel; modos de lo fantástico y la literatura de imaginación como *El beso de la liebre* (2012) de Tarazona; el hermetismo experimental de *El ombligo del dragón* (2007) de Sánchez Echenique; ficciones que remiten en forma pertinaz a los referentes contemporáneos de la corrupción y el narcotráfico como *Perra brava* (2010) de Alarcón o *Por el lado salvaje* (2011) de Villafuerte².

Si Guadalupe Nettel es la más reconocida de todas ellas, en cuanto a premios y reconocimientos, no es la única que ha publicado un par de novelas en menos de una década (la mencionada *El cuerpo en que nací* y *El huésped* (2006)). Sánchez Echenique dio a conocer *Sobre todas las cosas* en 2004, la ya referida *El ombligo del dragón* y más recientemente *Por cielo, mar y tierra* (2010). *Vapor* (2004) de García González y *Una manera de morir* (1999) de Amezcua son, hasta el momento, excepciones como títulos únicos pues el resto de las autoras o bien han editado ya dos textos o han anunciado la inminente circulación de una próxima novela. Casi la mitad de ellas han gozado del auspicio de grandes casas como Alfaguara, Tusquets, Ediciones B, Mondadori o Planeta (Nettel, Tarazona, Lozano, Sánchez Echenique, Luque, Villafuerte

1 || La publicación de la obra de estas narradoras se une a la de plumas tan reconocidas como las de Rosa Beltrán, Ana García Bergua, Adriana González Mateos, Cristina Rivera Garza, Ana Clavel, Cecilia Eudave, Susana Pagano, entre otras.

2 || Otro ejemplo sería el de Lolita Bosch con *Campos de amapolas antes de esto* (2012). Nacida en Barcelona en 1970, vive en la ciudad de México desde hace aproximadamente una década.

y Alarcón) y las demás han sido respaldadas por organizaciones emergentes y no por ello menos prestigiadas en México como Almadía y Sexto Piso (Camacho, Tarazona, Luiselli), ERA (Venegas), Juan Pablos (Padilla Carpizo) o el Fondo Editorial Tierra Adentro (Aguilar Zéleny, Amezcua, Santos Guevara).

Si bien la mayoría nació en la Ciudad de México o vive en ella actualmente, los orígenes son múltiples: Nayarit (Amezcua), Sonora (Aguilar Zéleny), Chiapas (Villafructe), Nuevo León (Alarcón y Santos Guevara), San Luis Potosí (Venegas). La movilidad geográfica es otra de las características de estas jóvenes que han vivido algunas temporadas fuera del entorno de su infancia tanto dentro del país como en el extranjero (por ejemplo, Nettel, en Francia; Padilla Carpizo, Sánchez Echenique y Tarazona, en España; Santos Guevara y Luiselli, en Estados Unidos). Coinciden también en su cercanía a la literatura desde una formación universitaria que recorre desde la licenciatura hasta estudios de posgrado como Alarcón, Lozano, Aguilar Zéleny, Luque, Sánchez Echenique, Nettel, Tarazona, Santos Guevara, Padilla Carpizo, Luiselli; o a partir de carreras afines (periodismo, comunicación, medios audiovisuales) como Venegas, García González, Amezcua y Villafructe. Por lo tanto, las visiones sobre la problemática en que son contextualizadas sus historias están claramente matizadas por su genealogía y sus trayectorias de vida. Tal panorama impide fijar estas narrativas en esquemas centrados en la asociación entre una geografía y una temática como ocurrió con la denominada literatura del norte o en la pertenencia a un grupo dado a la manera de los integrantes del Crack.

Los rasgos enunciados me permiten afirmar que esta es una generación informada y lectora, con un apreciable bagaje cultural que sustenta sus elecciones temáticas y le permite a sus autoras desarrollar un amplio abanico de recursos narrativos. "[H]an crecido en un entorno multicultural, multilingüístico y multidiscursivo que les permite abordar la literatura con herramientas como las que les proporciona el internet, el contacto con otras tradiciones literarias, el empleo de diversos géneros literarios, periodísticos y aun de otras disciplinas artísticas como el *performance* o la multimedia, la estética del cómic y la novela gráfica, entre otros" (Vivero Marín, 307). Tal vez algunos o la mayoría de estos atributos hayan sesgado su interés por la metaficción histórica, tan cara para la generación precedente³, y hayan influido en la inclinación a la autoficción; es decir, por narraciones que "tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato" (Alberca, 31). Pero de alguna manera también se presenta en

3 || La única de las novelas referidas que tocaría ligeramente esta clasificación sería *Por cielo, mar y tierra* de Sánchez Echenique, en la que una de las tres voces es atribuida al dictador Porfirio Díaz, quien a bordo del Ypiranga viaja rumbo al exilio.

historias en las que a pesar de ser evidente la conciencia del carácter ficticio del "yo" son modeladas con la ambigüedad suficiente para "provocar la vacilación interpretativa del lector" (Alberca, 33).

Como bien señala Miguel G. Rodríguez Lozano, "el abanico de posibilidades de la novelística mexicana a lo largo de estos años es tal que se hace necesario presentar trabajos particulares –y ya no sólo establecer estudios generales– que den idea de las propuestas estéticas de los autores" (9). Entonces, ante la considerable cantidad de títulos publicados por las jóvenes narradoras en el lustro más reciente, circunscribí mi exploración a dos novelas que eligen la primera persona del singular pero que no se ofrecen como lo que Gérard Genette denomina "autobiografía ficticia"⁴. Mi siguiente restricción es de naturaleza temática. La vulnerabilidad de los cuerpos evidenciada en el ejercicio de la violencia cruza gran parte de la producción de estas escritoras. Ello es evidente en *Perra brava* de Alarcón o *Por el lado salvaje* de Villafuerte, textos que invitan a la discusión sobre la validez de la literatura como testimonio de la brutalidad de los crímenes compartidos por la delincuencia organizada, el Estado y las omisiones de la sociedad civil⁵. Sin embargo, la violencia de mi interés es la no sancionada por los miembros del entorno del sujeto y mucho menos por la ley. Aquella ejercida sobre los cuerpos a través de los discursos sociales que fortalecen, por ejemplo, el poder simbólico de términos tan usuales como "madre", "hija" o "esposa". Como señala Judith Butler, "la performativa inicial: '¡Es una niña!' anticipa la eventual llegada de la sanción, 'Os declaro marido y mujer'" (325). Y agrego: esa performativa también precede a la expectativa de la maternidad y a la ejecución de una serie de posiciones en relación con el otro que deben seguir ("citar", en términos de Butler) la norma, con el propósito de "que se la considere un sujeto viable y para poder conservar esa posición" (326).

A partir de los parámetros descritos, mi corpus son dos primeras novelas de igual número de autoras: *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona y *Tras las huellas de mi olvido* (2010) de Bibiana Camacho. Parto de la idea ampliamente desarrollada por Butler sobre el cuerpo como una construcción discursiva pero

4 || Esta "es casi siempre una novela de iniciación y esa iniciación consiste, esencialmente, en mirar y escuchar, o en curar sus heridas" (71). Dos de los ejemplos más reconocidos y recientes de este tipo de literatura publicados por representantes de la generación de mi interés fueron publicados en 2011: *Canción de tumba* de Julián Herbert y *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel.

5 || Esta exhortación es constante en las novelas de los escritores de esta misma generación. Por ejemplo, en *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera (1970), *Entre perros* (2009) y *El más buscado* (2012) de Alejandro Almazán (1971), *Hielo negro* (2011) de Bernardo Fernández (1972), *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos (1973), *Autos usados* (2012) de Daniel Espartaco Sánchez (1977), *Chinola Kid* (2012) de Hilario Peña (1979).

también como una materialidad sobre la que se han impuesto ciertas normas regulatorias. Normas, por demás, inestables y susceptibles de ser rearticuladas (17-21). En este sentido hago mía –para reformularla– una de las múltiples preguntas que lanza esta filósofa en su obra *Cuerpos que importan* (39): ¿Cuál es el propósito de estas autoras al configurar “una esfera de cuerpos abyectos, un campo de deformación” sin estructurarlos al margen de lo plenamente humano? Me propongo ilustrar cómo Tarazona y Camacho sitúan a sus personajes en la categoría de “cuerpos que sí importan”, a pesar de y justamente por desviarse de la hegemonía simbólica.

1. El animal sobre la piedra y el cuerpo abyecto

La crítica periodística recibió con beneplácito la primera novela de Daniela Tarazona: “buena novela [...] narrada con una prosa obsesivamente cuidada, a veces poética” (Nieto); como “una primera novela con voz impar” fue descrita por Sergio González Rodríguez y la clasificó como una de las mejores publicaciones de 2008. Las repercusiones de estas lecturas favorecieron una nueva edición en Argentina (bajo el sello de Entropía, en 2011), en donde fue calificado como un “libro extraordinario”. La habilidad de Tarazona en desarrollar una poética de lo sobrenatural, aseguró uno de sus reseñistas, la situaba a la altura de Clarice Lispector y Silvina Ocampo (Coelho).

Desarrollada en dieciocho capítulos cortos titulados, *El animal sobre la piedra* es una especie de diario que va dando cuenta de la metamorfosis del cuerpo de Irma, quien relata minuciosamente su transformación en un reptil. Con excepción de casi todo el primer apartado que remite a un pasado reciente, el resto de la obra se desarrolla en un presente que habla de los cambios corporales de la voz narradora. Presente solo interrumpido por el relato de sueños, unos pocos recuerdos y acontecimientos acaecidos en lapsos muy próximos al momento de la narración. Estas elecciones en el tratamiento temporal enfatizan el carácter descriptivo de la historia y van haciendo que pierda peso la incertidumbre inicial de las instancias lectoras sobre el tipo de ficción ante la cual se encuentran. Toda la novela está construida para sostener la ambigüedad acerca de si atestiguamos un quiebre psicológico de la protagonista, consciente de la fragilidad de los seres humanos después de haber acompañado a su madre durante una enfermedad que la condujo a la muerte, o si estamos, en efecto, ante una situación extraordinaria.

El animal sobre la piedra ilustra la noción del cuerpo abyecto y la fragilidad de las fronteras que fungen como demarcaciones del mismo. Una y otra vez, la narradora detalla qué ocurre con sus músculos, con su piel, sus extremidades, su cerebro. Lejos de horrorizarse o rechazar sus mutaciones, Irma encuentra en ellas

alivio y múltiples ventajas. Incómoda con el cuerpo que acompañó la decadencia física de su madre, celebra sus "nuevas capacidades" y sus "nuevas virtudes". Asegurará: "La percepción que tengo del mundo es novedosa" (Tarazona, *El animal* 14)⁶. La mayoría de sus flamantes atributos se manifiesta mediante desbordamientos: los ojos se le saltan, la piel engruesa y se abulta en protuberancias, las extremidades y la lengua se alargan y se vuelven más elásticas. La hipérbole se convierte en la estrategia para no dejar duda alguna sobre la metamorfosis y, al mismo tiempo, para ironizar cómo en su "normalidad" el cuerpo femenino es invisible e ignorado. La atención se centra en él, en cambio, cuando se desvía de las normas e, incluso, cuando dice apartarse de ellas. La inquietud es tal que amerita encerrar al personaje en una institución mental.

Si se teme al rasguño, la herida y los cortes es debido a que las aberturas de la piel dan fe de los límites corporales; del adentro que enseña el delicado entramado del organismo y el afuera que lo protege. El cierre y la completitud, la ortodoxia de ciertos colores y texturas corporales, por el contrario, confortan. Como si el ser humano vivo y sano estuviera ligado a la idea de contención, de la posesión de un cuerpo como sinónimo de un envoltorio perfectamente sellado. Las excrecencias, lo que rebosa o se esparce, en cambio, delatan la artificialidad del orden impuesto sobre la materialidad de los cuerpos. Se entiende así el rechazo hacia la sangre menstrual, el vómito, las mucosidades y todo tipo de fluidos: su presencia recuerda la fragilidad y la vulnerabilidad de los individuos; sus rajaduras, la posible inminencia de la muerte. Sin embargo, las descripciones de Irma no muestran alarma y mucho menos asco hacia sí misma. La mirada abyecta ante el cuerpo anómalo o la mente que lo registra provendría de las instituciones y, en este caso, del hospital en donde es internada.

El cambio de piel le permite comprender que se encuentra ante otra vida: "El pellejo es mi historia. La pieza está completa. Me desprendí de él con movimientos cuidadosos. [...] Recojo el pellejo y lo llevo al basurero del baño. Lo miro allí, perdido para siempre [...]" (39). Se refiere a la piel original en términos de cautiverio y de lo que subrayaba sus límites. A diferencia del anterior, su nuevo cuerpo, nunca acabado del todo, está en estrecho contacto con el entorno. Desordena las correspondencias usuales de los sentidos; por ejemplo, puede oler a través de la boca, ver a pesar de tener los párpados cerrados. Es capaz de romper también las coordenadas temporales. La rigidez que de pronto se apodera de ella es explicada por su compañero en estos términos: "eres un animal prehistórico y estás viendo transcurrir el tiempo que nadie ve" (66).

6 || A partir de este momento, cuando cite de las dos novelas centrales para este trabajo, únicamente asentaré las páginas correspondientes.

La homogeneización del aspecto (peso, talla, color, volumen, formas y contornos) marca las diferencias entre lo humano y lo animal. A lo largo de la historia, bestializar a grupos enteros ha sido una herramienta para justificar el ejercicio indiscriminado del poder, en términos de subordinación. Eso ha respaldado durante siglos la esclavitud de los indígenas, los negros y otros grupos raciales; el sometimiento de las mujeres por ser símbolos corporales carentes de inteligencia y razonamiento; la intolerancia hacia otras orientaciones sexuales en función de sus supuestas prácticas animales. En su novela, Tarazona subvierte esta noción e invierte su valencia. El cuerpo de su personaje femenino (encinto por demás) se erigiría en un espacio de lo semiótico y desestabilizaría los estratos de lo simbólico⁷: "El constante movimiento, en una proliferación de células y fluidos [...] borra las fronteras entre cultura y naturaleza" (Guerra, 55). La animalización de Irma, por tanto, dirige la mirada sobre los procesos biológicos y materiales y pone en crisis la noción de sujeto al condensar en sí misma al yo y al otro (problematización que se desvanece del todo cuando en virtud de su bestialización el otro es confinado a los márgenes o a su anulación como ha ocurrido en las acciones genocidas y de exterminio sistemático).

La conciencia del cuerpo en sus diferencias y su materialidad así como la importancia de los instintos le imprime una connotación positiva al proceso de animalización del personaje femenino. Este también propicia la continuidad de su especie al posibilitar que narradora y lectores percibamos la convergencia de distintos roles en un mismo cuerpo: la hija doliente que se convierte en madre y recuerda una continuidad ancestral que interrumpe la linealidad temporal e instituye el caos en el orden de los espacios. Así, la muerte de la madre lejos de ser un obstáculo para que un nuevo ser sea engendrado por la hija genera toda una serie de excrecencias. Esto ocurre en una doble vertiente tanto en la esfera del cuerpo social que prolifera como en un sujeto que se multiplica; en el cuerpo de Irma y sus desbordamientos, en el huevo que va creciendo en ella. El cuerpo abyecto para los demás es justo el que Irma necesita para poder seguir viviendo.

2. *Tras las huellas de mi olvido* y la abyección del cuerpo materno

Bibiana Camacho obtuvo una mención honorífica del prestigiado premio Juan Rulfo que se concede a primeras novelas en 2007 con *Tras las huellas de mi olvido*. Integrada por quince capítulos

7 || Lo semiótico, plantea Julia Kristeva, es anterior a lo edípico, late tras el orden de lo simbólico y, por lo tanto, puede irrumpir en el lenguaje tanto en el nivel del significado como del significante. Lo semiótico interrumpe la trayectoria vertical del signo e inserta en él la heterogeneidad de lo no significable (Guerra, 52-53).

sin titular, la narradora adolescente Etél Hernández hilvana los hechos de la última semana con la obsesión de encontrar un dato, un recuerdo que se le escapa y cuyo hallazgo, al final del libro, dotará de inteligibilidad los episodios relatados. Como en *El animal sobre la piedra*, la figura de la madre y los vínculos filiales son determinantes para el rumbo de la historia, pero si Tarazona invoca a una continuidad ancestral, Camacho enfatiza el abismo abierto e irreconciliable entre la progenitora y su hija. Si el espacio exterior es para aquella mero telón de fondo porque los principales cambios son percibidos por el personaje femenino en sí mismo y para sí mismo, en esta se dirige la mirada hacia una metrópoli indiferente, sus atareados habitantes vueltos sobre sí mismos y a una cotidianidad aplastante y sin sentido. El tono delirante y apresurado en *Tras las huellas de mi olvido* marca a la enunciación y es acorde con la revelación del final, cuando la protagonista puede identificar qué es lo que la ha inquietado: su madre ha estado a punto de asesinarla como momentos antes había dado fin a la vida de su pareja.

El texto abre de la siguiente manera: "Camino sin rumbo por el centro de la ciudad. No tengo prisa ni interés de encontrarme con nadie" (11) y así redundando en el título del libro en el que los términos "Tras las huellas" remiten al mismo campo semántico de una parte del cuerpo esencial para la historia: los pies y su recorrido. La errancia ante la carencia de un punto fijo al cual regresar (el hogar, alguna relación afectiva como la filial, la fraternal o la de pareja) surca todo el relato, a pesar de impregnarse este de encuentros, diálogos y acontecimientos. Por contraste, tal abundancia resalta la alienación del sujeto protagonista en una escisión múltiple. Etél desarticula simultáneamente cuerpo, razón, emocionalidad y se aparta de los demás en una suerte de autoexilio existencial y expulsión social. La imagen de los pies descalzos, sucios y con uñas largas aparecerá continuamente a lo largo de la historia y funcionan adecuadamente para que en las últimas líneas sea revelado que el tiempo de la enunciación ha sido de unos pocos minutos. Se desempeña también como una sinécdoque de ese cuerpo inconexo, desvinculado de sí mismo y de su entorno.

Uno de los *leit-motiv* del texto es la pregunta "¿Cómo pude salir sin zapatos?". La ausencia de calzado la lleva a mirar y describir esa parte desnuda de su cuerpo:

Tengo los pies ennegrecidos; las uñas largas y amarillentas como garras de buitre. [...] La mugre de las plantas de mis pies avanza de los tobillos a las pantorrillas, que se endurecen como si fueran de piedra. Me detengo espantada y observo: sólo los pies están negros; el resto conserva su color natural. [...] me gusta la combinación de negro con rojo, la sangre brilla a través de las costras oscuras. [...] Mis pies chapotean en algo viscoso, invisible" (12-13).

La inquietud sobreviene ante la visión de lo anómalo que se presenta por la carencia de aquello que cubra la desnudez de sus extremidades sucias, con uñas crecidas y un fluido sanguinolento que delata la carne desgarrada. De nueva cuenta, la evidencia de un cuerpo que se aparta de las convenciones de la limpieza y del orden produce horror y extrañamiento. Internalizadas socialmente, el sujeto se violenta ante el hecho de que él mismo produzca imágenes perturbadoras por inusuales. De inmediato se establece la conexión con lo animal ("como garras de buitre") y sus posibles efectos en el desplazamiento del sujeto que se ve objetualizado ("como si fueran de piedra"). Las uñas como desbordamiento y la sangre como demostración de la frontera inestable entre el adentro y el afuera, la vida y la muerte, el cuerpo como una entidad compacta e inteligible no encuentran el límite que impondrían los zapatos. La ansiedad del personaje por esa ausencia de restricciones y moldes expresa el choque experimentado por la fractura de la imagen materna, hecho aún no comprendido por ser obsesivamente negado a través del olvido como defensa: "Estoy descalza y el eco de una pérdida irreparable me hace buscar mis zapatos, como si fuera la cosa más importante del mundo" (118). El texto muestra, entonces, la noción foucaultiana "de que el poder regulador produce a los sujetos que controla, de que el poder no sólo se impone externamente, sino que funciona como el medio regulador y normativo que permite la formación de los sujetos" (Butler, 49).

La narradora manifiesta temor ante sus cambios corporales porque justamente la diferencia revela la anomalía; la posibilidad de la descomposición, la mutación hacia lo animal, tal vez la proximidad de la muerte. En todos estos casos surge (como en la novela de Tarazona) la alarma por la conciencia de la fragilidad de los cuerpos. Etél se espanta por la condición de sus extremidades, aquellas que le permiten sostenerse y avanzar. Andar sobre los pies en forma erecta se ha considerado como uno de los atributos esenciales para el surgimiento del *homo sapiens* y funge como un elemento distintivo del ser humano y de su madurez fisiológica. Para Freud, la posición erguida dio paso a nuevos valores y en ella estaría el origen de la moral y de la represión. De ahí que a pesar del dolor, la narradora hable de su marcha incesante: "Necesito descansar, sentarme en la banqueta, en el suelo. Pero no me detengo; el silencio, la ausencia de gente y de sombras son perturbadores" (13). Carecer de esa capacidad implica otra dificultad para la narradora, la de regresar a casa, en donde experimentaría protección y seguridad. Es decir, retornar al espacio familiar y restrictivo es una metonimia del calzado inexistente. Zapatos y hogar como metáforas del triunfo de la cultura y la derrota del cuerpo animal.

El tercer y último aspecto que deseo resaltar de la cita anterior es la contradicción manifestada hacia la sangre que mana del cuerpo de la narradora. La combinación del rojo y el negro le es agradable debido a la brillantez que imprime sobre la suciedad costrosa. Descrita como fluido viscoso, la sangre y sus condiciones de aparición invitan a reflexionar sobre otro de los registros de lo abyecto y asociarla con la desgarradura del parto y el vínculo con la maternidad. Tengamos en cuenta que la novela narra la conflictiva relación entre Etél y su madre. La falta de nombre propio de ese personaje tan destacado⁸ en la trama es sintomática. Sin exhibir la marca tipográfica, el sustantivo podría leerse como la Madre, con mayúsculas, y esto incitaría a preguntarnos sobre lo que su representación pone en juego.

Lo tenso de las interacciones entre ambas repercute en la confusión de los sentimientos de la joven. En un corto lapso textual expresará esa ambivalencia: "[...] quizá es lo que yo necesitaba pensar, creer, para no dejar de amarla nunca, como ahora mismo la amo" (173) y "No quería a mi madre y me sentía culpable por ello" (180). Habita en ella, esa paradoja, un sistema de atracción y repulsión a la par, pues se debate entre alejarse de la progenitora, mudarse de la casa en donde se siente humillada, insultada, agredida física y psicológicamente; o quedarse a su lado, no irse con Rosendo cuando este opta por romper con su pareja. A pesar de saber que "no iba a ser fácil" la convivencia con su madre, Etél espera vivir a su lado momentos más agradables. Sin embargo, los capítulos de apertura y cierre revelan la correspondencia entre las figuras femeninas que parecerían antagónicas a lo largo de toda la historia. Así en el inicio de la novela, cuando los lectores aún no saben que está contada en retrospectiva por la joven mientras está encerrada en un vehículo, explica: "Giro la cabeza. En mi recorrido visual creo hallar el rostro de mi madre reflejado en un aparador. Regreso la mirada a ese lugar, pero no hay nadie. [...] Analizo la perspectiva y busco el punto específico donde vi el reflejo. Adelanto un poco la cabeza, soy yo. ¿Cómo pude confundirme con mi madre?" (14). En el apartado final comprendemos que es la madre, en efecto, quien la está rondando y es su imagen la refractada en los cristales: "Mi madre se puso frente al coche con un cuchillo en la mano. Aceleré y le dejé ir el carro" (182). La intercambiabilidad de una y otra, en imágenes y en acciones, aniquila las representaciones de la víctima y la victimaria, la inocente y la culpable, la hija buena y la madre mala. Reformula, de esta manera, lo que en el estereotipo sería impensable, inexistente y lo convierte en inteligible para el público receptor.

8 || Cada personaje relevante posee un nombre propio: Rosendo, el padrastro; Bernardo, el ex novio; sus amigos Isaac y Ramón y la pareja de este, Lucila.

El texto posibilita una lectura a contrapelo de lo que Kristeva denomina "lo Maternal": ese "principio ambivalente que, por una parte, depende de la especie y, por otra, de una catástrofe de identidad que hace que el Nombre propio caiga en ese innombrable que imaginamos como la femineidad, el no lenguaje o el cuerpo" (210). De acuerdo con esta teórica, la maternidad es una fantasía fincada en la idealización que le resta humanidad y, por ende, corporalidad y concreción. Una lectura viable apuntaría hacia la crisis de sentido generada por la desviación de los cánones de la maternidad expuestos en la novela. La madre de esta novela encarnaría la antítesis de las representaciones sobre el tema, en cuanto a las expresiones y los sentimientos que se esperarían de ella. Su conducta es tangible y reactiva, en lugar de alentar el engrosado imaginario alrededor de la santidad, el sacrificio y la abnegación.

Tras las huellas de mi olvido retoma en dirección inversa las tres líneas básicas del fortalecido culto mariano sobre la maternidad (Kristeva, 211-220). El primero de ellos rompería la homologación de la Madre con el Hijo, pues los dos personajes femeninos son configurados de acuerdo con una identidad y una trayectoria propias. A la asexualidad y el ascetismo de María, Camacho responderá con una madre alcohólica, que ha ejercido su sexualidad abiertamente y es víctima de una neurosis provocada, justamente, por la insatisfacción carnal. A la figura de autoridad de la Virgen dado su carácter modélico, el personaje de la novela cimbra todas las convenciones y se le despoja de cualquier gesto amoroso o digno de admirar. Las emociones que detona, por lo tanto, son la antítesis del arquetipo de las relaciones filiales, según las reiteradas confesiones de Etél: "No podía dormir, estaba muerta de miedo, pero sobre todo de asco: tuve que reconocer la repulsión que me causaba sentirla acostada junto a mí" (162). Las demandas de afecto y atención de la madre también subrayan ese quiebre: "–Ves, eso, eso es lo que me pasa. Cómo me tratan tú y Rosendo [...] – Los silencios agresivos, la falta de cariño, la falta de respeto" (163). Y por último, señala Kristeva, la exacerbación afectiva, pues "frente al amor que une a la madre y a su hijo, el resto de las 'relaciones humanas' estalla como un flagrante simulacro" (219). Por supuesto, en la obra de Camacho tal sentimiento es reemplazado por otros como el desprecio o la agresión.

La sangre traspasa las vendas y Etél no puede "quitar la vista de las largas y amarillentas uñas" de los pies (183). La viscosidad del fluido que aparece y la interrogación con que el personaje cierra el relato ("¿Dónde había dejado los zapatos?") sitúan el vínculo filial en una dimensión abyecta. Delatan el deseo compulsivo animado por el imaginario de la nostalgia por el útero y cuya imposibilidad deja al cuerpo femenino un vacío, un orificio. En el texto se propone como el hueco de la memoria gracias al cual Etél

puede conservar la identificación construida sobre la maternidad y su negación a dejarla ir. El resultado es la conciencia de sí y la percepción del Otro. El olvido de Etél y, por consiguiente, la novela como voz parlante sobre el derrumbe de la representación de la Madre son el punto de partida para construir un espacio semiótico apto para nuevos imaginarios. Espacio no exento de conflictos y contradicciones.

3. Pensar los cuerpos de otro modo

La lectura de las *operas primas* de Tarazona y Camacho convidan a explorar qué ocurre cuando se replantean las normas vinculadas con el género femenino. En este trabajo me detuve en una posición concreta, la de la maternidad; y en un vehículo específico, lo inadmisibile del cuerpo femenino. No obstante, ambas novelas dan pie para explorar con mayor detenimiento los quiebres en relación con la vida de pareja y la sexualidad, la ausencia o la sustitución del padre así como los vínculos que se establecen con otros miembros de la familia y el entorno social.

Las dos obras analizadas se centran en cuerpos cuyo rechazo es fincado en su degradación (como ocurre en la animalización de Irma) o en el asco, en la repugnancia que inspiran (como los pies de Etél). Su abyección es cuestionada al materializarlos a través del lenguaje literario. Este, desde un enfoque político, les confiere una existencia legítima a partir del momento mismo de su materialización; desde una perspectiva epistemológica, gracias a su inteligibilidad. La contradicción expuesta en la obra de Tarazona es que a pesar de tal legitimidad, a lo largo del derrotero narrativo los lectores se percatan que el cuerpo de la protagonista es puesto en un nivel no plenamente humano. Si aceptáramos su transformación en bestia, la expulsaríamos del territorio de los cuerpos que sí importan; si no acordáramos con ella y etiquetáramos dicha metamorfosis como el producto de una patología mental, la remitiríamos a una institución psiquiátrica. Ambas instancias reforzarían los códigos de inteligibilidad normados a costa del sacrificio de Irma como sujeto político. El texto va en dirección contraria. Tanto en extensión como en relevancia anecdótica, los pasajes en el centro hospitalario son minimizados, en tanto que aquellos que hablan de las sensaciones y el descubrimiento de una nueva forma de convivir con su entorno son desarrollados con más precisión. Es decir, se propone la interrogante sobre si esta vida vale o importa menos por el hecho de ser aceptada como menos importante, debido a la articulación de un horizonte simbólico vigente.

Por su parte, *Tras las huellas de mi olvido* reincorpora el cuerpo abyecto de la madre mediante una estrategia denominada por Butler como la "producción diferenciada de lo humano" (Costa Meijer); es decir, a través de cuerpos despojados de complejidad e

historicidad. Los antagónicos importarían; estos, no. En la obra de Camacho se muestra cómo se genera la abyección. La frustración y el consecuente impulso asesino de la madre no provienen de la nada de la misma manera que la mugre y las heridas de los pies de Etél portan un sentido que desplaza la repugnancia y la anomalía para legitimar su nuevo aspecto. Ambas posiciones, la de la madre y la de la hija, se hacen presentes a pesar de su inexistencia, su inviabilidad y su lejanía de las regulaciones exigidas sobre sus imaginarios. La escritura de esta joven autora propicia la aparición de otras maneras de comprender los cuerpos femeninos y la incomodidad con que experimentan dos roles del género femenino sacralizados por la normatividad. Los discursos que pesan sobre ellos funcionan como una carga, como una construcción discursiva inoperante.

Bibliografía

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Madrid: Paidós, 2002.
- Camacho, Bibiana. *Tras las huellas de mi olvido*. México: Almadía, 2010.
- Coelho, Oliverio. "El animal sobre la piedra, de Daniela Tarazona". *Los Inrocks*. Sección Libros. 2011 <http://www.losinrocks.com/libros/el-animal-sobre-la-piedra-de-daniela-tarazona> [Fecha de consulta: enero de 2013].
- Costera Meijer, Irene. "Cómo los cuerpos llegan a ser materia. Una entrevista con Judith Butler. 1". *Antroposmoderno*. 2009 http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1272 [Fecha de consulta: enero de 2013].
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Crítica, 1998.
- González Rodríguez, Sergio. "Los libros del 2008". *Reforma*, enero 4, 2009. www.reforma.com/cultura/Articulo/478/955534/ [Fecha de consulta: enero de 2013].
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2007.
- Kristeva, Julia. "Stabat Mater". *Historias de amor*. 2ª edición. México: Siglo XXI, 1988, pp. 208-231.
- Luiselli, Valeria. *Los ingravidos*. México: Sexto Piso, 2011.
- Nieto, Irad. "El animal sobre la piedra, de Daniela Tarazona y La última partida, de Gerardo Piña". *Letras Libres*. Sección Libros, 2009. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-animal-sobre-la-piedra-de-daniela-tarazona-y-la-ultima-partida-de-gerardo-pina> [Fecha de consulta: enero de 2013].
- Rodríguez Lozano, Miguel G. *Nada es lo que parece. Estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2012.
- Tarazona, Daniela. *El animal sobre la piedra*. México: Almadía, 2008.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. "Nuevas voces en la narrativa mexicana, ¿nuevos caminos?". Maricruz Castro Ricalde y Marie-Agnès Palaisi-Robert. *Narradoras mexicanas y argentinas, siglos XX-XXI*. París: Éditions Mare & Martin, 2011, pp. 313-328.

Mínima textual y máxima semántica: brevedad y espacios literarios en la obra de Alberto Chimal

Elsa M. Treviño Ramírez
University of Cambridge
Emt41@cam.ac.uk

En un panorama de escrituras heterogéneas, reacio a la categorización generacional (Raphael, *La fábrica* 59), florece la obra de Alberto Chimal, deliberadamente innovadora, híbrida y marginal. Nacido en 1970, Chimal era conocido principalmente por su producción cuentística de corte fantástico hasta la publicación de su primera novela, *Los esclavos*, en 2009. Sin embargo, además de los diecinueve libros dedicados al relato breve, en la trayectoria del autor hay dos novelas y algunas incursiones en la ensayística, el teatro, la traducción, el libro didáctico y el cómic. En la actualidad, Chimal es uno de los creadores mexicanos mejor consolidados de su generación y es el único escritor cuyo trabajo fue incluido en las cuatro antologías más importantes dedicadas a proveer un panorama, así sea parcial, de este grupo de autores (Buch; Cadena *et al.*; Maldonado, *Grandes Hits*; V.V.A.A.)¹. Partiendo de una perspectiva influida por la teoría de los mundos posibles², Chimal propone en su ficción una multiplicidad de mundos literarios, cuya textura está determinada por la brevedad y por el cuestionamiento de los límites, de las divisiones entre formas y géneros y entre lo fantástico y lo real.

En *Grandes Hits Vol. 1*, Tryno Maldonado sugiere que al leer a esta generación el lector no debe ser distraído por el *topos*. De esta forma, Maldonado señala el carácter secundario del espacio recreado en las obras pues para estos escritores los lugares literarios son solo una excusa para explorar "las nuevas dinámicas que ha encontrado el ser humano para entablar nexos con la comunidad en este nuevo orden global" ("Intro" 15). No obstante, contrario a este planteamiento, es posible argumentar que Chimal articula su búsqueda estética y su concepción de la relación escritura/lectura justamente a través del uso del espacio.

Chimal lleva su literatura hasta su mínima expresión material mediante el uso de textos muy breves, para magnificar las posibilidades semánticas del espacio ficcional. Este escritor emplea el espacio en dos niveles: el nivel del soporte físico y el nivel del mundo de ficción. Las obras de Chimal acentúan su uso del espacio material en la abundancia de espacios en blanco dejados en la página, en el frecuente uso de puntos suspensivos, en la inmaterialidad y fugacidad que provee su publicación en Internet y en la estructura fragmentaria y modular en la que los textos aparecen segmentados en lugar de mostrarse como totalidades. Por otra parte, la brevedad de su obra resalta el espacio imaginativo de la ficción como una producción que surge de la lectura de una

1 || *Dispersión multitudinaria* es un quinto estudio relevante. No obstante, incluye autores de la generación anterior y, por su fecha de publicación, aún ignora a muchos de los talentos emergentes.

2 || El concepto tiene sustrato en el pensamiento de Gottfried Leibniz y ha sido desarrollado por Lubomír Doležel y Thomas Pavel dentro de los estudios literarios.

serie de pistas semánticas sucintas. Esto enfatiza la extensión de la complejidad de los distintos mundos propuestos al contrastarla con la concisión de sus textos. En otras palabras, Chimal utiliza la amplitud del espacio en blanco para resaltar la brevedad del texto y la brevedad del texto para resaltar la amplitud del espacio ficcional. Estas relaciones son análogas e implican una provocación pues el espacio vacío —físico y metafórico— es mucho mayor de lo que tradicionalmente se ha producido en la narrativa de ficción.

La concepción de la ficción como creadora de mundos posibles en la literatura de Chimal es explícita en los relatos "Cosmología 8" y "Cosmología 10" dentro de la antología *83 novelas*. Ambas narraciones inician con la frase "En uno de los mundos posibles [...]" (29, 85). No obstante, no es solo la referencia explícita lo que apunta a la influencia de esta premisa teórica. Esta noción también se hace manifiesta en los mecanismos textuales que generan espacios e invitan a la creación de significados en la obra del autor. La teoría de los mundos posibles parte de la premisa de que "[u]n texto narrativo es una red altamente compleja de restricciones semánticas" (t.p.)³ las cuales configuran lo que el autor denomina "mundos narrativos" (Doležel, "Extensional" 194). Estas restricciones modelan las posibilidades lógicas dentro de los mundos ficcionales. Chimal cuestiona la función mimética de la literatura al crear mundos ficcionales que, en lugar de ser imitaciones o reproducciones del mundo real, tienen una lógica propia incongruente con la lógica del mundo fuera del texto.

En *Los esclavos*, mediante el establecimiento de parámetros de lectura a través de una división en incisos y al revelar la ficcionalidad de la representación aparentemente realista, Chimal hace evidentes las premisas lógicas que ponen en funcionamiento el mundo alternativo de su ficción. De esta manera, en oposición al consenso crítico que ha señalado una ruptura entre la ficción fantástica en la obra previa de Chimal y *Los esclavos*, mi postura es que no hay tal rompimiento, sino una continuidad en la reflexión respecto a la naturaleza de la relación entre el "realismo" y la ficción. Esta reflexión se refleja en la espacialidad de su obra. Es en sus juegos entre la brevedad y la extensión de la complejidad de sus mundos donde Chimal cuestiona la representación mimética y propone, en cambio, una explosión de lo imaginario, es decir, la autonomía de la literatura expresada en los alcances imaginativos de sus mundos posibles. Esta continuidad en la obra del autor se puede observar tanto en *Los esclavos* como en su obra posterior, *83 novelas*.

3 || Todas las traducciones son propias y se indicarán entre paréntesis como (t.p.).

1. Hiperrealismo y la artificialidad de la representación

Los esclavos es una narración de mediana extensión —148 páginas en su única edición— y los interesados en categorizarla la han llamado novela breve. El texto se compone de ciento una secciones numeradas, muchas de ellas apenas fragmentos, agrupadas en cuatro capítulos con nombre de incisos —a), c), b), d), en orden no alfabético— y un capítulo denominado "Años después" que divide la novela por la mitad justo entre los incisos c) y b) (Figura 1). La novela cuenta las historias de dos parejas en las que se establecen relaciones de dominación y subordinación psicológica, física y sexual expresadas a través de la práctica sadomasoquista. En el texto, estas prácticas son llevadas al extremo pues en el sadomasoquismo tradicional los actos de dominación y sumisión siempre son entendidos como consensos en el plano sexual (Weinberg, 33). En *Los esclavos*, no obstante, las prácticas de control y subordinación se desarrollan en todos los niveles, más allá de lo consensual, adecuándose al título de la obra. En la sección "Años después" se presenta la historia de dos personajes anónimos que podrían ser —o no— los personajes de los otros capítulos. El título de esta parte muestra una ruptura de la concepción lineal de la cronología, no aparecen los nombres de los personajes y los lugares mostrados en ella están fuera de los parámetros de lo que aparece en otros incisos. La ambigüedad creada en este punto intermedio de la novela es irresoluble. Esto ejemplifica cómo las redes lógicas que arman la historia contada se basan en conexiones rotas y vacíos para comunicar la falta de anclajes y certidumbres.

Los incisos a) y b) hablan de Marlene, una mujer que escribe, produce y comercializa películas pornográficas caseras en una ciudad decadente. Marlene tiene como esclava a Yuyis, una adolescente que jamás ha salido de casa, quien permanece desnuda, encerrada, en ocasiones encadenada, y actúa como protagonista de las cintas. Conforme el texto avanza, la relación incestuosa madre-hija entre Yuyis y Marlene se hace patente mientras se acentúa el carácter semisalvaje de Yuyis, quien no conoce otra forma de vivir que el sometimiento. Por otra parte, los incisos c) y d) cuentan la historia de Golo, un joven y atractivo millonario inmerso en un profundo tedio cuyo único placer viene de ejercer su dominio sobre los demás. En una sala de chat para sadomasoquistas, Golo recluta como su esclavo a Mundo, un oficinista de mediana edad con una vida rutinaria que fantasea con ser dominado. Mundo renuncia a su voluntad y se somete por completo a los deseos de Golo, dispuesto a descender hasta la animalidad.

Chimal estructura su narración mediante la disección y la rearticulación narrativa, separando fragmentos de la totalidad en incisos arbitrarios y aislando, incluso, la composición misma de sus personajes, su psicología, presente y pasado. a) y c)

son narraciones en presente y logran una caracterización de los personajes. Por otra parte, los capítulos b) y d) están narrados en pasado y muestran sus antecedentes, dándoles así profundidad psicológica. Además, en b) y d) los personajes hacen patentes sus limitaciones y de este modo rompen con la primera parte de la novela mostrada en a) y c), en la que Marlene y Golo ejercen un absoluto control sobre ellos mismos y sobre los demás que puede interpretarse como rigidez y artificialidad.

En vista de estos reordenamientos intencionales, una propuesta de lectura consiste en analizar el índice, cuya organización forma parte de la composición de la novela. En este se plantea el juego cronológico y el desfase de las distintas capas de narrativa. A diferencia de una gran cantidad de publicaciones actuales donde este tipo de notas no se indexan, el índice de *Los esclavos* incluye los agradecimientos personales del autor. En ellos, Chimal habla de *Los esclavos* como "un proyecto 'realista'" y explica que para Nabokov "la palabra 'realidad' debe estar siempre entre comillas" (148). Al hablar de sus ficciones breves, Chimal ha revelado la importancia e intencionalidad que tiene para él la práctica intertextual, diciendo que el sentido de la ficción se encuentra en "jugar con lo que su lector ya sabe: el efecto de las relaciones intertextuales llega al máximo posible en la minificción porque apenas hay más que esas relaciones ante la vista del lector" ("Tolstoi" 17). Al tratarse *Los esclavos* de una narración breve, el autor debe aprovechar todos los recursos contenidos en el texto —incluyendo los agradecimientos— usando claves que pueden encontrarse fuera de él. Así, haciendo uso del índice como un paratexto liminal⁴ —un umbral de interpretación entre el mundo del libro y el mundo fuera de él— estos agradecimientos que podrían pasar por un gesto insustancial, son los encargados de dar al lector al menos dos pistas de lectura.

En primer lugar, es inevitable trazar una comparación con *Lolita* pues ambas historias lidian con relaciones de poder y deseo que se manifiestan en el plano de lo erótico. En *Lolita*, Humbert Humbert es un narrador no confiable al igual que el anónimo narrador de *Los esclavos*. Mientras que H. H. emplea su subjetividad en la configuración de su historia y personajes durante toda la obra, el narrador de *Los esclavos* opta por una prosa aséptica y aparentemente objetiva para confesar, de un modo parco y libre de elaboraciones morales, su parcialidad y falibilidad solo al final de los incisos a) y c). Así, respecto a la historia de Marlene y Yuyis, el narrador pronuncia: "En lo dicho hasta ahora hay varias mentiras" (37). Más tarde, en un eco casi exacto de esta declaración, el

4 || Respecto a la definición de paratexto cf. Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 1-3.

narrador dice de la historia de Golo y Mundo: "En lo dicho hasta ahora hay, cuando menos, tres mentiras" (69). En ambos casos, el narrador explica parte de las mentiras contadas, pero como lo sugieren el adjetivo "varias" y la locución adverbial "al menos", parte de la verdad no será revelada y, en efecto, ha sido omitida. Del mismo modo que la narración de H. H. está enmarcada por su subjetividad, esta confesión abrupta del narrador en *Los esclavos* insinúa que a) y c), más que descripciones fácticas, son la relación de las fantasías alternativas de Marlene y Golo. Como lo plantea Gabriel Wolfson, a través de estas narraciones se pone "en funcionamiento el mecanismo propio de la fantasía y el deseo". Esta inferencia es sustentada por el fragmento 35, único en el que desaparece el narrador y Golo narra en primera persona.

Esto lleva al segundo punto revelado por los agradecimientos: el aparente realismo de Chimal, desde el cual parte de la crítica ha determinado una ruptura con su obra fantástica, es un realismo entrecomillado, es decir, un realismo mediado, amplificado y transformado; una "hiperrealidad" donde la diferencia entre lo real y lo imaginario colapsa y ante ello pervive una realidad simulada⁵. Esta concepción de la falsa barrera entre lo real y lo imaginario en la era contemporánea, particularmente en el terreno de la narrativa, ha sido condensada por Brooke-Rose en *A Rhetoric of the Unreal* al decir que "lo que solía llamarse realidad empírica, o el mundo, parece haberse vuelto más y más irreal, y lo que ha sido considerado por mucho tiempo como irreal se emplea, o se estudia, cada vez más, como la única realidad 'verdadera' u 'otra realidad igualmente válida'" (4) (t.p.). Si el estilo del texto y la temática de *Los esclavos* parecen indicar una aproximación a la realidad, los guiños constantes hacia su carácter de representación hablan de una realidad inflada, una hiperrealidad que, en palabras de Baudrillard "no tiene origen ni realidad" (9).

Desde el inicio, la novela toma ventaja de su composición compacta, construida con escenas fragmentarias y frases cortas, para amplificar el significado de lo sugerido, lo no dicho, y así desestabilizar las pretensiones de realismo. El plano de lo hiperreal se pone en evidencia a través de los múltiples momentos en que el texto sugiere una puesta en escena, con la cámara de Marlene grabando a Yuyis, los juegos de actuaciones, puertas, luces y cortinas. Como lo señala Wolfson:

roles encima de los roles, nombres sobre nombres [...] como "Trixy, o Trixxxxy", nombre bajo el cual se esconde Yuyis, ya de por sí un sobrenombre; como Mundo, que sustituye el nickname de un chat, "busko ligue", que a su vez oculta el nombre vulgar de un burócrata

5 || El concepto de "hiperrealidad" ha sido teorizado ampliamente por Jean Baudrillard, Daniel J. Boorstin y Umberto Eco. Cf. Umberto Eco, *Faith in fakes: Travels in hyperreality*. London: Minerva, 1995.

padre de familia—, capas y capas de maquillajes, disfraces, discursos memorizados: estratos de representaciones bajo los cuales nunca habrá, desde luego, tal cosa como el 'sujeto real' [...]

Son los adjetivos, los nombres y la información aportada por palabras aparentemente aisladas, las que revelan las máscaras bajo las cuales se ocultan los significados del texto. Asimismo, es en la brevedad de las viñetas que construyen las ciento una secciones y en la sutileza de las insinuaciones, donde se evidencian las grietas de la representación.

Por ejemplo, la extensión de la primera sección de *Los esclavos* es de cuatro palabras, las cuales, no obstante, aluden a la idea del comienzo de un montaje teatral: "Marlene enciende las luces" (11). La misma operación se repetirá, a su vez, al inicio del inciso c): "Golo abre la puerta" (45). Se encienden las luces y se abre la puerta. Desde este momento, es inevitable notar el elemento de *performatividad* que entra en juego en la obra de Chimal. Del mismo modo que los enunciados performativos crean aquello que nombran (Austin), la apertura de la novela posee una fuerza creativa suficiente como para conjurar un mundo, o al menos, una puesta en escena. Más aún, ambos comienzos, además de *poner* una escena, muestran a los personajes *entrando* en escena. Son estos principios los que les dan visibilidad y permiten que sean advertidos. Esto será confirmado por la sección 2, donde aparecen unas cortinas rojas —evocación clara de un teatro— y Yuyis tiene sexo con un hombre para una de las películas pornográficas de Marlene, mientras esta última "los mira a través del ocular [de la cámara]" (11).

Igualmente, como una representación, el mundo creado a través de las palabras iniciales de los incisos a) y c) es autocontenido; al cierre de los capítulos b) y d) Marlene apaga la luz y Golo cierra la puerta. El espectáculo es afirmado en el último párrafo de la novela en el cual Golo piensa en una música como la del final de una película y "Rodeado por la música, sin decir nada más, y antes de que empiecen a aparecer en la pantalla los nombres de los actores, recuerda que su nueva esclava ya lo está esperando" (147). Esta evocación de unos créditos cinematográficos delata el hiperrealismo del autor —una realidad ficcional sin referente en el mundo real—, pues plantea una transición entre la imaginación de Golo y la materialización de lo que esta inicialmente invoca. La música y los nombres de los actores dejan de estar en la mente del personaje para hacerse presentes en el mundo de las acciones de la novela. Esto, no obstante, no implica un tope claro para el contenido del universo creado por el texto, al contrario, como mostraré más adelante, su indefinición se puede expandir infinitamente en la imaginación del lector.

2. Brevedad y mundos posibles

En *Los esclavos*, la mayor parte de la crítica ha encontrado elementos de ruptura con la obra previa de Chimal, particularmente por su incursión en una nueva forma (novela) y por su desprendimiento del género fantástico. Sin embargo, algunos comentaristas también han logrado ver continuidades tales como la brevedad, intensidad y precisión de su prosa. En palabras de Wolfson, "[mucho] de lo que ya había escrito Chimal no sólo prefiguraba su primera novela sino que rebasaba sin duda unos límites —cuento, fantasía— que, supongo, al autor no se le habría ocurrido fijar ni desear". La idea del límite, que ya se esbozaba en la manera difusa de plantearse la zona fronteriza entre realidad y ficción, aparece como un elemento recurrente en la obra de Chimal ya que sus textos intentan borrarla, o al menos, apuntar a una reflexión sobre la misma.

Es aquí donde se revela la utilidad de leer *Los esclavos* a través del prisma de *83 novelas*. Publicada un año después que *Los esclavos*, *83 novelas* es una colección de minificciones de producción artesanal con un tiraje limitado a 150 ejemplares y disponible de modo gratuito por Internet. Esta recopilación de microtextos está dividida en cinco secciones: "Muchedumbre (1)", "Libros", "Muchedumbre (2)", "Aventuras" y "Muchedumbre (3)". Si la tradicional distinción entre cuento y novela se basaba, principalmente, en una cuestión de extensión, Chimal cuestiona esta división proponiendo, en cambio, la posibilidad de crear un mundo complejo y profundamente significativo con unas cuantas palabras. Este tipo de redefinición posmoderna del significado del término novela, será aplaudido por críticos de la nueva generación como Joserra Ortiz quien planteará que: "La novela es eso: la hazaña de volverse eterno en el coto cerrado de las palabras, sin importar cuántas sean estas [sic]". Este gesto lúdico de Chimal respecto a los límites genéricos e incluso los límites materiales de la hoja escrita llega como un desafío en un momento en el que las barreras genéricas y las convenciones son redefinidas.

83 novelas confirma su pertenencia a una nueva época de quehacer literario en México, ya que como sostiene Lauro Zavala: "la minificción puede llegar a ser la escritura más característica del tercer milenio, pues es muy próxima a la fragmentariedad paratáctica de la escritura hipertextual propia de los textos electrónicos" (*Cartografías* 70). Y en efecto, Chimal tiene una larga trayectoria como promotor del uso de Internet como plataforma de aprendizaje, creación, discusión y distribución literaria, particularmente a través de su portal web *Las Historias*. Más aún, los textos compilados en *83 novelas* fueron originalmente escritos y publicados en la red social virtual, Twitter, y su compilación fue producto de un proceso interactivo de lectura y escritura en el que sus seguidores en dicha red leyeron y comentaron los textos con el autor antes de su publicación en forma de libro electrónico. De

este modo, las minificciones de Chimal integran la "virtualidad" que plantea Zavala para los textos del tercer milenio, al convertirse en un cibertexto:

un texto producto de utilizar un programa interactivo frente al cual el lector ya no sólo elabora una interpretación, sino que participa con una intervención sobre la estructura y el lenguaje del texto mismo, convirtiéndose así en un coautor activo frente a la forma y el sentido último del texto (84).

Esta concepción del lector como un agente activo que interpreta e interviene en la creación textual será de suma relevancia para la experiencia de lectura/escritura en la obra de Chimal. Esto se reflejará de modo formal en el peso que dará a la elipsis y al silencio en sus narraciones mediante la experimentación con la brevedad.

Por otra parte, al mismo tiempo que asume las transformaciones tecnológicas y el impacto de los nuevos soportes en el proceso de escritura y lectura, en el ejercicio de *83 novelas* Chimal se inserta en una tradición cuentística inaugurada por las plumas de Augusto Monterroso y Juan José Arreola. Dicha tradición se caracteriza por "una escritura genéricamente híbrida, narrativamente fragmentaria, estructuralmente itinerante y de brevedad extrema" (Zavala, 55). La jugada de reconocimiento y renovación de Chimal es premeditada como lo muestra el cuarto relato de la sección "Aventuras" en *83 novelas*: "Un equipo de exploradores se perdió en mi garganta. Buscaban al dinosaurio. Idiotas: como si aún estuviera allí. Mejor me voy a dormir" (78). Aquí, Chimal hace un gesto a Monterroso, reconociendo su famoso "El dinosaurio", y simultáneamente, plantea dejarlo atrás ya que su dinosaurio no está más en la garganta del narrador, es decir, en su voz narrativa. Además, Chimal inserta un comentario sardónico contra aquellos que pretenden todavía encontrarlo y estancarse en el pasado, sugiriendo que es mejor cerrar los ojos ante ellos. Una vez hecho el necesario guiño a la tradición, Chimal entra en un juego con el potencial del fragmento para contar historias en el marco de la experimentación con la narrativa breve en la que gran parte de lo narrado queda en el plano de lo sugerido, lo silenciado y lo omitido. Al compactar la narración en su materialidad, Chimal da pie a mundos imaginarios de límites imprecisos.

Chimal abre *83 novelas* con una nota inicial: "Lo que sigue son 83 novelas. No se deje engañar por las ideas recibidas [...] Los mundos narrados son pequeñísimos en la página pero se amplifican en la imaginación" (5). De nuevo, Chimal alude a la idea de los mundos posibles para construir sus narraciones y, en este sentido, expone una fuerte sensibilidad espacial. Cada mundo

posible implica la apertura de un nuevo espacio ficcional con una lógica interna propia.

Partiendo de la lógica modal, la teoría de los mundos posibles aplicada a la ficción postula que los mundos narrativos son construcciones semióticas autónomas e independientes del mundo real, cuya existencia es textual en tanto que está estipulada únicamente por la existencia de sus textos correspondientes (Doležel, "Extensional" 195-96). Cada mundo ficcional es un mundo construido por el lenguaje —"la especial fuerza ilocutiva del texto" (23) (t.p.)— y posee unas leyes y una lógica propias, cuya relación con el mundo real no es de mimesis ni de imitación sino únicamente de referencia. En otras palabras: "los mundos ficcionales no son imitaciones o representaciones del mundo real (*realia*) sino reinos soberanos de *possibilia*" (Doležel, "Possible worlds" 788) (t.p.). Debido a que el ser humano es incapaz de inventar la totalidad de un mundo incluyendo todas sus propiedades, los mundos ficcionales son necesariamente incompletos (Doležel, *Heterocosmica* 22).

En *83 novelas* cada una de las narraciones plantea un mundo posible con una lógica interna consistente y específica. Por ejemplo, en el mundo narrativo de "Antropología 2", existe un día llamado "fergues", el cual es "el día santo y tenue entre el lunes y el martes" (17). A su vez, el mundo propuesto en "Crawl" no tiene fronteras entre ficción y realidad y el lector es partícipe de él: "El nadador llegó veloz al borde de la alberca. No se detuvo y siguió braceando a través del concreto. Ahora continúa por tu cabeza" (11). Este relato comienza por plantear una escena con un referente inmediato en la realidad —un nadador y una piscina— y luego la distorsiona al romper con las barreras de lo real e introducirse en lo fantástico-maravilloso⁶. En cada uno de los relatos, Chimal emplea las limitaciones del espacio ficcional que es necesariamente incompleto y maximiza esa ausencia, dando pie a un extenso mundo imaginario. En contraste con la perspectiva tradicional en la que el cuento encierra un misterio, o en palabras de Ricardo Piglia "un relato visible esconde un relato secreto" (106), en las historias de Chimal el ejercicio del lector no es el de descubrir el secreto llenando los vacíos o atando los cabos. En cambio, el papel del lector es el de llenar de significados cada uno de los mundos narrativos.

Más aún, a través de los relatos comprendidos en *83 novelas*, se asoma una metaconciencia intertextual, como es el caso de "Espiritual 1": "Cayó en trance en el templo, habló en lenguas y empezó (sin que nadie entendiera): —En un lugar de La Mancha..." (56). Es claro que el texto solo puede existir en su relación con

6 || Empleo el término de acuerdo a la terminología propuesta por Tzvetan Todorov en *The fantastic: A structural approach to a literary genre*.

otros textos y que la brevedad de su composición amplifica las voces que no son expresadas en las palabras mostradas en la hoja sino en el silencio, en la naturaleza elíptica del relato que omite su propia explicación aunque la sugiere. De hecho, en términos de intertextualidad, lo que en *Los esclavos* se logra con una nota paratextual en los agradecimientos al apuntar pistas para la lectura de sus historias, se vuelve explícito en algunos de los relatos de *83 novelas*. Por ejemplo, en "La cita 2", la posibilidad que plantea un mundo narrativo como terreno de diálogo entre dos obras es hecha patente: "En algún momento del siglo XX, el cadáver de Annabel Lee soñó que su nombre era Dorotea, que el mar era un desierto, que jamás había amado" (65). De esta manera, Chimal sugiere su propia genealogía literaria al emprender una conversación entre *Annabel Lee* de Edgar Allan Poe y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Es así como *Los esclavos* y *83 novelas* son ambas una expresión diferente de la misma búsqueda creativa de su autor, búsqueda que se basa en el principio de la brevedad y sus posibilidades para cuestionar la relación entre literatura y realidad. No obstante, no es tanto la brevedad en sí misma entendida como la economía de las palabras, sino la expresividad que poseen el silencio —lo que se calla— y la elipsis —lo que se omite—. Esta fuerza proviene de la naturaleza incompleta del mundo ficcional donde sus áreas indeterminadas instan al lector a llenar los vacíos con su capacidad imaginativa. Si antes de *Los esclavos* Chimal había desarrollado su estilo en el cuento, las minificciones de *83 novelas* le permiten una experimentación aun más radical con el espacio material en el que se expresa el texto. Sobre todo, el autor puede jugar con las implicaciones de silencio que el uso de pocas palabras y la página mayoritariamente blanca traen consigo. Por otra parte, *Los esclavos* da lugar a un movimiento en dirección opuesta al centrarse en el planteamiento de un solo mundo narrativo, fabricado a través de fragmentos, cuyos lazos sean provistos por el lector.

3. Horror sin límites

La disolución de los límites en los mundos narrativos de Chimal se debe a los vacíos tanto en el papel, como en la información y descripción de estos mundos. Estos vacíos permiten una ampliación de los significados que depende de un lector que debe permanecer activo. Esta lectura activa ha sido abordada por Wolfson, quien tiene una actitud escéptica ante ella. El crítico ve con sospecha la estrategia de Chimal ya que,

en razón de cierta competencia narrativa, uno sabe que falta algo, que tantos huecos, vacíos, elipsis, deslices y sugerencias no son descuidos ni detalles gratuitos sino material sobre el que hay que hilar y tramar para organizarlo y llevarlo a un destino en buena medida ya preparado por el autor.

Esto, para Wolfson, hace que la intención narrativa de *Los esclavos* resulte predecible.

No obstante, una lectura espacial de la novela —iluminada a través de la teoría de los mundos posibles y la expresividad que bajo esta teoría tienen la concisión, las ausencias y los silencios— revela que las restricciones semánticas que guían la lectura no pretenden que el lector "lleve el material de la novela a un destino" sino, en cambio, buscan que la imaginación del lector pueble el mundo ficcional de significados no necesariamente ligados sucesivamente. Es este uso del espacio el que elucida cómo la "mínima textual" se traduce en una "máxima semántica".

En 83 novelas, muchos de los textos plantean situaciones perturbadoras tanto por sus alcances como por su carácter irresoluble. Tal es el caso de "Todo saldrá bien" donde, mediante su ausencia, se sugiere la existencia de un paciente en una situación de quirófano: "El doctor tomó con una mano el bisturí, con otra las pinzas y con la tercera la máscara de la anestesia" (36). Lo que comienza como una experiencia común se convierte en una experiencia límite tras la aparición de una tercera mano. El momento de revelación de lo siniestro, en el que lo oculto se vuelve aparente, y la indefinición de su inicio y fin en términos de una historia o narrativa, implican que el horror, o la amenaza que conlleva la alteración de la realidad, carece de término, ocupando la totalidad del espacio imaginativo.

Del mismo modo, la mayor longitud de *Los esclavos* permite explotar esta situación de contraste entre limitación textual y extensión del horror. La economía léxica de cada fragmento que compone *Los esclavos* tiene como resultado que muchas de las descripciones de los lugares sean sucintas y que se incluyan de manera circunstancial, como comentarios añadidos que enmarcan, sin definirlos, los eventos de la historia. Las descripciones espaciales apenas logran fabricar viñetas de lugares.

Por ejemplo, de modo incidental, se dice que en la residencia de Golo existe un "cuarto de torturas" donde están "las ruedas y los picos, los grilletes y los pesos y los cerrojos" (63). Esta habitación es descrita solo mediante algunos objetos que se encuentran en su interior y la violencia que estos ejercen. Además, esta última solo es sugerida: "[...] [Golo] ha terminado con Mundo y pedido que lo recojan [...]" (63). Si es necesario que alguien recoja a Mundo es porque este no puede levantarse solo; estas frases actúan metonímicamente sobre la violencia y la tortura, reemplazándolas por su efecto. Del mismo modo, el narrador explica: "Yuyis, además, está encadenada por el cuello a una argolla de metal fija toscamente al piso de cemento. Hay argollas semejantes en varios cuartos de la casa" (13). Esta mención es todo lo que el narrador dirá acerca de las argollas, sus usos, su localización o sus implicaciones. La desnudez del hecho, esta parquedad narrativa

desprovista de cualquier juicio de valor, es la que aumenta el efecto alarmante. Al igual que en "Todo saldrá bien", son el silencio y lo omitido los que introducen el elemento perturbador: en *Los esclavos* los lugares desdibujados convierten toda la extensión imaginativa de la novela en un espacio de abyección donde cada vacío puede ser llenado con dolor, dominación y abuso. Más aún, la confesión del narrador respecto a sus mentiras insinúa que lo narrado, que ya en sí mismo muestra terribles alcances, sea apenas un pálido reflejo, quizá maquillado, quizá contenido, de horrores aun mayores.

Al hablar del realismo, Ortega y Gasset afirmaba que este era un "enrevesado término, que he procurado usar siempre entre comillas para hacerlo sospechoso" (*Obras completas* 418). Es esta sospecha, que Chimal encuentra también en Nabokov, la que el autor introduce a lo largo de su obra dotando a la fantasía de un "halo de realidad" (Gordon, 18) y a la representación de lo real de un velo cuasi fantástico. A través de textos muy cortos que proporcionan un mínimo de detalles, la ficción de Chimal expande las posibilidades de la literatura al crear espacios que invitan a ser llenados. Estos espacios, no obstante, advierten al lector de su ficcionalidad mediante pistas, palabras y gestos que emergen de la concisión y la brevedad pues en la literatura de Alberto Chimal, la extensión del espacio ficcional es del tamaño del vacío.

Bibliografía

- Austin, John L. *How to do Things with Words*. The William James lectures. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1993.
- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge [Reino Unido]: Cambridge University Press, 1981.
- Buch, Tatiana (ed.). *Nuevas voces de la narrativa mexicana*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 2003.
- Cadena, Agustín, et al. *Generación del 2000: literatura mexicana hacia el tercer milenio*. Chimalistac [México]: CONACULTA, 2000.
- Chimal, Alberto. *83 novelas*. México: Edición del autor, 2010. Ebook. URL: <<http://www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/83-novelas/>>.
- _____. *Los esclavos*. Oaxaca, México: Almadía, 2009.
- _____. "Tolstoi descubre las cualidades de la minificción." *Crítica. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. Junio-julio 2012: 15-19.
- Da Jandra, Leonardo y Roberto Max. *Dispersión multitudinaria*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 1997.
- Doležel, Lubomír "Extensional and intensional narrative worlds." *Poetics* 8.1-2 (1979): 193-211.
- _____. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- _____. "Possible Worlds of Fiction and History" *New Literary History* 29.4 (1998): 785-809.
- Eco, Umberto. *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*. London: Minerva, 1995.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- González Boixo, José Carlos. "Introducción. Del 68 a la generación inexistente." *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009. 7-24.
- Gordon, Samuel. "La neomitologización en *Gente del mundo*". *Mito, fantasía y recepción en la obra de Alberto Chimal*. Mexico, D. F.: Universidad Iberoamericana, 2006. 13-31.
- Maldonado, Tryno. *Grandes Hits Vol. 1*. Oaxaca: Almadía, 2008.
- _____. "Intro" *Grandes Hits Vol. 1*. Oaxaca: Almadía, 2008.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1976.
- Monterroso, Augusto. "El dinosaurio." *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Imprenta Universitaria, 1959.
- Ortega y Gasset, José. *Obras Completas*, Vol: III. Madrid: Revista de Occidente, Alianza Editorial, 1962.
- Ortiz, Joserra. "La comedia humana de la microficción. '83 novelas' de Alberto Chimal". *Blog de lecturas de Joserra Ortiz. Medievalista de la hipermodernidad*. 2013. Web. URL: <<http://blog.joserraortiz.com/2011/03/31/83-novelas-chimal/>>. 19 de enero de 2013.
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. 105-111.

- Poe, Edgar Allan. "Annabel Lee." *The Collected Works of Edgar Allan Poe Vol. I: Poems*. Ed. Thomas Ollive Mabbott. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1969. 477-79.
- Raphael, Pablo. *La fábrica del lenguaje*, S. A. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Letras mexicanas. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1973.
- V.V.A.A. *Novísimos cuentos de la República Mexicana: treinta y dos relatos cortos, cuentos postmodernos y minificciones*. México, D. F.: CONACULTA, 2004.
- Weinberg, Thomas S. "Sadomasochism and the Social Sciences: A Review of the Sociological and Social Psychological Literature." *Sadomasochism: Powerful Pleasures*. New York: Harrington Park Press, 2006. 17-38.
- Wolfson, Gabriel. "La insensatez. Reseña de *Los esclavos* de Alberto Chimal". *Programa de Escritura Creativa*. Universidad del Claustro de Sor Juana. Web. URL: <<http://criticabuap.blogspot.co.uk/2009/07/la-insensatez.html>>. 20 de enero de 2013.
- Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Iluminaciones. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004.

Tryno Maldonado: del fragmento a la narrativa de la catástrofe

Roberto Domínguez Cáceres
Tecnológico de Monterrey Campus Estado de
México
rdomingu@itesm.mx

Citation recommandée : Domínguez Cáceres, Roberto. "Tryno Maldonado: del fragmento a la narrativa de la catástrofe". *Les Ateliers du SAL* 3 (2013): 95-109.

1. Introducción

Tryno Maldonado (Zacatecas, 1977), escritor, ensayista y editor, ha publicado el libro de cuentos *Temas y variaciones* (2003), la antología de cuentos *Grandes hits. Nueva generación de narradores mexicanos* (2008) y tres novelas: *Viena Roja* (2005), *Temporada de caza para el león negro* (2009) y *Teoría de las catástrofes* (2012); es editor y reside en Oaxaca.

En *Grandes hits*, con un lenguaje ágil y preciso, explica los criterios de selección de lo que llama "una generación llena de desencanto que se pertrecha en el cinismo y en la indiferencia para evitar volver a ser defraudada, que ya no cree en nada porque toda su vida ha transcurrido en el engaño" (12).

Maldonado hace una crítica de los demás miembros de esa generación en la que él mismo se avisa, pero sin incluirse, con una intención de *diálogo* permanente con los autores de las obras que selecciona para explicarlas y otorgarles un rasgo distintivo. Los *novísimos* narradores mexicanos para Maldonado están marcados por el recelo de no poderse tomar nada en serio, ni el asunto, ni la fama, ni los ideales, ni las creencias, pues permea una suerte de ansiedad. Están tocados por una ácida desconfianza sobre lo que pueden decir de una realidad que se descompone todos los días, que es imposible creer. Tal declaración bien puede aplicarse a él mismo en su más reciente novela *Teoría de las catástrofes*. Dice de ellos: "Un buen día decidieron mirarse los unos a los otros con desconfianza, hundir la cabeza entre los hombros y reírse de todo, sobre todo de ellos mismos antes de que alguien más viniera a hacerlo en sus caras" (12).

Su decisión de no llamar esta selección "antología" sino "grandes hits" y dividirla en "tracs" en un "lado A" y "lado B" alude a ese sentido irreverente e intertextual tan caro a él y sus coetáneos. Maldonado señala esta generación nacida en la década de los años 70 como la primera que nació ya sin una figura hegemónica única en el campo de la actividad literaria en medios y prensa. Y sobre todo, la ve como una generación que tiene la parodia como recurso más confiable: los ejercicios posmodernos de hibridación y el *sabotear* los grandes relatos. Pero "lo reaccionario, lo conservador y la literatura de géneros están siendo sus trincheras de resistencia" (13). Posiblemente porque ser "liberal", "progre" o "experimental" son términos que suscitan sospechas por todas partes.

Maldonado comparte la vocación de este grupo porque en su obra asume una visión crítica de lo que se consideraba obvio y afirma que ser escritor mexicano implica más que la nacionalidad, implica el cultivo del cuento corto, la novela, la crónica, el blog, la música y otros medios de expresión. Podríamos arriesgar una afirmación: el ejercicio escritural es el territorio común de esta generación mexicana, nada más.

Como sus antologados, Maldonado es conservador, cauto y discreto en su proyecto narrativo personal. Contar, para su generación, tiene un doble propósito: primero, armar una historia sólidamente apoyada en los recursos de la trama, el desarrollo de los personajes, un narrador definido, una paciente y laboriosa descripción de lo fugaz, que construye imágenes o metáforas calibradas para sorprender, por una parte; segundo, ofrecer una novela que no se desentienda de su posibilidad crítica para recalcular la realidad usando otros medios y lenguajes, como es el caso de la teoría de las catástrofes.

Maldonado y sus coetáneos desconfían ya de la literatura (en tanto mercado, distribución, producción, índices de venta) como denuncia, como resistencia, como declaración pero no como una apuesta para comprender su dimensión. Él mismo ha dicho que una de las características de los nuevos narradores es el empleo de un lenguaje cuyos registros se antojan impersonales o neutrales y que su generación de coetáneos o colegas escritores se antoja conservadora. ¿Podremos adjetivar como "conservadora" o "cautelosa" esta novela?

Veremos cómo en la novela más reciente el conflicto magisterial en la ciudad de Oaxaca se aborda desde varios ángulos para ser recreado en una dimensión estética más ensimismada en los alcances del acto de contar la vida de otros que en explicar el conflicto y sus consecuencias políticas. Es una novela "que no pretende en absoluto hacerse pasar por cosmopolita, ni mucho menos "universal" o producto *ready made* listo para ser traducido a veinte lenguas y ser llevado a la pantalla grande en cualquier idioma" (14).

Tal vez por eso es que se apoya ahora en la novela de corte tradicional, ha abandonado el experimento del texto fragmentario con gran capacidad para narrar el instante, como lo demostró en *Temporada de caza para el león negro*. Ha ido más allá del texto como instalación multimedia armado con diálogos sincopados, repeticiones e iteraciones en ritmos que recuerdan los *samples* de los *DJ's* de música electrónica; ha cambiado la ácida sexualidad como protesta y autodestrucción por otra visión más reflexiva de la intimidad ya no nihilista, sino apenas solitaria; y todo eso por una novela innovadora en el tratamiento del tema pero conservadora en su factura, extensión y ritmo.

En *Teoría de las catástrofes* construye una narrativa que va desenvolviendo, larga y lentamente, una trama sólida para mostrar al lector que la peripecia de los personajes es premonitoria de toda la condición humana, siempre amenazada por una catástrofe. Usando la estrategia de la delación para abarcar más probabilidades de la acción y sus consecuencias en los personajes, echa mano de la racionalidad para ir probando distintos postulados sobre el amor, los levantamientos sociales, la soledad y la muerte,

axiomas de la elección, etc. Si la realidad nos genera ansiedad, sean las matemáticas el lenguaje que exprese mejor el deseo de comprender el mundo como un sistema dinámico, errático y fascinante.

2. Las fuerzas y los cambios como escenario

Teoría de las catástrofes construye un discurso que permea un sentido irónico y desalentador a ratos sobre la mutabilidad de todo, sobre la relevancia y la efectividad de los intentos por comprender lo que sucede.

Se evidencia pues cómo se sirve la literatura de formas de estructurar el discurso narrativo desde la matemática para mostrar un doble papel de la novísima novela mexicana: la denuncia de la enorme injusticia que sufre cualquier tipo de insurrección y los efectos imborrables que estos antagonismos de fuerzas dejan en los sujetos que las sufren.

Sin concesiones al escritor ni conciliaciones para tranquilizar al lector, la novela ya no critica los abusos de autoridad ni denuncia las injusticias porque sabe que ese discurso está agotado; ahora en cambio muestra que eso que pasó "allá", pasará pronto "aquí", y que no hay posibilidad de evitar que sucedan catástrofes. Si esto no se le cree ya a la literatura, la demostración ahora la darán las Matemáticas.

La novela de Maldonado recrea eventos históricos como el plantón de maestros de Oaxaca. Más allá de la crónica de hechos precisos, puede ser entendida como una reflexión estética-matemática sobre las fuerzas que presionan la sociedad: de la disidencia, la resistencia y la violencia de Estado. Todo ello mientras se pide al lector recordar que en la historia reciente del país, hemos vivido más catástrofes que épocas de paz, que México entero sufre distintos procesos de conformación y metamorfosis de los cuales debemos estar más conscientes. Sea pues esta una lectura desde la curiosidad por entender cómo la ficción nos hace más habitable la catástrofe.

3. La teoría de las catástrofes

Para plantear la naturaleza del destino que se cierne sobre los hombres y mujeres, representados como héroes trágicos que no podrán escapar a la fatalidad, Maldonado emplea la intertextualidad explícita que se avisa desde el título mismo: la original "teoría de las catástrofes" fue planteada por René Thom. E. C. Zeeman desarrolló aplicaciones de esta teoría y a él se debe el prototipo de "máquina de catástrofes", ya que induce saltos repentinos, es decir induce efectos de pérdida de estabilidad (cambios bruscos de orientación) sin causa determinante reconocible (Sauders, 15).

En la teoría de las catástrofes se representa la propensión de los sistemas estructuralmente estables a manifestar discontinuidad

(pueden producirse cambios repentinos del comportamiento o de los resultados), divergencia (tendencia de las pequeñas divergencias a crear grandes divergencias) e histéresis (o la resistencia a perder la condición provocada por la fuerza una vez que esta ha cesado), pero si los comportamientos se invierten conducen a que no se vuelva a la situación inicial. El cambio, según René Thom, se da por una combinación de patrones continuos y discontinuos. La novela que nos ocupa podría ser explicada desde la catástrofe de cúspide. Si aplicamos algunos de los elementos de la teoría de las catástrofes, podremos seguir una propuesta de análisis.

4. Líneas del cambio progresivo o discontinuo

La novela plantea tres historias en su relato, que se pueden dibujar como las tres líneas punteadas de la Ilustración 1. En la primera línea de historia, Anselmo Santiago, joven originario de Zacatecas que ha fracasado en todo, llegó a Oaxaca y sobrevive dando clases de Matemáticas aquí y allá; tiene una relación amorosa de corto plazo, que ha dejado de ser erótica, con Mariana Hernández, experta en educación especial y terapeuta. En cada uno hay una oportunidad de reivindicación, que no se concreta. Anselmo y Mariana son protagonistas de una relación que sobrevive los constantes boicoteos y sabotajes de la costumbre, el tedio de él o la diabetes de ella. Son una pareja que ha perdido el amor y la pasión; no pueden tener hijos, ella ha perdido la ilusión y está permanentemente deprimida. Él escapa de su desempleo con siestas largas e infidelidades. Ella se encierra en sí misma y le impide todo contacto.

En la segunda línea está una pareja armónica: Roberto Salvatore, italiano ex guerrillero y Phailin, inglesa tailandesa y progresista, radicados en San Agustín Etla donde iniciaron un negocio de restaurante de comida lenta y orgánica; son buenos padres que crían a dos hijos: Bimba, una niña perfecta, y Devendra, un niño genio con síndrome de Asperger. Esta familia de inmigrantes se ha adaptado a la comunidad, a sus sabores y tradiciones: conviven con el peligro a la sombra de la belleza del lugar, pero no han perdido ni el acento ni la sospecha de que todo puede ser destruido por las fuerzas públicas del Estado.

En la tercera línea se ubican Julia, la joven y atractiva guerrillera casi analfabeta, y María Luisa, la experimentada líder del grupo en el que están el Jaguar y el Español, personajes incidentales que viven en el plantón del Zócalo. Son una brigada de choque sin más educación que la que han podido pergeñar por haber sobrevivido a muchos plantones y marchas por todo el país. Están siempre a merced de distintas tensiones representadas por cambios repentinos o la permanente tensión de ser atacados por fuerzas públicas.

Estos tres hilos de historia se entrelazan con la enormemente compleja masa de fuerzas que es un conflicto magisterial, representado por el plantón acampado en el Zócalo; es un cultivo que va lentamente avanzando hacia su propia maduración abrupta y violenta. Cada una de estas serán fuerzas o cambios continuos o discontinuos. Es así imposible de conocer completamente toda la realidad que se alude; el texto novelesco presenta un esquema de esta realidad nacional en la descripción del Zócalo de la ciudad de Oaxaca.

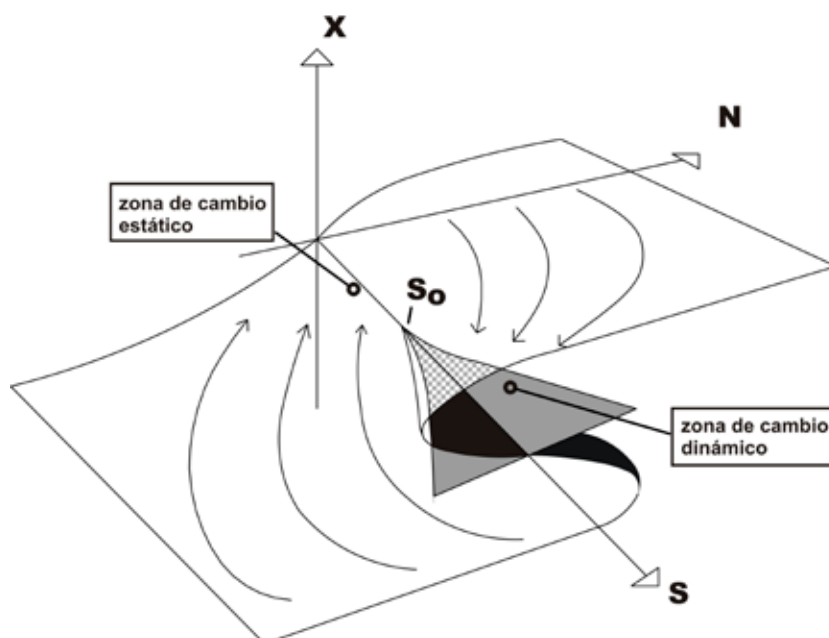
El "plantón" o "campamento" está configurado como un laberinto de tiendas improvisadas, lonas, trastos, comida y cocinas improvisadas, basura, música, todo bajo el permanente acecho de los helicópteros Bell, la policía federal y las amenazas tangibles de paramilitares infiltrados. Todo el conjunto es visto con naturalidad por la ciudad de Oaxaca convulsionada por los estrangulamientos de tráfico, las carencias de mercancías y de comida. Y en medio de todo, hay una "normalidad" en la vida del plantón en la que puede haber una incursión nocturna a la ciudad para sembrar explosivos, un partido de fútbol a pleno sol, risas, comidas, desconfianza y esperanza, pero persiste también la pulsión de muerte. El relato plantea que incluso, en la peor de las catástrofes, hay momentos de remanso y la latente posibilidad de un ataque, la inminencia de una catástrofe:

En aquel *mes ya eran de uso cotidiano* los ataques furtivos de pistoleros del Estado contra las barricadas civiles. Por no hablar de las caravanas de la muerte, que arrasaban y levantaban a quien tuvieran delante. La *gente consideró que más valía estar preparada* con los recursos de los que dispusieran para pertrecharse. Es decir. Piedra. Resorteras. Cohetones. Con esta idea en mente, Anselmo bajó sus cartas y echó un vistazo a Julia. Advirtiéndole que estaba dedicada a la construcción de una bazuca, y animado por la marihuana, le pareció divertido preguntarle en voz alta, de forma que los otros muchachos lograran escuchar: Oye Julia, ¿A cuántos policías has matado con eso? Los muchachos se callaron. La pregunta no hizo gracia. Julia abandonó la bazuca y se puso de pie para encararlo. Anselmo recordaba que ella le respondió de muy mal talante. Soy anarquista, dijo. No asesina. No sé si tu pequeño cerebro burgués alcanza a entender ese mundo de diferencia. (87) (énfasis nuestros)

Hasta aquí las líneas de acción que se irán complicando en el relato. La escena inestable del plantón se describe como una costumbre largamente vivida. A manera de urdimbre, todo el conjunto se sostiene por la tensión que promueve la inminencia de la catástrofe. Aplicada a la evolución de los eventos en la novela de Maldonado, la presión del Estado sobre el plantón del Zócalo oaxaqueño es un cambio que más o menos será absorbido por la ciudad, por las fuerzas del orden. Pero como la presión no cesa, no se puede levantar el plantón ni la ciudad volver a la normalidad,

simplemente, como veremos más adelante, porque no hay regreso posible a la normalidad; lo que vendrá es otro estado estable intermedio, listo para ser modificado por la aplicación de otra presión. La violenta reacción sobre los maestros del plantón, las muertes, los desaparecidos, los torturados no serán ni los últimos ni los más terribles daños. Es un cambio discontinuo. Y las consecuencias son un nuevo estado disponible de las cosas para seguir estando. Habría que decir que la caída no es un estado final o consecuencia, sino un nuevo estado estable. Hay que aprender a considerar más allá del esquema causa consecuencia y "leerlo" en otras dimensiones.

Consideremos el esquema del pliegue catastrófico de cúspide, uno de los siete posibles según Zeeman. Veamos la gráfica de la parte de arriba del modelo: en ella podemos apreciar una superficie en la que se comportan diferentes aspectos. En la zona de cambios estáticos (progresivos, continuos) estarán los procesos que se describen con detalles y precisiones: el tedio de Anselmo, la vida en el plantón, el paisaje de Etna, la rutina para controlar la diabetes de Mariana. En la zona de cambios dinámicos (discontinuos, súbitos) estarían la narración del partido de fútbol, la incursión para poner bombas en el centro comercial, las crisis de insulina de Mariana, el enfrentamiento de la brigada y la policía, etc.



◀ Ilustración 1

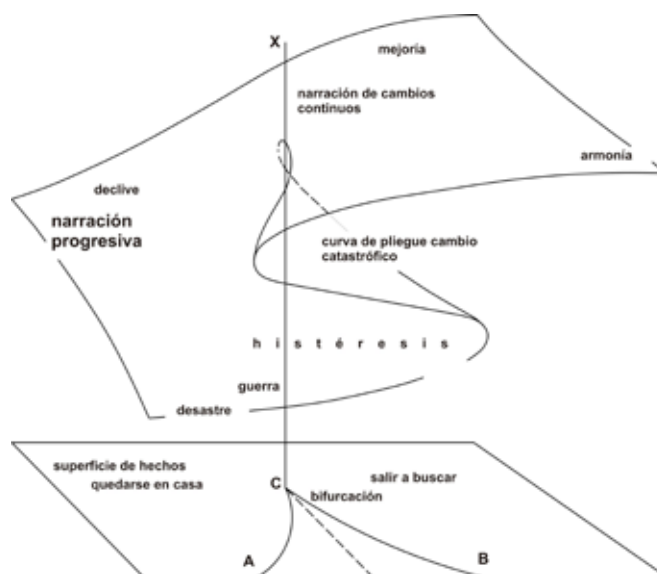
El eje que debemos mover es X, la narración, para cualquier dirección, hacia N o hacia S. Así X se podrá mover de manera progresiva o continua hasta que llegue al pliegue y haya un cambio repentino, discontinuo, catastrófico. Las líneas curvas punteadas superiores pueden ser, por ejemplo, el conflicto magisterial que

va evolucionando progresivamente o pueden ser un cambio de actitud pasiva que avanza hacia el enfrentamiento; pueden ser un cambio que vaya del mayor diálogo hacia el menos diálogo, etc. hasta que, de repente, abruptamente "cae" o toca un punto de mucha mayor intensidad y se produce un enfrentamiento violento o un ataque o una muerte. El pliegue indica el momento del cambio catastrófico, el momento en el cual la descripción o la narración se vuelven vertiginosas.

Luego esas tres líneas punteadas inferiores de la Ilustración 1 pueden ser los mismos procesos que vuelven a tomar un ritmo progresivo más lento cuando pasan por la zona de cambio estático, es decir, las evoluciones o descripciones progresivas de esos cambios de condición. Por ejemplo, la relación entre Anselmo y Mariana o la de Julia y Anselmo, que avanzan lentamente con comportamientos más bien estáticos: los días de tedio, los largos silencios, etc. En la zona de cambio dinámico o área de comportamientos dinámicos se producen los cambios de condición súbitos. Equivale a los momentos en los que los personajes sufren cambios irrevocables.

La zona de cambio dinámico es el área en la que ocurre lo catastrófico, que no guarda relación proporcional entre el pequeño cambio de estado inicial y el resultado final. Por ejemplo cuando Anselmo ve a Julia, juega fútbol con ella, otro día fuman juntos, luego ya no puede dejar de asociarse con ella, su vida entera da un vuelco y acabará perseguido por las fuerzas represivas del Estado que le causarán una lesión permanente en la cadera. Así, conocerla, le cambió catastróficamente la vida.

5. La histéresis



◀ Ilustración 2.

La histéresis (ver Ilustración 2) en el modelo del pliegue catástrofico supone que, tras un cambio dinámico o discontinuo o violento, no hay vuelta atrás ni regreso a la condición original. La histéresis es la condición de las cosas que tienden a permanecer en el estado en que han sido modificadas por una fuerza aun luego de que esta fuerza haya desaparecido.

Podemos considerar que las condiciones sociales de represión, injusticia o abandono de las necesidades de los maestros que se manifiestan en el zócalo son condiciones previas; que, cuando inicia la novela, el encuentro de Anselmo y Mariana está en un estado de evolución lenta hacia una mejoría; que la irrupción del plantón es una fuerza que inicia la presión sobre las propiedades originales; y que eventualmente el cambio violento se dará por la intervención de las fuerzas armadas sobre la población en el Zócalo y la onda expansiva terminará por afectar todo el universo de la novela.

La histéresis en la novela se aplicaría al estado que guardan los sujetos luego de haberse suspendido la presión originada sobre ellos. Así, luego de un enfrentamiento violento, los cuerpos heridos mantendrán el olor de los gases lacrimógenos, persistirá el dolor y habrá consecuencias físicas imborrables —la lesión de Anselmo— o un estado de desolación causado por el ataque —la depresión de Mariana— y una desconfianza permanente en que se pueda volver a vivir con tranquilidad en esa ciudad.

Para unos personajes, un cambio es una diferencia de opinión sobre la fuerza abusiva del Estado (Roberto y Phailin); para otros, un cambio tiene consecuencias como una cicatriz en el estómago o un brazo roto (el Jaguar), mientras para muchos significa la muerte. Al final de la novela queda claro que no hay posibilidad de que las vidas de los personajes sobrevivientes vuelvan a la normalidad. Esta, como la noción de armonía, de sistema auto regulable o controlable, queda absolutamente rebasada.

Pueden representarse los ejes de acción Anselmo-Mariana, Anselmo-Julia-La brigada, Roberto-Mariana-Anselmo, etc. por las peripecias que sufren. En el plano inferior (ver Ilustración 2), que serían los hechos narrados progresiva y causalmente, se podría explicar que si C toma una dirección A hay un efecto distinto que si toma la dirección B. En este plano, C se mueve siempre dentro de unos parámetros acotados, por ejemplo: el comportamiento que se debe bifurcar, C (lo que se narra), en consecuencias de "quedarse en casa" o de "salir a buscar empleo" gradualmente. Mientras arriba, en el plano superior esta bifurcación puede ocasionar un cambio drástico.

En la novela, el discurso del narrador omnisciente mueve el eje de la acción (X C) por los lentos valles de la acción progresiva cuando describe el mercado o la naturaleza como procesos de cambios lentos. Luego, ese narrador relata tanto cambios dinámicos, la

huida de Anselmo y Julia por las calles llenas de barricadas o la ansiedad de una persecución, como procesos lentos de declive o empeoramiento de la situación, en ritmos que van de lo vertiginoso a la contemplación. Por ejemplo:

A los doce días de su primera vista, Julia lo invitó a salir con su brigada [...] La sexta o séptima noche que Anselmo los acompañó, Julia le advirtió que se preparara. [...] Llegaron al muro donde estaba la vanguardia y [...] se les unió la parte restante empujando un carrito de supermercado. [...] Anselmo se asomó para ver qué ocurría y una segunda llamarada empezó a arder en uno de los portones metálicos del centro comercial. Luego una tercera. Y luego una cuarta. El reflejo del fuego bailaba en las pupilas encantadas de Julia y de María Luisa como una danza ritual. Eufórica y contagiosa. La noche, de pronto, ardía. [...] Corre, le gritó Julia encendiendo la mecha de su botella. Corre. Corre. [...] Levántate, le gritaron. Rápido. Corran. [...] A Anselmo le costaba mantener el aliento. [...] Corrieron por el escampado, a campo traviesa, sin descanso hasta cruzar al otro lado del río Atoyac. [...] Olían a tierra. También olían a gasolina. Se dejaron caer agotados bajo el resguardo de un ahuehuete que crecía al interior del lote abandonado [...] Desde allí la vista de la ciudad era abrumadora. [...] Es hermoso, dijo Julia. [...] Desde la profundidad del valle, como un lamento postrero, les llegó el sonido de las sirenas de los coches de bomberos. Los perros aullaron. Julia tenía razón. Era hermoso. (92-102)

Es posible asegurar que los procesos narrados así hacen que el texto sea muy extenso, pues los detalles y explicaciones de cada cambio de estado demandan una mayor precisión. Anselmo tiende a describir la realidad empleando los recursos de la matemática, de tal modo que el narrador inserta estas reflexiones como parte del ritmo de la historia.

6. La catástrofe como modelo de narración

Resulta pues muy entendible que si los fenómenos y procesos sociales que vivimos no son ni progresivos ni continuos, sino más bien responden a una serie de combinaciones de cambios continuos (generalmente lentos) enfrentados a cambios discontinuos (generalmente súbitos), estos efectos pueden ser mejor descritos o modelados en términos de esta teoría, que el autor ha elegido al menos para referir una apreciación del universo complejo al que se enfrentan sus personajes y, por extensión, al que invita al lector a comprender en varias dimensiones simultáneas.

En contraste con esta ordenada narración del desorden, la novela se presenta como un recipiente estable, como el discurso ordenado de las matemáticas, capaz de explicar la más inestable realidad. Las alusiones a la teoría matemática en la novela no terminan con las definiciones que podamos descubrir, sino que son sustanciales a los personajes. Por ejemplo, a Mariana, cuya vida de diabética ha girado en torno a la disciplina, el orden, la programación de

alimentos y medicinas, con cambios progresivos y controlados. Luego conocerá a Anselmo. Esta pequeña bifurcación producirá diferencias macroscópicas que condicionarán para siempre su sentido de la tranquilidad. A su vez, Mariana representa un cambio semejante para Anselmo:

Matemáticamente, Mariana representaba para él una discontinuidad dentro del sistema consistente. Un factor de caos. Un factor de catástrofe. [...] Catástrofes. Singularidades. Rupturas dentro de sistemas estables continuos y complejos. Cada inflexión del comportamiento humano, cada morfogénesis de los sistemas orgánicos, cada discontinuidad de todo sistema impuesto por el caos, a decir de Anselmo, podía ser abstraída, representada y hasta predicha mediante la teoría de las catástrofes. Una morfología del caos [...] para Anselmo esa teoría representaba el lenguaje más bello mediante el cual el caos podía ser escuchado e interpretado. (219)

7. El sistema del caos

Un sistema dinámico se denomina como caótico cuando una pequeña variación en su estado inicial produce diferencias macroscópicas en el estado final. Podríamos incluso aventurar una lectura de la novela desde esta dinámica: el estado inicial de felicidad de la pareja formada por Anselmo y Mariana sufre un pequeño cambio tras tres años de una estabilidad continuada, pasan de un estado de cambio continuo a uno de cambio súbito cuando algo pasa y él pierde el empleo. Así, tiene que salir para una entrevista, a su vuelta pasa por el Zócalo y se detiene a jugar un partido de fútbol con los improvisados equipos de maestros, normalistas y brigadistas del plantón. Allí conoce a Julia y todo se desencadena desde este punto pues su estado final será catastrófico sin correspondencia ni simetría entre causa y consecuencia.

Sin responsabilidad ni participación intelectual, sin meta ideológica, sin conocer siquiera en qué se metía, Anselmo sufre las consecuencias incomprensibles de haber estado esa tarde dispuesto a jugar un partido de fútbol. O también por azar sufre de dengue el día que Mariana malogra su embarazo. En la novela, lo mínimo causa el mayor daño posible y permanente. Como se advierte en el capítulo que abre el Libro Tercero:

Existe un modelo matemático muy simple que determina la trayectoria de un cazador que persigue a su presa. Modelo de la curva de caza. O curva de persecución como le llaman también. Una forma de catástrofe matemática. [...] El día de octubre que Mariana y Anselmo comenzaron a referir a partir de ese año como el día del accidente, Roberto y Phailin les habían insistido que volvieran temprano a Oaxaca. (263)

La novela se desarrolla de manera estable y programada, pues, para dar cuenta del caos, de la incertidumbre y la fragilidad de los seres que habitan el universo, se requiere echar mano de los artificios de la teoría y la sólida composición literaria. Esta novela hace pensar que la catástrofe, si bien no se puede evitar, se puede comprender en su aterradora naturalidad: somos parte de un país caótico cuyo mejor diagrama de explicación sigue siendo su literatura. De camino a su casa en el Barrio de Xochimilco, Mariana y Anselmo se topan con un retén.

El cerco impuesto por la Policía Federal no podría no recordarle a Anselmo el cerco de Azurbanipal para cazar leones negros. Al final de la jornada de caza, según le había relatado Roberto, el resultado del cerco era una montaña de pieles tasajeadas por espadas, arponeadas por flechas, carne machacada incluso por piedras. (295)

Esto es justamente una antelación del final de la batalla que tendrán que enfrentar ese día, solo que en vez de leones serán personas: militantes, policías, transeúntes, miembros del plantón del Zócalo. Azurbanipal será el Estado y los leones cazados serán las víctimas: Anselmo y Mariana. Siguiendo siempre la lógica de los cambios lentos en un sistema dinámico, la narración se detiene en detalles del retén, el calor, estudiantes, hombres y mujeres subidos en autos que esperan regresar a la ciudad. Estamos en un valle tranquilo justo antes del pliegue catastrófico. En la siguiente cita es evidente el esquema de un pliegue catastrófico provocado por un repentino cambio de condiciones originales. Tenemos representada la histéresis en el *shock* de las mujeres, en las imágenes con las que se describe el evento súbito:

La de Mariana fue la última imagen que vio Anselmo antes de la explosión. Una descarga de luz lo ofuscó. Casi simultáneamente hubo un estampido hueco, un estampido metálico, expansivo [...] Una onda de aire caliente lo alcanzó sobre el costado izquierdo y ese calor acarició su cuerpo como el agua de una playa caldeada por el sol [...] Pasó un segundo [...] La segunda explosión fue más potente y destructiva. La tierra se cimbró debajo de sus pies con ese tipo de nervio subterráneo que algunas personas dicen experimentar en la antesala de un terremoto. El rescaldo de una vaharada de aire hirviente arrojó a Anselmo al piso con la fuerza de una ola. (298-299)

La descripción está organizada en ondas expansivas, el aire, el calor, se mueven como olas por arriba o por debajo de la tierra; todo el entorno sufre los estragos violentos de un centro repentino que va a cambiarlo todo en la vida de los personajes. Mata a muchos, marca a todos. Luego del evento, la nueva condición de estado estable será el cuerpo adolorido y marcado. La catástrofe se deja sentir en todos los que están colocados en la superficie

superior del cambio, como veíamos en las ilustraciones 1 y 2. En la novela se narra una oscilación mínima o una bifurcación apenas — estar unos pasos más atrás o más lejos— como causa de grandes cambios catastróficos.

Una de ellas era la niña del uniforme de minutos atrás. Estaba sentada en flor de loto con la falda desarreglada, bamboleándose como embrutecida o soñolienta. Las rodillas en carne viva, las calcetas ensangrentadas, sin zapatos. En su cabeza brillaba una plasta negra como un grumo de alquitrán que le resbalaba por la frente. Los brazos, caras y piernas remachadas de esquirlas. (300)

Notemos cómo el cuerpo de la niña herida está presentado como una superficie que se va "barriendo" para ser analizada, explorada: es la catástrofe en su zona de mayor impacto. Aunque la fuerza que ha modificado el estado original haya desaparecido, más allá de la histéresis, las consecuencias de una leve bifurcación son permanentes. El momento de estas reflexiones del personaje en la novela es de gran importancia para validar la eficiencia de este estilo de narración, no solo porque evidencia la fuerza que sufren los victimados, sino también porque aclara el sentido crítico e impersonal de la descripción con la que se muestran las consecuencias, sin emociones prematuras. Solo podemos tener conciencia de su irreversibilidad. Anselmo abraza a Mariana:

Sujetó su cara para tranquilizarla. Estaba fría. Quiso decirle que le alegraba verla bien. Quiso decirle lo feliz que había sido siempre a su lado. Que no quería que se fuera nunca. Quería volver a hacerla feliz. Igual que al principio. Tal como, a pesar de todo, lo era él estando junto a ella. Quiso decirle que la amaba y que era con probabilidad ese amor lo que los redimía, lo que los salvaba del fariseísmo de su época y le otorgaba orden al vacío. Paz a la violencia del momento histórico que les había tocado vivir. Sosiego al temblor. Pero nada de eso salió de su boca. La estrechó, en cambio, contra su pecho. La nariz fría pegada a su cachete. Respiró el olor de su cabello empapado por la lluvia. (303)

Por ejemplo, luego de un gran trastorno, se pasa a una escena de calma cuando Julia aparece tras el enfrentamiento en el Zócalo o cuando ella se ha enfrentado a los francotiradores en el Zócalo y, tras escapar, llega abatida a la casa de Anselmo. Él la conforta y dice:

Olía a champú y a jabón. Aunque el olor de los gases lacrimógenos se negaba a irse del todo por más esmero que hubiera puesto en lavarse. En especial el pelo. [...] No le sorprendió que se amoldaran tan bien. Besó su cabello mojado y luego le besó una oreja. Se quedaron así, quietos, atentos al ritmo arcano de las pulsaciones de sus cuerpos, sincronizados a las pulsiones subterráneas del mundo al que pertenecían sus cuerpos. (135)

También se nota que los episodios alejados en el tiempo se unen por medio de la referencia a lo subterráneo, a la "superficie" de control en la que puede ocurrir un errático y descontrolado cambio ocasionado por una leve bifurcación.

Al final de la novela se establece un contraste, Mariana y Anselmo cohabitan en el departamento pero ya todo ha cambiado. Sin amor ni esperanzas, están a oscuras porque no tienen dinero para pagar la energía eléctrica. Casi no hablan. La última vez que sabemos de Mariana en la novela es así:

Se quedaron en silencio. Anselmo se terminó la cerveza y Mariana su cigarro sin producir sonidos. Al cabo de eso, Mariana dijo que estaba extenuada, que iría a bañarse y más tarde a dormir. Tomó una de las velas entre ambas manos casi acariciándola, como sujetando un animal frágil y nocturno que la supiera guiar entre la umbría de su departamento. (417)

Esta oscuridad en la que desaparece Mariana es una de las dos direcciones que puede tomar la narración antes de cerrarse. En el epílogo, Anselmo camina por un barrio exclusivo de la ciudad, con bastón, avejentado y derrotado a sus treinta años. Los eventos han cambiado para siempre a los personajes que habitaron en ese momento la ciudad de Oaxaca. El resto del país sigue sin cambios. Su vida se explica solamente por la teoría de la catástrofe.

La novela mexicana novísima está tejida de relaciones asombrosas, echa mano de todas las disciplinas y artes con la intención vigorosa de hacernos ver que la vida es un pliegue en el tiempo, pero que la literatura puede ayudarnos a cohabitar con las catástrofes.

Bibliografía

- Arnold, V. I. *Teoría de catástrofes*. Versión española de Vicente Almenar Palau y Consuelo Sempere Martínez, trad. de Vicente Almenar Palau. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Demazure, Michel. *Bifurcations and Catastrophes. Geometry of solutions to Nonlinear Problems*. Verlan Berling Heidelberg: Springer, 2000.
- Domínguez Cáceres, Roberto. "Tryno Maldonado. Temporada de elocuencia". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, Estados Unidos de América: EON (octubre de 2009): XVIII-XXIII. ISSN/ISBN: 1405-2687.
- Gracián, Enrique. *Teoría de las catástrofes*. Odeón. Universidad Externado de Colombia, ISSN 1794-1113, Colombia, 2006. <http://www.enriquegracian.com/articulos/teoria-de-catastrofes> [consultado el 10 de febrero de 2013].
- Maldonado, Tryno. *Teoría de las catástrofes*. México: Alfaguara, 2012.
- _____. *Temporada de caza para el león negro*. Madrid: Anagrama, 2008.
- _____. Ed. *Grandes Hits. Nueva generación de narradores mexicanos*. México: Almadía, 2008.
- Saunders, P. T. *Introducción a la teoría de catástrofes*. Madrid: Siglo XXI, 1983.
- Thom, René. "Una teoría dinámica de la morfogénesis". Ed. C. H. Waddington. *Hacia una biología teórica*. Madrid: Alianza, 1976.
- Zeeman, E. C. "Catastrophe theory". *Scientific American* 234 (1976): 65-83.

Factualidad y ficcionalidad: *Canción de tumba* de Julián Herbert

Ivonne Sánchez Becerril,
Universidad Nacional Autónoma de México
ivonne.sb@gmail.com

Canción de tumba (2011) ha consolidado a Julián Herbert (Acapulco 1971) en el panorama de las letras mexicanas como uno de los pocos autores mexicanos completos (Parra, "La vida"), y ha hecho que se considere, desde ya, como un autor imprescindible (Pron, "México devorando"). Acreedora de los premios de novela Jaén y Elena Poniatowska, en 2011 y 2012 respectivamente, esta segunda novela de Herbert ha acaparado la atención de lectores y de la crítica tanto por la atractiva historia que narra, la muerte de su madre prostituta, como por su calidad literaria.

Desde la publicación del cuento prototipo "Mamá Leucemia"¹ en el número 129 (Septiembre, 2009) de la edición mexicana de *Letras Libres* dedicado a las autobiografías precoces, se puede observar el eminente carácter autobiográfico (la ominosa figura de la madre) y la realidad nacional en el telón de fondo de la novela. La anécdota, autobiográfica, de la novela es bastante sencilla, la guardia que el escritor-narrador hace del tratamiento de leucemia de su madre, Guadalupe Chávez, y su posterior agonía en el Hospital Universitario en la ciudad de Saltillo. Sin embargo, es en esa aparente continuidad —entre el hecho factual y el hecho ficcional, entre el episodio biográfico y la novela— en la que se interesa el presente trabajo, pues en su problematización estriba la compleja factura de *Canción de tumba*.

1. De la cuna a la tumba, de la tumba a la cuna

La imagen que evoca el título de la novela condensa de alguna manera su complejidad. Herbert aprovecha la equivalencia sonora entre cuna y tumba para superponer los elementos de una dicotomía, vida y muerte; para hermanar en un intercambio de roles el arrullo de la madre que vela el sueño del infante, indefenso, en la cuna con el cuidado que presta el hijo a la madre en su lecho de muerte; para plasmar la yuxtaposición de tareas del narrador, velar el sueño de la madre moribunda y el del hijo recién nacido. Todo bajo el signo de la música y del lenguaje.

Dividida en tres partes que conforman un todo equilibrado en donde el yo del escritor-narrador es el que ordena el mundo ficcional, *Canción de tumba* reconstruye el proceso que va de la crisis y la enfermedad a la lucidez, detonado por el padecimiento de la madre. La novela reproduce en su composición y configuración dicho proceso. La primera parte de la novela titulada "I don't fukin' care about spirituality" es en la que se presenta la crisis, la enfermedad de la madre; el hijo-escritor describe ese presente

1 || Hablo del cuento "Mamá Leucemia" como prototipo en el sentido de "primer molde"; en la novela, si bien aparece un fragmento homónimo, este no corresponde en su totalidad al cuento. Los diversos fragmentos que integran el cuento se encuentran diseminados a lo largo de la novela, principalmente en la primera parte. El cuento también es incluido en el libro *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* publicado en 2011 en México por Era.

problemático a partir de una recuperación de su infancia y de la madre a través del recuerdo. La narración sublima ese presente como un acto de evasión, "psicoterapia: un arte de la fuga" (Herbert, *Canción* 24) para no sucumbir al "tono tópico del caso" (24). Por ello el escritor describe a su familia, retrata a la madre y narra su infancia. Destacan en esta primera parte, sobre todo, los cuatro fragmentos centrales —del quinto al octavo en un total de doce— en los que se acentúa la transmutación ficcional de la madre y que plasman la relación entre Guadalupe y Herbert en cuatro estampas: *Mamá calavera*, *Mamá retórica*, *Mamá madrastra* y *Mamá leucemia*; en estos la imagen de la madre se trasfigura en muerte, en el lenguaje —materia de *Canción de tumba*—, en animadversión, y en enfermedad respectivamente.

La segunda parte, titulada "Hotel Mandala", es un periplo entre el delirio y la euforia, entre Berlín y La Habana, entre el ego del escritor y una escritura enferma, entre la orfandad y la paternidad redentora. Dividida en cuatro grandes capítulos —"La jirafa de Lego", "Fiebre (1)", "Fantasmas en La Habana" y "Fiebre (2)"—, esta segunda parte está dedicada al desvarío; primero, al ego fatuo del reconocimiento literario; segundo, a los delirios de grandeza de algunos adinerados saltillenses y a la alucinación de un potencial personaje ficticio del escritor; tercero, a una aventura imaginaria desde la fiebre y, por último, a la experiencia estética de la enfermedad. "Hotel Mandala" concluye el anuncio de la muerte de Guadalupe Chávez.

"La vida en la Tierra", parte final de la *Canción de tumba*, se revela como una especie de nuevo comienzo. Hay un paralelismo entre el fragmento que abre la novela y el que inaugura "La vida en la Tierra"; entre Herbert niño que quería ser científico o doctor y al que le costaba trabajo concebir la redondez de la Tierra (6) y Mónica niña, que también quería ser científica o doctora para usar una bata blanca (129). Se revela otro modelo familiar y se conforma una nueva familia en la que hay una reconciliación con la paternidad; se concibe al ser humano y al amor como enfermedad y a la muerte como la última lección materna. "La vida en la Tierra" es un reencuentro con la vida tras la muerte.

2. El problema de llamarse Julián Herbert

Al ser el yo de un narrador-escritor llamado Julián Herbert el eje de la novela *Canción de tumba* se presenta una serie de problemáticas. Primero, en la puesta en evidencia de la compleja relación entre yo y el discurso; segundo, en la ruptura lúdica y problemática de la identidad entre el yo que escribe, el que narra, y el yo narrado; por último, en la petición que se le hace al lector para enfrentarse a un texto con las características anteriores.

Por un lado, en *Canción de tumba* se refieren una serie de acontecimientos recientes o simultáneos al de la narración y la

escritura de la novela que son verificables en la historia personal del autor; por otro, la novela narra al mismo tiempo, entreveradamente, el proceso de su escritura, por lo que el tiempo de la escritura y el de la narración, el tiempo de la narración y el de lo narrado, coinciden. Aunado a lo anterior, la escritura de la novela —una representación ficcional codificada de la experiencia— se anuncia como instrumento para dar sentido al yo y su vida en el momento de la escritura y de la narración.

Esto es, el sujeto "concreto" de Julián Herbert autor, que conforme a lo señalado con Néstor Braunstein y Frida Saal, es solo aprehensible y abordable desde el sujeto "abstracto" que el discurso engendra —Herbert escritor—, tanto por la acción de producir discurso —Herbert narrador— como por la estructura del lenguaje que lo alberga ("El sujeto" 90-92) —en la que se convierte en un Herbert personaje—. Julián Herbert es origen y efecto del discurso narrativo de *Canción de tumba*; por ello, el carácter "terapéutico" declarado de su escritura refuerza la reversibilidad de la relación del escritor con el texto; por un lado, la representación de lo real le permite imprimirle sentido —y escapar de lo real—, por otro, la narración crea una unidad de la experiencia y de la noción del yo, tal como lo afirma Jerome Bruner (*Making* 14).

Por esta función de la narratividad, el pacto de lectura de un texto autobiográfico descansa sobre la identidad que se establece, a partir del nombre, entre el autor, el narrador y el personaje (Lejeune, *Le Pacte* 14 y 18); en una continuidad entre el yo que refiere a un nombre propio fuera del texto, al yo que enuncia y al yo enunciado, puesto que la autobiografía no es un juego de adivinanza (26). Sin embargo, en el texto esta identidad se dificulta cuando el Julián Herbert narrado es escritor y delira, así como cuando el narrador se ve precisado a reformular la relación con su nombre.

Al entreverarse en *Canción de tumba* la narración del proceso de su escritura, el yo del narrador se acerca o se aleja alternadamente de su rol de escritor o de su identidad con el personaje. Este desplazamiento del interés mimético entre el mundo narrado y su producción (Hutcheon, *Narcissistic* 36), así como la intromisión de fragmentos en los que se refieren aventuras ficticias —dentro de la lógica del relato— del yo escritor-narrador que no se enmarcan o anuncian como tales, alejan a la novela de la autobiografía y la sitúan en el terreno de la metaficción y la autoficción². La identidad entre el autor, el narrador y el personaje que se sostenía en el nombre se rompe y se sustituye por una dinámica de

2 || La reseña ya referida de Patricio Pron, por ejemplo, sitúa incluso la novela en una tradición de novelas autoficcionales y pone en relieve la recurrencia de este tipo de textos en las publicaciones mexicanas y latinoamericanas contemporáneas.

consonancias y discordancias³ (Dällenbach) de identidad, por lo que puede hablarse de una ficcionalización del yo, en términos de Genette (*Palimpsestes* 293), o de una autoficción en diferentes grados (Colonna, *Autofiction*), desde la ficcionalización fantástica —las aventuras en La Habana, por ejemplo— a la autobiográfica —los episodios al lado de la madre en el hospital—.

El relato de las distintas relaciones del yo con el nombre propio que sostiene Guadalupe Chávez funge también como preámbulo del desmontaje de la identidad inalterable entre el yo y el nombre propio. Guadalupe cambia su nombre; al hacerlo se reinventa como un acto de autodeterminación que aprovecha y desdeña el hecho de la convención y arbitrariedad del mismo. Guadalupe se deshace de su nombre legal, Chávez Moreno, para adoptar otros —Lorena Menchaca, Juana, Vicky—, entre los que se vuelve más estable el de Marisela Acosta —en el cual se apropia del apellido de su padre biológico—; cuando Lupita recupera su nombre es nuevamente alejada de él, pues al internarla en el hospital la registran como Guadalupe Charles.

Por el contrario, el nombre del escritor parece irsele desmoronando a lo largo de la novela. Julián Favio Herbert Chávez se percató de que su padre ha cambiado de apellido —Herbert Gutiérrez a Membreño Herbert—, de que su segundo apellido es un drama familiar heredado de la abuela —debería ser Acosta, no Chávez— y de que su segundo nombre, por un error burocrático, ha dejado de ser Favio para convertirse en Flavio: "Mi nombre ya no es mi nombre. *J'est un autre.*" (*Canción* 53). El cambio de nombre problematiza la identidad entre la conciencia del yo y sus acciones: "El nombre que uso para realizar las acciones más elementales [...] es distinto del nombre que uso para cruzar la frontera o elegir al presidente de mi país" (53); así como el principio de continuidad que se aglutina en torno a él, la memoria entra en crisis: "todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata" (53).

Estos elementos exigen del lector una actividad más compleja; por un lado, al evidenciar la construcción del artificio literario y poner en escena la representación, se le pide una participación más activa en la construcción del significado (Hutcheon, 5); por otro, la problemática del yo le solicita una sostenida coexistencia y confrontación de códigos de lectura (Gasparin, *Est-il je?* 13).

3. Como una novela de Ibarraengoitia

De forma paralela a la ficcionalización de los problemas de la identidad entre autor y escritor-narrador, *Canción de tumba*

3 || Adapto lo señalado como dinámica de coincidencia y discordancia de identificación del autor en las novelas en las que una *mise en abîme* refleja la imagen del autor de la obra, de acuerdo con Lucien Dällenbach, *El relato especular*, 46.

aborda la reversibilidad entre lo factual y lo ficcional en la construcción de la identidad nacional y de la Historia. Puesto que la narración constituye un ejercicio tanto de sublimación del presente, de autoconocimiento, como de relato de formación, aparecen entreverados los elementos que construyen el ser social de Herbert. Más que mero telón de fondo, se toma conciencia del tiempo y del espacio en los que transcurre la infancia desde una perspectiva de distanciamiento y de un tono ácido e irónico. Es por ello que la novela constituye también una indagación sobre los discursos y el proceder del y de lo mexicano.

Así, retrata a una madre que representa una antítesis de la madre abnegada, sumisa y con un aura de santidad. Guadalupe no solo ejerce por elección la prostitución tras haber intentado otros oficios, también es una mujer inteligente e ignorante, de "principios inquebrantables" (*Canción* 36) y de carácter fuerte; una madre amorosa, pero un tanto descuidada y en ocasiones incluso cruel. La noción de la familia nuclear mexicana, cariñosa y unida es sustituida por una familia monoparental de cinco hijos, todos de padres distintos, que tienen poca o nula relación entre ellos. En la novela, el narrador habla de la imagen idealizada de la "familia mexicana" en un tono peyorativo como una "exótica píldora publicitaria [...] de chocolate Abuelita" (15), al mismo tiempo que ironiza que la "única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas. [...] La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras" (18). Para Herbert, "Cada hogar zozobra al pie de un mito doméstico" y el suyo fue "pretender que la [suya] era realmente una familia" (16).

La imagen materna y familiar en la novela parece violentada y dislocada, sin embargo, lo que se pone de manifiesto con ello es la impostura del imaginario construido por la televisión y el cine nacional. La representación idealizada de los discursos oficiales y mediáticos se revelan con falsificaciones que encubren una realidad menos armónica y mucho más cruenta con cuadros edulcorados. Las tradiciones, por ejemplo el día de muertos,

[...] no se parecía a ninguna de esas fanfarronadas folkloesquizoide que le endilgan a uno en las escuelas públicas: ni altares mortuorios ni veladoras ni platitos de tamales ni crucecitas de sal. En lugar de eso, niños con acento chicano pidiendo halloween entre milpas y los establos, y viejecitas rezando el rosario con el rostro cubierto por rebozos negros y maquillaje Avon, y señores en Ramblers fumando marihuana o bebiendo charanda al son de las canciones de Led Zeppelin o Los Cadetes de Linares... (23).

Se acusa una interiorización ideológica de la disonancia entre el discurso y el proceder a nivel nación e individuo. En *Canción de tumba* Herbert de alguna forma indaga nuevamente en

el comportamiento del mexicano, actualiza esas "Máscaras mexicanas" de las que habla Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y confronta ese canto a la patria, impecable y diamantina, de Ramón López Velarde, cuando afirma,

[...] así, idéntico, soy. Este servicio de restaurant es una metáfora de la carta que acabo de escribirle a mi hermano japonés. Soy un mesero en un país de meseros. A veces mis compañeros salen en Forbes, a veces se conforman con portar una banda tricolor sobre el pecho. Da igual: aquí todos los meseros mantenemos la norma cívica de escupir dentro de tu sopa. Primero te quitaremos el tiempo con nuestra proverbial cortesía. Después te quitaremos el tiempo con una estupidez criminal.
Welcome to La Suave Patria.
Propina, por favor. (18)

En la novela, tanto la historia como la realidad cotidiana nacional comparten este principio de enmascaramiento, pues los hechos que constata la experiencia personal o que registra la vox pópuli se oponen a los discursos oficiales. A lo largo de novela van apareciendo una serie de acontecimientos que tienen especial vinculación con el devenir de la familia de Guadalupe Chávez, y que ejemplifican la disonancia entre lo factual y el registro que representan los medios de comunicación y los comunicados del Estado.

La descripción del Hospital Universitario en el que internan a Guadalupe da ocasión para referir su historia; este es construido gracias a una donación hecha por adinerados saltillenses para la empresa bélica mexicana en la Segunda Guerra Mundial y desairada por el presidente. La incursión mexicana en el conflicto con el Escuadrón 201 es referida como una historia de tintes fársicos —"La aventura del Escuadrón 201 se parece a una novela de Jorge Ibargüengoitia" (67)— que deja al descubierto el funcionamiento de la política nacional en la que "cada tres años de burocracia equivalen a dos meses y medio de política concreta" (67). Después de tres años de la declaración de guerra, de una serie de decretos presidenciales y de un largo proceso de adiestramiento, solo treinta pilotos entraron en acción por un periodo de dos meses y medio en aviones prestados por Estados Unidos.

El movimiento ferrocarrilero de 1958-1959 confluye en la narración desde distintos puntos: el padrastrado de Guadalupe, Marcelino Chávez, fue parte del movimiento y la invitación que hace un editor del Fondo de Cultura Económica a escribir el pasaje del asesinato de Román Guerra Montemayor, líder del movimiento, para su inclusión en una nueva versión del *Libro Rojo* de Vicente Riva Palacio. La investigación de Herbert deja ver que la puesta en escena del asesinato de Guerra Montemayor —cuyo cuerpo apareció con la boca pintada y un palo de escoba en el recto— fue una estrategia política para vilipendiar al líder y desacreditar e

intimidar al movimiento; así, las demandas por mejoras salariales fue apagada con represiones y persecuciones políticas.

Los primeros recuerdos de infancia del escritor-narrador se entrelazan con dos hechos violentos del año 1972, la muerte del líder sindical del magisterio Genaro Vázquez en febrero y el trenazo de Puente Moreno en Saltillo a inicios de octubre. El primero, "ahora sabemos" fue (83) un asesinato político que se escondió en un accidente automovilístico, aparece como un corrido cantado en la infancia (83); el segundo, un trágico accidente en el que la versión oficial refiere solo 200 muertos y los historiadores, más de mil, se menciona por la supuesta aparición fantasmal de un niño que llega vivo de dicho accidente al hospital, pero muere en él de manera "estúpida" (76). La infancia de Herbert se trastoca constantemente por la realidad nacional, ya sea porque define de alguna manera a los amantes y clientes de la madre como el espacio y las condiciones en los que ejerce su profesión. Así, cuando en febrero de 1982 el presidente anuncia la devaluación de la moneda en un 400%, después de haber alardeado que defendería el peso como un perro, el momento se fija en la memoria del narrador como "la Crisis del Perro" y es la causa de "tres años de miseria absoluta" (37):

José López Portillo ingresó a la posteridad (son palabras de mi madre) como El Gran Hijo de Puta. Don Ernesto quebró en los negocios suburbanos [...] y despidió a Marisela [...] empezamos a trashumar de nuevo: Acapulco, Oaxaca, Sabinas, Laredo, Victoria, Miguel Alemán... Mamá intentó, por enésima vez, ganarse el sustento como costurera [...] La paga era criminal y la contrataban por destajo [...] Siempre terminaba regresando a los prostíbulos diurnos [...]. A finales del 83 nos desahuciaron (37).

De tal manera se evidencia el perpetuo conflicto, axiomático y descalificado, entre el discurso oficial y la experiencia constatable. No solo el Estado construye una Historia nacional a través de la manipulación de la memoria y la imposición del olvido, en términos de Paul Ricœur (*La mémoire*), sino que esa construcción no da forma a la historia o la memoria colectiva, más bien las desdeña en una coexistencia despreocupada. Por lo anterior, el presente de la narración ratifica la dinámica: la violencia cotidiana producto de la "guerra contra el narcotráfico" del expresidente Felipe Calderón. El enfrentamiento entre narcos y gobierno que presencian la pareja del escritor y su hijo se niega:

[...] ni la prensa ni el gobierno informan nada pese a la existencia de fotografías, videos y decenas de testigos. Si quieres saber qué está pasando tienes que rastrear los twitts en tiempo real. Peor aún: en un arranque de ingenuidad sin orillas, el gobernador declaró que se impondrá una multa o días de cárcel a «quien difunda rumores».

(Espero que, cuando vengan a arrestarme, Jorge Torres⁴ comprenda que esto que escribo es una obra de ficción: Saltillo es, como lo describe él en sus tartamudos y estúpidos discursos, un lugar seguro) (133).

4. Sublimar la vulgaridad de la vida

Al narrar su proceso de escritura, *Canción de tumba* evidencia sus mecanismos de funcionamiento en tanto artificio literario, por lo cual desautomatiza las convenciones del pacto de lectura intrínsecas al género al tiempo que se instala en ellas. Asimismo, relatar que se relata conlleva realizar también un ejercicio reflexivo sobre lo literario que, en este caso, devela no solo sus mecanismos concretos de funcionamiento, sino también sus principios de concepción, configuración y construcción como universo ficcional y estructura verbal estética.

La puesta en evidencia de la ilusión de la posibilidad de narrar el presente obliga al lector a percatarse de la transición entre la narración y la metanarración, así como a observar la performatividad del lenguaje de la escritura-narración/lectura. Cuando el narrador registra "Apenas concluyo esta enumeración [la descripción de su familia], me siento avergonzado. No por narrar zonas pudendas: porque mi técnica literaria es lamentable [...] Estoy en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo escribiendo casi a oscuras" (12), el tiempo narrado es igual al tiempo del discurso y lo narrado corresponde a la narración. Por ende, el proceso de lectura genera la ilusión de simultaneidad de tiempos: "Cada vez que uno redacta en presente" —y cada vez que se lee ese presente redactado-narrado—, se "está generando una ficción, una involuntaria suspensión de la incredulidad gramatical" (59).

La reelaboración de la multicitada frase de S. T. Coleridge del capítulo XIV de su *Biographia Literaria* sobre la suspensión voluntaria de la incredulidad que el mundo ficcional genera y requiere como pacto de lectura para arrojar algo de verdad sobre aquello que es de interés humano, reafirma dicha suspensión para la lectura de *Canción de tumba*, al mismo tiempo que evidencia y extiende el mismo principio para la posibilidad de comunicabilidad del lenguaje. Se hacen manifiestas las convenciones literarias y lingüísticas de la novela para reafirmarlas. Esta simultánea puesta en crisis y en escena es consecuencia del principio de tensión interna que atraviesa el texto debido a su carácter metafictional (Waugh, *Metafiction*). Asimismo, *Canción de tumba* es también una biografía literaria, pues constantemente, por medio de la intertextualidad, la parodia o la ironía, se sitúa dentro de una tradición tanto a través de las influencias que registra —Mann,

4 || Gobernador interino del Estado de Coahuila del 4 de enero al 30 de noviembre de 2011.

Wilde, Ibargüengoitia, Cabrera Infante, etc.— como al formar parte de una comunidad de escritores —con Heriberto Yépez, Juan Carlos Bautista, Mario Bellatín, etc.—.

La novela teoriza sobre sí misma, conlleva su propio comentario crítico (Hutcheon, 15), su propia instrucción de lectura. *Canción de tumba* nos propone, en ese sentido, una visión particular del escritor, de la escritura y de la novela. Aunada a la reificación artística y la cosificación del autor al convertir en objetos estéticos tanto a la escritura como al escritor (Colonna, 77); se les despoja de toda aura sobrehumana y se convierte a la escritura en un oficio. El autor es desacralizado, pues "no hay que olvidar que soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro" (28), y consecuencia del "oficio más creativo de nuestro siglo: el hartazgo". El artista se convierte en "hartista", "porque es el último recurso que [le] queda para acercar[se] a la sensibilidad" (121). La visión no es del todo pesimista o despectiva, no hay tintes trágicos sino que reafirma la función vital de la literatura desde su horizonte: existe la *necesidad* de recurrir a la literatura —"pese a que muchos de mis espectadores [la] consideren lengua muerta" (28)— y a la narración para aprehender la experiencia, para comprenderla mejor, pues nos propone una hipótesis sustancia del mundo (Pavel, 41-42).

La novela en sí es —no hace— una velada apología del oficio del escritor, pues parte de la experiencia caótica del presente y la dota de una estructura compleja y cuidada que da la apariencia de dicho caos. Es fácilmente posible rastrear las preocupaciones del escritor por otorgar estructura a la narración, por darle sentido a la configuración del texto:

Tengo una visión *material* de lo que es esto: un texto. Una estructura. Debo añadir una estructura, a la que he insuflado un cierto aire trágico (28).

Convertir un anecdotario en una estructura, por el contrario, ofrece siempre el desafío de conquistar cierto grado de belleza: lograr un ritmo a despecho de la insonorizada vulgaridad que es la vida (24). [Quizá fue en ese momento, o un poco después [...] que se me ocurrieron el tema y la estructura de esta sección: la paternidad como una extranjería redentora; el legado como un Lego al que siempre le falta piezas] (63).

Asimismo hay una intención estética de sublimar la materia autobiográfica en belleza; sobrepasar el hecho del registro directo de la experiencia, escritura terapéutica, y alcanzar un "arte de la fuga", pues "la vecindad e impureza" de la escritura autobiográfica y la experiencia estética "puede arrojar sentido" (25); porque escribir la realidad permite aprehenderla y devela su sinsentido y ficcionalizarla le confiere algo de verdad: "Tengo que escribir para

que lo que pienso se vuelva absurdo y real. Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso" (121).

Estos textos funcionan como una especie de declaraciones poéticas que se enmarcan en metacomentarios críticos, mientras que se insertan otras instrucciones de lectura en el proyecto de novela ficcional que se refiere, *Maten al dandy del sur*. La intromisión de la explicación de un proyecto de novela pura o abstracta dentro de la novela escrita (concreta) genera una *mise en abîme* que permite contraponer ambas (Dällenbach), de tal forma que la primera arroje luz sobre la segunda. Sin embargo, en *Canción de tumba* se presenta una vuelta de tuerca, pues *Maten al dandy* es una novela fallida porque el escritor se ve imposibilitado para soportar las condiciones requeridas de la experiencia "real" para escribir la experiencia estética: "La anécdota de mi novela quería ser simple: Bobo Lafragua, artista conceptual mexicano, decide [...] realizar la monumental performance de contraer tozudamente fiebre a fin de registrar por escrito sus delirios [...] La fiebre resultó ser demasiado para mí: no tengo ni la mitad del temple de Bobo Lafragua" (123).

No obstante, *Canción de tumba* parece lograr lo que convirtió en fallida a *Maten al dandy del sur*, no porque en efecto, esta haya sido escrita desde el estado de conciencia alterada de la fiebre, sino porque narra y reproduce la experiencia de la conciencia enferma. En "Fiebre (2)" revela que el viaje a La Habana es un episodio ficticio que se narra desde la enfermedad. El capítulo mismo reproduce literaria y lingüísticamente dicho delirio al acelerar el ritmo de las acciones y volver barroca la narración, particularmente los fragmentos diez y once de "Fantasmas en La Habana", que refieren el performance y la huida. La aparición del personaje de Bobo Lafragua, la saturación de referencias y las evocaciones discursivas, y el sostenido homenaje que se hace a Guillermo Cabrera Infante enrarecen la lógica y discursiva de la novela, la alteran, la enferman. La intromisión en "Fiebre (2)" de unas notas de escritura que hacen referencia a otras apócrifas acentúa el juego de reflejos entre *Canción de tumba* y *Maten al dandy del sur*.

El estado alterado de conciencia de la enfermedad justifica la escritura de "una novela autobiográfica en la que campea la fantasía. Lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean. No tienes derecho de jugar con la mente de los demás a menos que estés dispuesto a sacrificar tu propia cordura" (120). Herbert narra la enfermedad de la madre; pero también sus estados de conciencia alterada, sus fantasías, sus complejos, sus miedos, sus adicciones, sus crisis. De la misma manera que la pobreza extrema (38) despierta la lucidez; la enfermedad nos conduce a la lucidez de "La vida en la Tierra".

La introducción de estas reflexiones literarias dentro de la novela hace que funjan como claves de lectura, no de manera prescriptiva, sino como herramientas para que el lector perciba el juego de significados que pone en marcha, en distintos niveles, con su paso por el texto, y construya su propia lectura. La eventual apelación al lector y el reconocimiento de su autonomía interpretativa dan cuenta de ello. La novela se expone como un artificio literario que tematiza las idas y venidas entre lo factual y lo ficcional, pero postula que la experiencia estética, en tanto observa lo real a través de su rarificación, la percibe más lúcidamente. La literatura, lo humano y el amor, comparten en *Canción de tumba* un carácter de patología, producen una alteración de lo vivido que la dota de sentido.

Bibliografía

- Braunstein, Néstor y Frida Saal. "El sujeto en el psicoanálisis, el materialismo histórico y la lingüística". *Psiquiatría, Teoría del sujeto, Psicoanálisis (hacia Lacan)*. México: Siglo XXI, 1990: 80-158.
- Bruner, Jerome. *Making Stories. Law, Literature, Life*. Cambridge: Harvard University Press, 2003 [2002].
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. [1817] URL: <ftp://ftp.mirrorservice.org/sites/ftp.ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/6/0/8/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014> [15/01/2013]. Web.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam, 2004.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991 [1977].
- Gasparin, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.
- Herbert, Julián. *Canción de tumba*. Barcelona: Mondadori, 2011. [ebook]
- . "Mamá Leucemia" *Letras Libres* (México) 129 (2009): <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/mama-leucemia?page=full> [15/01/2013]. Web.
- Hutcheon, Linda. *Narcissitic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York: Routledge, 1991 [1980].
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996 [1977].
- Parra, Eduardo Antonio, "La vida continúa". *Revista de la Universidad de México* 100 (2012): <http://zoe.tic.unam.mx/ojs/index.php/rum/article/view/32/66> [15/01/2013]. Web.
- Pavel, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005 [2003].
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998 [1950].
- Pron, Patricio, "México devorando a sus hijos" *Letras Libres* (España) 126 (2012): <http://www.letraslibres.com/revista/libros/mexico-devorando-sus-hijos?page=full> [15/01/2013]. Web.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

Notas sobre la condición posnorteña de Carlos Velázquez

Inés Sáenz Negrete

Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México

ines.saenz@itesm.mx

Citation recommandée : Sáenz Negrete, Inés. "Notas sobre la condición posnorteña de Carlos Velázquez". *Les Ateliers du SAL* 3 (2013): 123-134.

El universo de Carlos Velázquez (Torreón, 1978) es uno de los más sorprendentes de la escena narrativa actual. Su propuesta literaria se vincula a la Editorial Sexto Piso, un proyecto editorial joven, y uno de los más arriesgados del panorama cultural mexicano. Los libros de relatos *La Biblia Vaquera* (2009) y *La marrana negra de la literatura rosa* (2010) parecen proponer una única constante: aquella del desplazamiento. Estrategia desde la cual el Norte mexicano deja de ser un parque temático esencialista, un espacio para regodearse en el folklore o un texto que se adhiere al canon nacional, para convertirse en una suma de acontecimientos desde los cuales la mutación es la regla del juego. Velázquez incorpora en el núcleo de su narrativa ciertos principios tales como el predominio absoluto del presente, la experimentación delirante, la presencia de lo relativo y una apología de la fluidez. Principios que a decir de Nicolás Bourriaud forman parte del arte contemporáneo de hoy. Un arte *radicante* en continua movilidad que deja atrás la nostalgia del origen para poner en escena las propias raíces en contextos heterogéneos (*Radicante*, 22).

El universo que Velázquez despliega frente a nosotros no es una representación mimética de la realidad, aunque nos acerque de manera conceptual a un mundo acotado y catalogado como norteño. Llama la atención la resistencia a que ese mundo sea entendido como una representación literal y directa del espacio geográfico desde el cual es enunciado. "El cuerpo es una nación a la cual constantemente le arrancamos las banderas", declara el narrador de "El club de las vestidas embarazadas" (*La marrana negra de la literatura rosa*, 62). La afirmación, expresada con desparpajo en el contexto del relato, parece convertirse en una declaración de principios cuando nos acercamos al mundo ficcional de Carlos Velázquez, particularmente el de su ópera prima *La Biblia Vaquera* donde la región cartografiada no necesariamente corresponde a la región real, y el cuerpo se transforma dependiendo de las circunstancias.

El mundo abigarrado que se despliega frente al lector asombra por la creatividad con la que el narrador orquesta las diferentes líneas narrativas como si fuera un *DJ* que selecciona y encadena, modifica y superpone los fragmentos. El *sampleo* se convierte, en manos de Velázquez, en el principio estructurador de sus relatos. Nos encontramos frente a una propuesta artística novedosa en donde todo tiene cabida y nada es lo que parece. Un territorio de extrañeza habitado por una población de *performers*, personajes relacionados con el mundo del espectáculo real o simulado, privado o público: luchadores, bebedores de sotol que defienden su capacidad alcohólica en torneos públicos, *diyéis*, rockeros, punketos, santeros, *dílers*, manifestantes, el mismísimo diablo, músicos como Juan Salazar, escritores de leyenda como Jack Kerouac y William Burroughs, despachadores de pollo frito,

disidentes políticos expertos en piratería, guitarristas que al mismo tiempo son artistas en el arte de afeitar el pubis, personajes errantes que viven del espectáculo ya sea en el ring, en el escenario, en el estadio, en la calle, en espacios hechos para mostrar-se. La vida pues, se manifiesta como un acontecimiento, como una serie de *performances* que pueden mirarse en directo o a través de la pantalla. La diversidad se convierte en los textos de Velázquez en una categoría de pensamiento¹. Lejos está la ley del padre Páramo de la década de los cincuenta, cuya voluntad regía el destino de los habitantes de Comala, lejos quedan también las corruptelas policiacas contadas en narraciones más recientes como *Los límites de la noche*, de Eduardo Antonio Parra, de la década de los noventa. La ley no es aquí la del cacique ni la del alcalde. Tampoco la del narco ni la del policía. No es la ley del revólver sino aquella que fabrican los *reality shows* y los concursos televisados, el espectáculo y las manifestaciones callejeras. Es la ley del *performance*.

La obra de Velázquez, su propuesta narrativa delirante y novedosa invita a hacernos algunas preguntas: ¿Cómo se configura el "exotismo" norteño? ¿Qué procedimientos utiliza para "traducirnos" el Norte? En otras palabras, ¿de qué manera Velázquez da cuenta del espacio en el que está viviendo?

En su artículo "A Savage Journey to the Heart of the Torreón Dream of Life", Velázquez se pregunta por su identidad como torreonense:

Siempre que me he preguntado a mí mismo qué somos los torreonenses me respondo: un sonido. Somos pura música. Es indescriptible el viaje que hizo la cumbia colombiana hasta este desierto y cómo se convirtió en una parte más del paisaje. No pretendo fantasear, pero es imposible dimensionar hasta qué grado la estructura de la cumbia lagunera ha influido en mi estilo. La forma en la que estructuran sus historias es apabullante. Dueña de una soltura narrativa natural que proviene de la oralidad. Hace un tiempo, cuando también me preguntaba cuáles son los rasgos que identifican como coahuilense, pensé en Apache². He abundado en otras ocasiones en mi creencia de que el norte no pertenece a México. Que esto es la verdadera tercera nación. Un fenómeno similar ocurre con Torreón en cuanto al resto del estado. [...] Y en plena madrugada me volvió a asaltar la pregunta: ¿Dónde radica el rasgo que define la identidad

1 || Esta afirmación evoca la reflexión de Nicolás Bourriaud sobre el pensamiento único: "En un mundo que se va uniformizando cada vez más, sólo podremos defender la diversidad elevándola al nivel de un valor, más allá de su atracción exótica inmediata y de los reflejos condicionados de conservación, o sea transformándola en categoría de pensamiento." (Bourriaud, 20)

2 || Tropicalísimo Apache es un popular grupo de cumbia originario de Torreón Coahuila. En una entrevista, Carlos Velázquez cuenta que: "En la Laguna hay una cumbia que es particular de ellos, un sonido que sólo se desarrolló en la Comarca. El caso más representativo es Tropicalísimo Apache." ("Al Norte de la salvación", www.debate.com.mx. Consultado el 15 de noviembre de 2012).

torreonense? Y recapitulé en mi mente todo lo que he escupido en este texto. Y miento si asevero que somos una mezcla de todo lo que aquí se enumera. Somos eso, sin duda. Pero no sólo la suma de eso. Somos algo mucho más complejo. Que quizá no consiga averiguar. Mientras trataba de descubrir qué me hacía torreonense me sorprendió la siguiente noción: yo no era más que un santista más en una tierra de santistas³. Una víctima de la guerra contra el narco más en un país de víctimas de la guerra contra el narco. Un *frik* más en una tierra de *friks*. (Velázquez, "A Savage Journey To the heart of the Torreón Dream of Life", *Gatopardo*)⁴

La última frase constituye todo un tema en la obra de Velázquez, pues son precisamente los marginados quienes tienen presencia y voz en sus dos libros de relatos. En lo que respecta a la definición de esta comunidad imaginada, Velázquez pone de manifiesto sus dudas sobre las certezas que puede brindar la "identidad regional", su explícita aceptación de todo aquello que se desvíe de la norma, así como su apasionada afición por la música que marca incluso el contenido y el ritmo de sus textos.

La reflexión sobre el origen y la representación puede ayudarnos a explorar dos elementos en los que —a mi parecer— se apoya el trabajo escritural de Velázquez para dar cohesión a un mundo saturado de elementos discontinuos y caóticos: 1. La omnipresencia de un sujeto multiforme y múltiple, una especie de nahual llamado la biblia vaquera, hecho a base de montajes, un "inquilino de las formas presentes". 2. Por otra parte, quisiera analizar la manera en que Velázquez cuestiona los modos de representación, al proponernos una relación muy creativa entre la figuración y la abstracción (Bourriaud, 64). Este cruce novedoso entre la representación figurativa y la conceptual nos permite situar la obra literaria de Velázquez como una propuesta más afín a las prácticas artísticas contemporáneas, y no tanto bajo las etiquetas con las que se promueve o se recibe su obra (en general, bajo la etiqueta de "literatura nortea", o como una brújula que nos guía por el Noroeste mexicano). El mismo Velázquez, en una entrevista dice que una de las intenciones de escribir su *Biblia Vaquera*, es precisamente:

darle carpetazo a la etiqueta de "literatura nortea" tal como se conocía hasta hace algunos años. Una etiqueta que por supuesto fue creada desde la trinchera editorial. Nunca vimos a Daniel Sada

3 || Se refiere al equipo de fútbol el "Santos", representativo de la región lagunera (Torreón, Gómez Palacio y Lerdo)

4 || El título del artículo que publica Velázquez es una referencia directa a la novela de Hunter S., Thompson, *Fear and Loathing in Las Vegas. A Savage Journey to the American Dream*, publicada en 1971. En ella, Thompson (periodista y escritor a quien Velázquez manifiesta una particular admiración) describe dos viajes a las Vegas en busca del sueño Americano. Importa señalar en este caso el uso del título de Thompson como un *readymade* que Velázquez recontextualiza en su viaje por Torreón Coahuila.

diciendo "mira, yo hago literatura nortea", ni a Elmer Mendoza, pero las editoriales se aprovecharon de eso para colocar a ciertos autores en el mercado y empezar a ofrecer un producto que en principio resultaba más o menos novedoso para el panorama de la literatura mexicana, pero que tiempo después se fue transformando hasta convertirse en papilla. (Perkulis, "Carlos Velázquez, entrevista en crudo al escritor")

Interesa esta declaración porque nos arroja cierta luz sobre el espíritu artístico de Velázquez. Su negativa a echar anclas en una sola definición totalizadora, a fundar la identidad en un terreno estable, se encuentra tanto en su obra literaria como en sus columnas periodísticas, pues Velázquez escribe regularmente para la revista *Gatopardo* en su columna "Peligroso Pop", y para el periódico cultural de la Ciudad de México *La semana de frente* (<http://www.frente.com.mx>), en su columna "Biopic de un star de la literatura mexicana" donde escribe con el seudónimo de *Charlyfornication*. El mismo alias aparece también en sus cuentas de correo electrónico y *twitter*. Habrá que añadir sus contribuciones a otros medios. Su blog titulado "Espanto: bésame mucho" (<http://espantobesamemucho.blogspot.mx>) resulta imprescindible. Creo que se debe considerar todo el trabajo de Velázquez como parte de la misma red textual, sin la consecuente división entre ficción y no ficción porque él mismo juega con esas nociones. En todos sus textos impera el juego, el pastiche, el *remake* o reciclaje de historias ya contadas. Su mismo perfil es toda una provocación. ¿Quién es Carlos Velázquez? En su blog se describe como:

Hijo de un luchador. Fan de Extremoduro y de *Manic Street Preachers*. Adicto a las botas vaqueras. Coleccionista de sombreros vaqueros y cintos piteados. Aficionado al jazz, vago y autodidacto [sic]. He trabajado como despachador de pollo frito, chalán de frutería, fabricante de jocoque casero, lavaplatos en una pozolería, dependiente en una tienda de discos, bodeguero de panadería y vendedor de cerveza en el estadio Corona. (<http://espantobesamemucho.blogspot.mx>)

Creo que este autorretrato lúdico es un buen punto de partida para entender de dónde emana el arte de Velázquez y por qué su trabajo intenta borrar las fronteras entre lo literario y lo no literario, invitándonos a repensar las categorías desde las cuales nos acercamos a un texto de "alta cultura". ¿Cómo entender lo literario en esta propuesta? La pregunta –más que exigir una respuesta que satisfaga a los especialistas del área– señala una desviación, un cambio de lógica donde la frontera literaria ha sido atravesada por las escrituras del presente. Josefina Ludmer llama a este tipo de fenómeno literario de la última década "literaturas postautónomas"⁵.

5 || Josefina Ludmer explica que la situación de pérdida de lo literario desdibuja

¿Cuál es la lengua con la que se identifica Velázquez para contar una historia? Una mezcla heterogénea. Encontramos en sus textos muchos regionalismos, una especie de léxico norteño hiperbólico y mezclado con algunos anglicismos, neologismos, frases cultas y palabras soeces. Un verdadero archivo léxico que no se deja amedrentar por el purismo lingüístico y por ningún tipo de prurito. Es un homenaje a la lengua de la calle y a la lengua literaria. Un homenaje a la musicalidad de la palabra y al cruce entre la estructura musical y verbal.

A partir de los supuestos arriba planteados, me acercaré a su libro *La Biblia Vaquera (un triunfo del corrido sobre la lógica)*, una colección de siete cuentos y dos epílogos publicados por las editoriales Tierra Adentro 2008 y Sexto Piso 2009. Empezaré con el tema referente a la representación.

La Biblia Vaquera viene acompañada, en sus primeras páginas, por un mapa, el de PopSTock!, el territorio donde suceden los relatos. El mapa no corresponde a una región geográfica específica. Es, digamos, un territorio que se desvía del mapa real. Si recordamos las palabras de Walter Benjamin en "The Task of the Translator", el mapa de PopSTock! resultaría ser una especie de traducción que rodea al contenido con un manto de amplios pliegues. Algunas de las ciudades cartografiadas o *traducidas* en la ficción de Velázquez (Saltillo, Cuatrociénegas, Los Ramones NL, Estación Marte, Monterrey, San Pedro Garza García) corresponden a la realidad aunque no a la precisión geográfica. Otras son juegos de palabras, transfiguraciones de lugares reales: San Pedro Sky, San Pedrosburgo, San Pedro Stuttgart, San Pedrisco, San Pedro Amaro de la Purificación Bahía, San Pedrinho, son diferentes topónimos que corresponden probablemente a San Pedro de las Colonias, Coahuila. Monterreycillo, a Monterrey y Monclouyork, a Monclova. Lo global se incorpora a lo local. Los nombres se multiplican en un juego libre de significantes para corresponder a un mismo significado, o a nada. PopSTock! es –como las ciudades latinoamericanas de las literaturas postautónomas– un territorio de extrañeza donde "el nombre de la ciudad puede empezar a vaciarse (como pueden vaciarse la narración o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras y el vértigo son los de cualquier ciudad o los de 'una ciudad'" (Ludmer, 130).

El mismo nombre de la región es interesante, pues nos remite al archivo: el mundo que se desplegará frente a nuestros ojos es un "stock", un almacén donde se guarda una enciclopédica referencia al mundo actual, donde conviven sin jerarquía alguna

los campos de lo cultural. "Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y cambiarse a sí misma" (Ludmer, 153).

un grupo genérico de cantantes de la cultura pop, leyendas del rock, escritores, corridos norteños, frases de canciones y de otros textos literarios, y el mismísimo diablo, el diablo que se imagina como una reproducción de las barajas populares con las que se juega a la lotería.

El juego libre de los significantes es indudablemente una pista a la que volveré después. Si se toma el espacio representado como un hilo conductor, interesa indagar –más allá del mapa– cómo se habita el espacio en los relatos de Velázquez. Llama la atención la ausencia de descripciones panorámicas, de una representación precisa o minuciosa de la ciudad. La ciudad es en realidad una abstracción. Puede ser cualquiera del acervo PopSTock! Pues lo que se consigna es el movimiento. Los personajes están en una errancia continua. No paran, a excepción de aquellos momentos centrales en la narración donde escenifican algo.

En el relato titulado "La biblia vaquera (Ficha biobibliográfica de un luchador *diyei* santero fanático religioso y pintor)", la vida del personaje está marcada por la arena de la lucha libre, la mezcladora de música y el espacio artístico. Se relata una pelea en el ring en la que Espanto Jr. combatirá contra el Enmascarado de Plata, hijo del Santo. El ring es también el escenario donde el DJ crea su música y al mismo tiempo el espacio escénico donde el artista crea una instalación. El relato es en realidad la escenificación de un *performance* triple que aparece en pantalla. *Performance* por el que el narrador gana varios premios.

"Burritos de yelera", el segundo relato, sucede en la Cuauhnáhuac, la cantina más famosa del condado, escenario de una competencia de ingesta de sotol que termina en una balacera trágica. El tercer relato, "Reissue del Facsímil original de la contraportada de una remasterizada country bible" cuenta la historia de una joven despachadora de pollo frito y disidente, experta en piratería de *cd's*, que provoca la manifestación del 2 de octubre de 1968. La joven es televisada doblemente: en la larga e intensa marcha del 68, y también como participante y ganadora del *reality show* "La Academia Pirata". El anacronismo es utilizado en este sampleo de manera creativa, así como la intertextualidad, pues los tres incisos que estructuran el relato: "A) Rise and Shine", "B) Sunny side up" y "C) Morning Glory" son una referencia a la pieza *Desayuno psicodélico de Alan*, del álbum *Madre de corazón atómico* de Pink Floyd⁶. Este es un ejemplo de cómo *La Biblia vaquera* es un libro breve pero enciclopédico, abundante en referencias.

El quinto relato, titulado "Apuntes para una nueva teoría de domadora de cabello", tiene lugar en el escenario donde el personaje se revela como virtuosa de la rasuradora eléctrica y el

6 || Esta información es proporcionada por el mismo escritor durante la entrevista de Diana Perkulis, citada en este trabajo.

rasgueo de la guitarra. Sus *performances* son grabados y subidos a *youtube*. Esto es importante pues, en este mundo de ficción, *youtube* aparece como un archivo digital, el único dispositivo de memoria con que cuentan los personajes de esa ciudad hecha para el escenario y la pantalla.

"La condición posnorteña" es otro relato donde la música es una referencia ineludible. En este caso, no es el rock sino el corrido lo que se evoca con el nombre de "El viejo Paulino". Es un homenaje a la composición lo que está en juego con el nombre del personaje:

Para mí [declara Carlos Velázquez] el corrido posmoderno nace con "El viejo Paulino", cuando Julián Garza deja el dueto Luis y Julián y empieza a cantar sus canciones como la de "El viejo Paulino". [...] Hay todavía una devoción por la composición, hay una estructura. Pueden ser tonterías, pero son sonetos perfectos [...] ahí están antes que nada los compases clásicos del corrido norteño. ("Al norte la salvación")

"La condición posnorteña" es un largo diálogo que intercala una pieza teatral que narra el encuentro entre el viejo Paulino y el diablo. Encuentro que debería garantizar a Paulino unas botas vaqueras muy particulares. De nueva cuenta, el espacio está relacionado con el espectáculo: es la pista de baile o el escenario en el que Don Paulino y el Diablo actúan en una obra de un acto. El diablo es –además de infernal– actor, representante de los hermanos Almada⁷ y solo puede ser invocado a través de Internet. El encuentro se inspira en una leyenda de la región lagunera donde supuestamente el diablo se apareció en un baile y se esfumó, dejando severamente quemada a una joven que había bailado con él. Interesa decir que este relato, un largo diálogo, es un ejemplo magistral de la creatividad con la que Carlos Velázquez recrea y estiliza el lenguaje popular. El cuento que cierra el libro se titula "El díler Juan Salazar", un *remake* que recrea el recorrido en busca de droga y el posterior asesinato de Joan Vollmer (John Volmer en el cuento) a manos de su esposo el escritor William Burroughs (en el relato, el asesino es Pedro Rodríguez, erudito de la música norteña). Velázquez, como los *diyéis*, selecciona la materia narrativa preexistente, la recompone, encadena, modifica y superpone. El desplazamiento de sentido tiene un efecto interesante, porque provoca en el lector una suerte de extrañamiento.

El desplazamiento se concreta en varios niveles, tanto en el recorrido de los personajes como en la recomposición de la materia narrativa. El espacio habitado no es un lugar ancla sino un artefacto móvil. Es el trayecto, el escenario y la pantalla. El universo, especie de multimedia que se almacena en una nube,

7 || Mario y Fernando Almada son dos actores mexicanos que cuentan con una larga trayectoria cinematográfica, sobre todo de películas de acción.

parece ser una reinterpretación *altermoderna* del auto sacramental barroco *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca en donde el mundo es un teatro que Dios (en este caso el autor) escribe, escenifica y contempla. El escenario es en este caso una gran meseta poblada de marcas, peleas de lucha libre y música de todo tipo. Es un espacio que "remite [...] al movimiento, al dinamismo de las formas, y designa a la realidad como un conglomerado de superficies y territorios transitorios, potencialmente desplazables" (Bourriaud, 89). Un espacio propio de la *altermodernidad*, de la estética radicante. La precariedad se vuelve un telón de fondo de nuevos tipos de escritura y de cultura.

Además de la tensión productiva entre la representación figurativa y conceptual, queda por señalar un segundo elemento que le da cohesión a los relatos: la omnipresencia de la biblia vaquera, una entidad multiforme y múltiple, cercana a lo que en las culturas de origen mesoamericano se entiende como "nahual"⁸. Nos situamos de nueva cuenta frente al juego libre de los significantes. ¿Qué es la biblia vaquera? El libro sagrado, edición Latinoamericana y forrado de la tela de los vaqueros o pantalones de mezclilla. Así aparece en el primer relato. Es también el nombre del vendedor de burritos del segundo relato, campeón indiscutible de consumo de sotol, capaz de beber 18 copas dobles en pocos minutos y quedar invicto. "The country Bible" (que resulta ser también "The Western Bible") es una joven despachadora de pollo frito que se dedica a la piratería y que es además una destacada líder del movimiento estudiantil del dos de octubre. Es también una gorda de diecinueve años que le provoca una terrible experiencia sexual al narrador. "The cowgirl Bible" es una mujer de greña alborotada, "una leyenda" que conquista la pantalla grande con su virtuosismo al depilar pubis al son del *rock*, del *soul* y del *blues*. Es en resumidas cuentas, "una poeta maldita de las rasuradoras eléctricas" (57) que además se bate a duelo con el famoso guitarrista Steve Vai. La biblia vaquera es también un tipo de cuero de animal en peligro de extinción que cubre las botas más codiciadas de la región. La biblia vaquera es un instrumento musical. Finalmente, la biblia vaquera es la mismísima Camelia la tejana y –de manera inesperada– la reencarnación de Anacleto Morones. Quisiera añadir, además, la posible alusión al *Libro vaquero*, una historieta o comic mexicano, el primer libro de bolsillo con un tiraje espectacular. Un libro que está muy lejos de emparentarse con el libro sagrado de la religión cristiana, pero que puede considerarse como una muestra de arte pop mexicano. El libro vaquero puede emparentarse con la biblia vaquera bajo la lógica peculiar de la narrativa de Velázquez, que

8 || Un nahual es, en las culturas de origen mesoamericano, un ser mitológico de naturaleza múltiple que se puede transformar en humano o animal (*La Biblia Vaquera*, 98).

multiplica una identidad por otra. Quiero aprovechar aquí una reflexión del filósofo Slavoj Žižek, quien señala que esta fluidez identitaria va de la mano con lo que ha creado el capitalismo mundial: un entorno que "favorece claramente una subjetividad caracterizada por identificaciones múltiples y cambiantes" (Žižek citado por Bourriaud, 92).

El desplazamiento es la clave para entender a esta identidad múltiple y performática que se construye por citas, imitaciones y cercanías; y está íntimamente ligado con los *ready-made* de Duchamp. Duchamp utiliza el museo como una herramienta óptica para mirar un objeto cotidiano de otra manera; un siglo después, Velázquez recurre a la misma estrategia para dialogar libremente con la tradición literaria y atravesarla. Los dos epílogos que cierran *La Biblia Vaquera* son reveladores:

EPÍLOGO

Emilio dice a La Biblia Vaquera, hoy te das por despedida. Con la parte que te toca, tú puedes rehacer tu vida. Yo me voy pa San Francisco, con la dueña de mi vida. Se oyeron cuatro balazos, La Biblia Vaquera a Emilio mataba. La policía sólo halló una pistola tirada. Del dinero y de la Biblia Vaquera nunca más se supo nada.

EPÍLOGO (II)

Después ella me dijo, ya de madrugada:

-Eres una calamidad, Viejo Paulino. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una?

-¿Quién?

-La Biblia Vaquera. Él sí sabía hacer el amor. (Velázquez 103-105)

Ambos epílogos son palimpsestos de dos textos importantes de la cultura mexicana. El primero es un corrido de raigambre popular que inaugura los corridos del narcotráfico. Es el "Corrido de Camelia la texana", llevado al éxito por Los tigres del Norte. El segundo es el final del cuento "Anacleto Morones" de *El llano en llamas* de Juan Rulfo. Los personajes principales de ambos textos forman parte de las múltiples identidades de la Biblia vaquera. Además de la Biblia vaquera aparece de nuevo el viejo Paulino, personaje del corrido del cantante Julián Garza, como reencarnación del viejo Lucas Lucatero. Estos relatos de cierre nos dicen varias cosas: no hay estratificaciones ni diferencias jerárquicas entre los textos de raigambre popular y los textos canónicos de la literatura mexicana. De ambos abreva la escritura de Velázquez. Es precisamente este momento de escritura desde el cual se edifica la estética de Velázquez, una estética precaria, migratoria, radicante. Creo que hay dos preguntas que surgen frente a este ejercicio de reescritura: ¿Qué sucede con la noción de originalidad? ¿Es posible decir algo nuevo? Velázquez nos muestra que el origen como arraigo no es importante. Interesa más el juego que mantenga viva la lengua.

El narcotráfico como tema no le interesa, solo las formas en que este ha sido expresado. En ese sentido, el corrido de Camelia la texana es también una desviación. A propósito del narcotráfico como tema literario en boga, Carlos Velázquez opina:

Es como cuando una perra está en celo y trae 20 perros atrás. Así es la novela del narco en México. Hay un chingo de perras sueltas, pero hay 20 que quieren estar con esa. La verdad es que están dejando la cancha muy libre para que un narrador, que de verdad tiene la vocación de edificar historias, pueda disponer de material y cualquiera que tenga una mínima calidad va a sobresalir, porque todo mundo está 'piñado' ahí, entonces la diferencia es obvia. ("Al norte de la salvación")

La Biblia Vaquera es un texto de alta referencialidad. Un libro que a pesar de su brevedad tiene vocación enciclopédica. Si pensamos en el vasto panorama de la tradición literaria mexicana, ¿de dónde abrevia Carlos Velázquez para escribir su libro de relatos?

Hay un antecedente literario que sería interesante explorar con mayor profundidad en un estudio posterior. Me refiero a la primera novela publicada por Fernando del Paso: *José Trigo* (1966), una obra importante cuya fama ha sido opacada por otras novelas del mismo autor. En su conjunto, los relatos de la ópera prima de Velázquez son afines a la novela de Del Paso en algunos principios: el lugar preponderante que tiene el lenguaje y la experimentación; el aliento enciclopédico, pues tenemos frente a nosotros textos de alta referencialidad; la presencia avasalladora de la intertextualidad, la parodia y el pastiche; incluso en la cualidad fantasmal de sus protagonistas. También hay grandes distancias: mientras que *José Trigo* es más afín a las novelas totalizadoras como la de James Joyce, *La Biblia Vaquera* opta por el fragmento. Si la primera tiene resonancias míticas y simbólicas, y México es la comunidad imaginada, *La Biblia Vaquera* renuncia a la metáfora y abraza un territorio desentendido de lo nacional. La escritura de Velázquez nos acerca a una práctica artística que nos ayuda a entender su/nuestra época.

Carlos Velázquez plantea con su escritura las bases de un arte radicante, que pone en escena sus propias raíces en contextos y formatos heterogéneos en donde se plantea una especie de vocación por el fragmento y la multiplicidad de arraigos, así como una resistencia a las identidades fijas y a las definiciones completas, a favor de actos "performados" cuyo propósito en el relato es acercarnos a un territorio del presente donde la realidad y la ficción son categorías intercambiables.

Bibliografía

- Bourriaud, Nicolás. *Radicante*. Trad. Michèle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Perkulis, Dalia. "Carlos Velázquez, entrevista en crudo al escritor". *Revista Animal Político*, Junio 1 2012. <http://www.animalpolitico.com/blogueros-lilith-wannabe/2012/06/01/carlos-velazquez-entrevista-en-cruco-al-escriptor/#axzz2OI5Mp4SI>. Consultada el 20 de enero de 2013.
- Velázquez, Carlos. "A Savage Journey To the heart of the Torreón Dream of Life". *Gatopardo*, 31 de mayo de 2012. <http://www.gatopardo.com/detalleBlog.php?id=258>. Consultado el 28 de enero de 2013.
- _____. "Al Norte de la salvación". www.debate.com.mx. Consultado el 15 de noviembre de 2012.
- _____. *La Biblia Vaquera*. México: Sexto Piso, 2011.
- _____. *La marrana negra de la literatura rosa*. México: Sexto piso, 2010.
- _____. <http://espantobesamemmucho.blogspot.mx>. Consultado el 10 de noviembre de 2012.

Mélanges

Seis rondas en torno a la memoria y la violencia en la prosa de vanguardia

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid

selena.millares@uam.es

Las prosas de vanguardia son un género sin género, o dicho de otro modo, un género sin nombre, relegado durante décadas al olvido por razones muy diversas, y que han comenzado al fin a recuperarse en los últimos años. Se trata de prosas libres de marbetes y normas, que nacieron al calor de los *ismos*, y que las academias no pudieron incluir en ninguno de sus compartimentos taxonómicos porque de todos se escapaban: huían con los cineastas, con los pintores, con los poetas, siempre más allá de cualquier frontera. Son prosas libres, visionarias, fluctuantes, que hablan del sueño y de la sinrazón y sus monstruos, en las dos orillas de las letras hispánicas, la americana y la europea. Esta última vivía entonces su Edad de Plata, hasta que en 1936 la guerra civil española le asestó un tajo brutal a lo que era una realidad única. Esa patria del idioma quedó así estigmatizada por una frontera que dividía la palabra americana de la española, una frontera tan falaz como esa otra que fuera el muro ominoso de Berlín, cuya cicatriz permanece. En definitiva, estos escritores crearon en una misma atmósfera y en una misma lengua esas composiciones alentadas por aquellos *Pequeños poemas en prosa* con los que Baudelaire reformuló la hazaña prometeica: el poeta roba el fuego sagrado de la prosa e inaugura una nueva época, ya auspiciada por Nerval y su *Aurélia*, donde la locura derrama "el sueño en la vida real" (383). Como después lo ha anotado Cortázar, la nueva prosa "no tiene una diferencia genética con la poesía" (75). Es, en definitiva, una nueva vuelta de tuerca a las posibilidades de la narrativa, fénix de los géneros.

Esa "prosa poética y musical" (Baudelaire, 363) no esclaviza al lector con una extensa linealidad cronológica o causal, y puede leerse en un orden libre, al igual que la poesía, dando lugar a muy diversas posibilidades. Así, los modernistas y posmodernistas inauguran las minificciones bajo el rótulo de *poemas en prosa*, como en los casos de Horacio Quiroga (*Los arrecifes de coral*, 1901) o Julio Torri (*Ensayos y poemas*, 1917), en la búsqueda del grado cero de la escritura frente a la ya agostada novela decimonónica. Porque el silencio también será uno de los grandes protagonistas de esas prosas, como lo es de la música y de la poesía. Mientras, igualmente, en el panorama internacional otras propuestas siguen la misma senda de exploraciones, como la *Prosa del transiberiano* de Cendrars (1913), o la *Anábasis* de Saint-John Perse (1924), con su descenso órfico. Es decir, también la poesía se desliza hacia la prosa para derribar su frontera, un movimiento inaugurado por Whitman con su fundación del versolibrismo. Las prosas hispánicas avanzan en esa aventura a través de muy distintas formulaciones, en especial los prosemas —breves y de aliento lírico—, las prosas visionarias —imbuidas de las conquistas del surrealismo— y las prosas de atmósfera, con su arriesgada supresión del tiempo en el relato, convertido en una multiplicación cubista de imágenes,

al hilo de las enseñanzas de ese arte nuevo que es el cine. Así ocurre en *La casa de cartón* del peruano Martín Adán (1928), *El café de nadie* (1926) del estridentista mexicano Arqueles Vela, o *El joven* del también mexicano Salvador Novo, reformulación del breve texto que publica en 1923 bajo el título "Qué México. Novela en que no pasa nada" (Corral, 11). El humor y el absurdo tiñen la mirada contemplativa en historias donde la transgresión surge de la ausencia de historia, y que por lo mismo, están mucho más expuestas a la caducidad. No ocurre, sin embargo, con las prosas poemáticas y las surrealizantes, que desde la violencia sobre las normas y los cánones hablan de la violencia en otras vertientes: las rondas de la memoria nos permitirán convocar algunas de esas presencias.

1. Primera presencia. César Vallejo o la violencia del dolor

La musicalidad sugerida por el título de *Escalas melografiadas*, publicado por Vallejo en 1923, parece enlazarlo con la tradición simbolista pero, muy al contrario, se trata de unas prosas íntimamente imbricadas a *Trilce*: ambas se gestan en prisión y comparten la misma atmósfera y modos expresivos, aunque las *Escalas* quedarán relegadas al olvido. Con sus dos partes simétricas, "Cuneiformes" y "Coro de vientos", las *Escalas melografiadas* hablan de una escritura musical y lírica, esto es, su soporte imaginario es el aire, emblema de libertad, donde se suceden los sonidos: el vocablo *cuneiformes* sugiere una escritura en la piedra, en la pared de la cárcel, en tanto que *coro de vientos* evoca, junto con los instrumentos musicales, una libertad anhelada, que colisiona frontalmente con la pétrea realidad del presidiario.

Las entregas en prosa de César Vallejo se continuarán con sus *Poemas en prosa*, publicados póstumamente, junto con *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. Ahí, al igual que en *Escalas*, encontramos de nuevo al poeta de hallazgos inolvidables, del dislocamiento expresivo, de la ternura y de la muerte. Regresa en estas prosas poemáticas el recuerdo doloroso de la prisión, la obsesión por la orfandad y la nostalgia de la madre —"viajé durante dos corazones por su vientre" (90)—, así como por la violencia del tiempo, emisario de muertes: "murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos" (91). Destaca entre ellas la dedicada a la visión de un hospital —"la casa del dolor"—, en la estela de esa atmósfera doliente que ya estableciera Rilke en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Vallejo construye escenas silenciosas, casi fantasmales, que delatan la saña de los elementos contra los más débiles —"El pobre duerme, boca arriba, a la cabeza de su morfina, a los pies de toda su cordura" (96)— y donde domina un inquietante *memento mori*: "El paciente contempla su

calzado vacante. Traen queso. Llevan tierra. La muerte se acuesta al pie del lecho, a dormir en sus tranquilas aguas y se duerme" (97). Hacia el final del libro encontramos un destello lúdico que se distancia del tono general; Vallejo proclama su saludo al soldado desconocido y "al verso perseguido por la tinta fatal", y concluye: "El tiempo tiene hun [sic] miedo ciempiés a los relojes" (111).

2. Segunda presencia. Vicente Huidobro o la violencia del poder

El conjunto de las novelas de Vicente Huidobro supone una aportación monumental al nuevo arte narrativo, y una fértil simiente para construcciones venideras. No obstante, tal vez lo más granado de las prosas vanguardistas del poeta chileno sea lo que escribió con Hans Arp durante una estancia en Arcachon, en 1931, y que se publicaría ampliado en 1935 bajo el título *Tres inmensas novelas*. Se trata de un total de cinco relatos breves, tres en colaboración y dos escritos exclusivamente por Huidobro: *Dos ejemplares de novela* (Pollenza 1932). Todos ellos suponen parodias de subgéneros narrativos, y anuncian desde el título el quebrantamiento de las normas del género, a partir de la ironía, el juego y el humor. Los dos relatos que configuran la segunda parte del libro —y posiblemente lo mejor de este— están precedidos por una carta de Huidobro a Hans Arp, donde le explica las razones editoriales que lo han llevado a este añadido de su propio tintero. En "El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano (Novela póstuma)", el divertimento comienza desde el título —que busca un lector cómplice— y el subtítulo, que supondría una escritura desde el más allá. Está articulada por una parodia de la exaltación patrioter y la oratoria engolada y hueca, así como la denuncia de un mundo hipermecanizado, en visiones delirantes, afines a las de su guiñol *En la luna*, de 1934. Se suceden complots y conspiraciones de unos grupos políticos contra otros, en una danza grotesca dominada por el absurdo:

Por aquellos años sobrevino en Oratonia un terrible terremoto que derribó muchas casas y agrietó las tierras. Pronto se pudo comprobar que los comunistas eran los culpables de la catástrofe. Fueron apresados algunos dirigentes en cuyas casas descubrió la policía aparatos comprometedores: aldabas, anteojos, empanadas, un termómetro, un *bidet*, tres latas de sardinas, un diván, una alcachofa [...] Los comunistas fueron quemados, y a la luz de sus cuerpos ardiendo se leyeron poemas patrióticos y se bailó la danza nacional (Huidobro, 57-58).

Finalmente, "La misión del gangster o la lámpara maravillosa (Novela oriental)", de nuevo con una multiplicación de títulos, denuncia la corrupción y la violencia en la imaginaria Peterunia, donde proliferan los gánsters, instituidos en verdaderos héroes;

pero una vez que todos los habitantes de Peterunia se han convertido en gánsters, estos dejan de tener razón de ser, y también la opresión, por arte de humor y de palabra.

3. Tercera presencia. Juan Emar o la violencia de la crueldad

En la poética del absurdo de Juan Emar son recurrentes la mutilación y la crueldad, motivos que tienen en simbolistas y vanguardistas modelos significativos. Una muestra paradigmática es su relato "El pájaro verde", donde el absurdo fantástico nos presenta un espectáculo terrible de horror grotesco, cuando un pajarraco embalsamado toma vida para mutilar hasta la muerte a un personaje. Otro ejemplo lo encontramos en el comienzo de *Ayer*, donde Rudecindo Malleco, dada la "falta imperdonable" de sus malos pensamientos en torno a los placeres de la carne, según dictamen eclesiástico, es condenado a la guillotina. La recurrencia frecuente a la estética de la crueldad en la vanguardia puede explicarse a partir de uno de sus principales artífices, Antonin Artaud: "Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador" (91). En cualquier caso, estos temas, que se vinculan a menudo con la literatura fantástica, tienen una genealogía clara, entroncada con los poetas malditos y su ferviente satanismo, que no es más que una agresión demoledora hacia una moral y una religión cuya legitimidad se cuestiona. Del partido de Satán se declaró ya Blake en sus controvertidas "Bodas del cielo y el infierno" —"Las prisiones se construyen con piedras de Ley; los lupanares con ladrillos de religión [...] los hombres olvidaron que todas las deidades residen en el pecho humano" (175)— y la actitud se extiende a voces como las de Baudelaire, explícitamente citado por Emar. Lautréamont —al que dedica un capítulo completo de *Un año*— extrema las tintas en la representación de Dios como un Saturno que, sumergido en una charca fétida, devora a sus hijos. Emar, por su parte, incide en el tema, si bien sus visiones de Dios y el Demonio no tienen la acidez de sus antecesores; más bien son caricaturas divertidas e irreverentes, de línea bien distinta. Declarado heredero de Belcebú, en uno de sus viajes con el capitán Angol llega a contemplar a Dios, y lo retrata con la voz de un amigo poeta: "Dios cuando duerme tiene un solo sueño que se le repite noche a noche. Sueña que una cucarachita se le sube a la cabeza y una vez arriba canta *God save the King* [...] Dios pasa a menudo largos años sin preguntar ni una palabra sobre la Tierra. La guerra europea la supo en 1930" (Emar, 194). El sujeto emariano, transeúnte impenitente, deambula por espacios diversos, inmerso en las fuerzas oscuras de un mundo irracional. La marejada de los signos que articulan su escritura son movimiento

incesante que busca plantar cara a ese signo trágico que atenaza al hombre contemporáneo.

4. Cuarta presencia. Pablo Palacio o la violencia de la locura

Toda la obra de Pablo Palacio constituye un retablo de violencia y de locura, enfermedad que llegará acremente en 1940 y lo acompañará hasta su muerte en 1947. La poética de Palacio se posiciona como cuestionamiento de los principios de autoridad, y tiene como objetivo primero el derrumbe de las convenciones literarias y sociales al uso. Sus personajes se sitúan habitualmente en los márgenes, ya desde su primer libro —*Un hombre muerto a puntapiés*—, por donde pululan caníbales, dementes, brujos y monstruos, y donde la agresión comienza desde el epígrafe de la primera página: "Con guantes de operar, hago un pequeño bolo de lodo suburbano. Lo echo a rodar por esas calles: los que se tapen las narices le habrán encontrado carne de su carne" (5).

En *Vida del ahorcado* —subtitulado *Novela subjetiva*—, Palacio hace una propuesta fragmentaria, aparentemente caótica e inconexa, vertebrada en torno a su protagonista, un revolucionario pequeño-burgués —Andrés Farinango— que vive en un cubo siniestro, figuración de las viviendas comunes en la gran ciudad, y también del nicho o la sepultura. La técnica vanguardista del *collage* organiza la materia narrativa, y el título —inquietante y desestabilizador— se nos presenta como un oxímoron: estamos ante la vida de un muerto, del sujeto alienado en la gran ciudad, con su geometría de líneas frías y deshumanizadas, y sus habitáculos absurdos. El subtítulo nos pone sobre aviso de su estructura de diario y de su forma autobiográfica, tan frecuente también en otros narradores vanguardistas, como Felisberto Hernández o Juan Emar, que a su modo subvierten la moda de los relatos sobre la memoria que el modelo de Proust desencadenó. El comienzo nos sitúa de lleno en el arte palaciano de la desrealización: el protagonista se despierta en su cubo, oye una voz que lo llama, y se levanta sobrecogido por ese peligro que acecha. Nos sumergimos así de lleno en lo fantástico y visionario, en tanto el narrador escarnece la vida moderna, el hacinamiento en esos cubos urbanos que son prisiones donde los hombres se amontonan como fieras mansas. El cubo, además, sugiere frialdad y despersonalización, y remite a ese cubismo deshumanizado que con frecuencia Palacio cuestiona o parodia en sus escritos, en especial en "La doble y única mujer". El protagonista, inmerso en el tedio y el desamor, llora su obsesiva orfandad, que se hace metáfora estremecedora de la condición del hombre:

No estoy aquí; he caído de nuevo en este hueco de la ausencia.
¡Cada vez la sensación de ausencia! Estoy como desintegrado: me parece que partes de mí mismo residen lejos de lo mío, en algún sitio

desconocido y helado. Quedo mucho tiempo en tinieblas y empiezo a andar a tientas por todos los rincones del cubo, dominado por dos impulsos contradictorios: la esperanza y el terror de encontrar a alguien que también me busca (161).

Pronto llegará el momento en que se nos presente al narrador tras haber consumado su suicidio, ahorcado en un hermoso bosque de la urbe, reflexionando sobre la nefasta actuación del ser humano ante el mundo natural: "hemos puesto el dedo en medio de lo creado y levantándolo bruscamente hemos dejado allí un árbol barbudo, lleno de hongos y de parásitos blanquecinos como escaras lavadas [...] Hace frío, aquí colgado" (166). De nuevo se producirá la vuelta de tuerca, el nuevo giro en la montaña rusa del relato: el bosque se subleva, en una escena delirante. Protestan los altos pinos —"destinados a morir en este pobre jardinillo"—, y los cipreses: "nosotros somos un palo alegre y nos gusta el fandango" (166). Se trata de una revolución absurda y también alegórica. Finalmente, encontraremos al personaje en su cubo, ahorcado con una lámpara: "Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... Tal era su iluminado alucinamiento" (184). Sueños y pesadillas se acumulan en esa frontera de la vigilia que es el relato y nos encierran en su círculo vicioso e interminable.

5. Quinta presencia. Antonio Espina o la violencia de la guerra

El madrileño Antonio Espina publica en 1927 las prosas vanguardistas de *Pájaro Pinto*, y en 1929 las de *Luna de copas*, ambas en la órbita de lo que él mismo llama "cinigrafía", o aplicación a la narrativa de las técnicas del cine. Ambas aparecen en la colección Nova Novorum de *Revista de Occidente*, y constituyen entregas que marcan un punto de inflexión en su proceso creador, definido anteriormente por la dedicación alterna a la poesía y la prosa, y avalado por los elogios de Juan Ramón Jiménez, quien lo parangona con Larra en las caricaturas líricas de *Españoles de tres mundos*. Espina colaboraba además con la revista *España* desde 1919 —al igual que Guillén, Salinas, Chabás o Lorca—, y también *La Pluma*, impulsada por Azaña y Rivas Cherif, que eran la "alternativa de prestigio intelectual para aquellos poetas no vinculados al movimiento ultraísta" (Hernández Cano, 27). Después, *La Gaceta Literaria* y *Nueva España* serán, sucesivamente, los canales de publicación de sus escritos.

La violencia y la guerra habrán de marcar a Espina en esos años enardecidos. En julio de 1934 alertó del peligro que significaba el ascenso al poder de Hitler y, denunciado por el cónsul alemán, fue procesado y condenado a un mes de prisión. Después, el

golpe militar le sorprende como gobernador civil en Mallorca, y es detenido y encarcelado en el Fuerte de San Carlos. En 1937 intenta el suicidio, y es ingresado en un psiquiátrico, del que sale en 1939, tras lo cual escapa a París. A partir de entonces se sumerge en el silencio.

Su espíritu irónico y rebelde, que rechazaba como majadería la mención de su generación como del 27 por un acto funerario, se había instalado siempre en el compromiso, ya presente en la estampa prólogo de *Pájaro Pinto*, que apela a la memoria social desde un intenso simbolismo, y rinde homenaje a los caídos en la Primera Guerra Mundial. Pájaro Pinto será mensajero de su dolor, voz de la conciencia, y su papel se asimila de algún modo a aquellas aves de Aristófanes que guardaban en su cuerpo los cadáveres de sus padres:

El Pájaro Pinto, que era el pájaro frívolo que tenía la humanidad para sus niños y para sus biombos teatrales, se transmutó en pájaro grave después de la guerra [...] La más visible cosecha de la gran guerra ha sido ésta de las cruces de madera. Se trata de huertos, alegres hasta donde es posible, en los que brotan plantas, en la curiosa disposición de los plantíos vulgares, y cada una de aquéllas en forma de cruz (139).

6. Sexta presencia. Agustín Espinosa o la violencia del amor

El tinerfeño Agustín Espinosa es el más arriesgado artífice de la prosa surrealista española; signado como maldito, el olvido lo ha envuelto con su oscuridad implacable. Impulsó la revista *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), marcada por el ultraísmo, y fue Comisario Regio en Lanzarote; allí escribe las prosas cubistas de *Lancelot 28º 7º. Guía integral de una isla atlántica*, publicada en Madrid en 1929, que entrelaza lo poético, narrativo y ensayístico para reinventar desde la leyenda artúrica la isla, donde los pueblos van naciendo del golpe de dados del caballero Lanzarote. Ensayista de iluminaciones inusitadas, Espinosa es también autor de la conferencia *Media hora jugando a los dados*, sobre el pintor Jorge Oramas, que también disuelve las fronteras de los géneros. En 1930 viaja a París, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios, y conecta con los surrealistas Breton y Péret, a los que habrá de convocar en su isla para la Exposición Internacional Surrealista de 1935, como director del Ateneo de Santa Cruz, y con la colaboración del pintor surrealista Óscar Domínguez, también tinerfeño, que reside en París. El espacio insular es la cuna de *Gaceta de Arte* —revista de vanguardia que recogerá el testigo del surrealismo español en su último tramo—, donde Espinosa colabora con los poetas Gutiérrez Albelo, López Torres y García Cabrera, así como el ensayista Domingo Pérez Minik. En 1934 publica con el sello editorial de *Gaceta de Arte* y la cubierta de Óscar

Domínguez su libro *Crimen*, adelantado por entregas en *La Gaceta Literaria* —en julio de 1930 aparece ya "Triálogo del muerto"—. Esas prosas le habrían de suponer a partir del golpe de 1936 una incisiva persecución y represalias que finalizan con su muerte temprana, en 1939. Inclasificable, surrealizante, incendiaria y libre, *Crimen* presenta desde su imaginería visionaria y su humor macabro —distante del lúdico del entorno bretoniano— una serie de variaciones sobre el *amour fou* y otras obsesiones del movimiento, a partir del asesinato por el propio narrador de su joven amante. Desde ese comienzo demoledor, la obra pone de cabeza los tópicos y expectativas del lector, y desrealiza sin descanso cada realidad que inventa, en una fabulación onírica a modo de diario de un loco sobre el amor y sus peligros. El homicidio, el sadomasoquismo, la metamorfosis y la crueldad tienen lugar mientras se suceden las cuatro estaciones —un guiño a Valle-Inclán y sus *Sonatas*— en una engañosa normalidad:

Asisto a la apertura del naufragio más largo de los siglos. Aquél que el golpear del pico de un cuervo lo mide sobre el corazón de una virgen, y del que hay pendientes amarguras, óleos y sueños. Cuando me asome, una noche, al espejo, con un candelabro encendido entre las manos, veré amanecer tras el cristal mi imprevista vejez precipitada por una lívida tarde sin proa... (55)

7. Coda

En definitiva, aquellos textos fronterizos nos hablaban de un fragor subterráneo que fructificaría en infinitud de posibilidades, como la miscelánea y el *collage*, el microrrelato y el aforismo greguerizante, la autoficción y el diario, la novela-ensayo y el prosema. Sus grandes artífices sabotearon sistemáticamente los cánones de la prosa narrativa para convertirla en laboratorio de los más diversos experimentos y ponerla al servicio del poeta —pulso herido, como lo nombrara Lorca—, en su profesión de humanismo, que desde la violencia sobre el idioma y sus dogmas acusa la violencia de una realidad que se ha de mirar en sus páginas como en los fragmentos de un espejo roto.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA, 1978.
- Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*. Madrid: Akal, 2003.
- Blake, William. *Poesía completa*, vol. II. Barcelona: Ediciones 29, 1985.
- Corral, Rose (ed.). *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: El Colegio de México, 2006.
- Cortázar, Julio. *Último round*, vol. I. México: Siglo XXI, 1998.
- Emar, Juan. *Miltín 1934*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.
- Espina, Antonio. *Pájaro Pinto. Luna de copas*. Ed. de Gloria Rey. Madrid: Cátedra, 2001.
- Espinosa, Agustín. *Crimen y otros textos*. Ed. de Manuel Almeida. Madrid: Gobierno de Canarias, 1990.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas*, 3 vols. México, Siglo XXI: 1983.
- Hernández Cano, Eduardo. "Pie para la poesía de Antonio Espina". En Antonio Espina, *Poesía completa y epistolario*. Madrid: Calambur, 2006, 7-91.
- Huidobro, Vicente y Hans Arp. *Tres inmensas novelas* (con ilustraciones de A. Modigliani y Hans Arp). Santiago de Chile: Zig Zag, 1935.
- Nerval, Gérard de. *Poesía y prosa literaria*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2004.
- Palacio, Pablo. *Obras completas*. Coord. Wilfrido Corral. Barcelona: ALLCA (Col. Archivos), 2000.
- Vallejo, César. *Poemas en prosa. Poemas humanos. España, aparta de mí este Cáliz*. Ed. de Julio Vélez. Madrid: Cátedra, 1996.

Horacio Oliveira y Marcel Proust: lecturas de un pasaje del capítulo 1 de *Rayuela* de Julio Cortázar

Jérôme Dulou
Université Paris-Sorbonne
monsieur.dulou@gmail.com

Citation recommandée : Dulou, Jérôme. "Horacio Oliveira y Marcel Proust: lecturas de un pasaje del capítulo 1 de *Rayuela* de Julio Cortázar ". *Les Ateliers du SAL* 3 (2013): 147-157.

El único especialista en haber tratado el tema de la influencia de la obra de Proust en *Rayuela* es Herbert E. Craig en un artículo de 1989, "La memoria proustiana en *Rayuela* de Cortázar" y en un trabajo de investigación publicado en Londres en 2002, *Marcel Proust and Spanish America: from critical response to narrative dialogue*. Son dos trabajos que permiten tener un primer punto de vista sobre una relación intertextual hasta ahora poco estudiada. Son una primera comparación temática de las dos obras que, entre otras cosas, propone una lista muy precisa de las menciones y alusiones a Proust en *Rayuela*. H. E. Craig insiste, con razón, en que muchas de las alusiones temáticas se hacen bajo el signo de la parodia, lo que le permite revelar un diálogo entre Cortázar y Proust. Su teoría se basa en que, como primer escritor posmoderno, al rechazar automáticamente la novela modernista, psicológica y "wagneriana", el autor argentino se opone, por consiguiente, a todos los temas y presupuestos literarios y/o filosóficos que contiene la *Recherche*, siendo esta el ejemplo paradigmático de la novela modernista, según él: "With *Rayuela* we find a rejection of the shadow (of Proust) because, instead of merely following Proust, Cortázar both reacted and responded to the French work" (Craig, *Marcel Proust and Spanish America* 211). Las respuestas que aporta Cortázar a las ideas proustianas, para el especialista americano, son partes estructuralmente constitutivas de su obra "posmoderna": "Julio Cortázar, who confronted the *Recherche* in several ways throughout *Rayuela*, illustrated how this could be accomplished and opened the way for the postmodern response" (340).

Este artículo pretende retomar los trabajos de H. E. Craig pero quisiera mostrar en el aspecto paródico, que marca un distanciamiento con el texto original —el hipotexto según Gérard Genette—, más bien, una voluntad de inscribirse en la tradición estética y teórica de la novela, tal como la describe Mijaíl Bajtín. Con esta intención se propondrán unas lecturas del pasaje del capítulo 1 de *Rayuela*, en el que Horacio Oliveira se refiere a Proust, de un modo paródico eso sí, pero se verá que la presencia de Proust se esparce por todo el pasaje convirtiéndolo, por arte del propio Cortázar, en un palimpsesto, figura de la erudición bibliomaniática de Horacio, personaje-narrador en este capítulo. En esta página, Horacio Oliveira se acuerda de sus escapadas con la Maga a los terrenos baldíos de los *faubourgs* parisinos. Sus asociaciones libres lo llevan a acordarse del juego de rememoración al que solía abandonarse allí. Se considerará el pasaje que empieza por "Sentados en un montón de basuras fumábamos un rato [...]" y que termina con "[...] buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas" (Cortázar, 126-27).

1. Horacio Oliveira y el recuerdo proustiano (lectura de las menciones de Proust)

1.1. "las Albertinas"

La elección de este pasaje permite, con H. E. Craig, recordar la primera alusión a Proust en *Rayuela*. Precisamente en el momento en que el juego empieza a funcionar como él lo desea, confiesa Horacio que el punto de partida de la invención de este juego es la obra de Proust: "Convencido de que el recuerdo lo guarda todo y no solamente a las Albertinas y a las grandes efemérides del corazón y los riñones, me obstinaba en reconstruir el contenido de mi mesa de trabajo en Floresta [...]" (126).

"Las Albertinas" es una mención explícita del gran amor del narrador de la *Recherche* y le permite aludir a la concepción proustiana del recuerdo y de la memoria, vinculados a los sentimientos amorosos. Aquí, Horacio declara que comparte la misma concepción que Proust. Está convencido de que el recuerdo es el guardián del pasado y de que "todo", las imágenes de las mujeres amadas, los vaivenes de los sentimientos amorosos y del acto sexual, puede resurgir, tal cual, sin modificación por el paso del tiempo, en cualquier momento. Desde Platón y Aristóteles esta cuestión de saber si uno puede fiarse de sus recuerdos para confirmar que *Sabe* es fundamental. Horacio toma partido en este debate y su opinión le viene de sus conocimientos de la obra de Proust, tal como lo dice aquí. Para ver esta concepción en el texto de Proust, leamos una frase en las "Intermitencias del corazón II" de *Sodome et Ghomorre*. El narrador ha vuelto con Albertine, pero al final decide dejarla para poder ir con Andrée, pero no son más que fantasías porque nunca se decide a hablarle. Volviendo en tren de una noche en casa de los Verdurin, hablando por casualidad de música, Albertine le revela que es muy amiga de Mlle Vinteuil y de una amiga suya. Estas dos chicas son las que el narrador vio en pleno acto lésbico y sádico, muchos años antes. La amiga de Mlle Vinteuil escupió en el retrato del padre de esta y Mlle Vinteuil cerró las persianas para que hicieran el amor delante del mismo retrato, en la habitación de la casa de M. Vinteuil, en Montjouvain, poco después de la muerte de este:

À ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, une image s'agitait dans mon cœur, *une image tenue en réserve* pendant tant d'années que, même si j'avais pu deviner, *en l'emmagasinant jadis*, qu'elle avait un pouvoir nocif, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu ; *conservée vivante au fond de moi* [...] pour mon supplice, pour mon châtement, qui sait ? d'avoir laissé mourir ma grand'mère, peut-être ; *surgissant tout à coup du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie* et frappant comme un Vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et

nouvelle, peut-être aussi pour faire éclater à mes yeux les funestes conséquences que les actes mauvais engendrent indéfiniment, non pas seulement pour ceux qui les ont commis, mais pour ceux qui n'ont fait, qui n'ont cru, que contempler un spectacle curieux et divertissant, comme moi, hélas ! en cette fin de journée lointaine à Montjouvain, caché derrière un buisson où (comme quand j'avais complaisamment écouté le récit des amours de Swann) j'avais dangereusement laissé s'élargir en moi la voie funeste et destinée à être douloureuse du Savoir (Proust, *Recherche III* 499-500)¹.

La lectura de este pasaje muestra claramente las similitudes entre las dos concepciones del recuerdo: en las frases —subrayadas— se evidencia cómo las imágenes de la escena de amor entre Mlle Vinteuil y su amiga vuelven intactas, "conservadas vivas" y cómo este resurgimiento del pasado conduce al Saber —ahora el narrador está seguro de que Albertine es lesbiana. H. E. Craig apunta que el hecho de utilizar el plural "las Albertinas", además de generalizar al personaje haciendo de él el símbolo de todas las mujeres amadas, evidencia "una relación entre las dos mujeres queridas que el narrador no explica" (Craig, "Memoria" 240). Craig sí la explica comparando los momentos en que Horacio confunde a otra mujer con la Maga (en los capítulos 39, 54 y 56) con los momentos en que el narrador de la *Recherche* también vive la misma experiencia. Así, para él, si la Nadja de André Breton influyó en el personaje de la Maga, la Albertina de Proust también. Es interesante insistir únicamente en que, con este plural, Horacio se refiere directamente a una concepción típicamente proustiana de la mujer: la multiplicidad de esta y la simultaneidad perfecta de esta multiplicidad. Es necesario citar este pasaje del estudio de Judith Oriol sobre las mujeres proustianas porque permite entender a lo que se refiere Horacio hablando de "las Albertinas":

Albertine évolue effectivement d'une nature inexistante à une nature complexe, composée de ses défauts et de ses qualités, « en une germination, une multiplication d'elle-même, une efflorescence charnue aux sombres couleurs ». A l'annonce de la mort d'Albertine, son émiettement en une succession de moments et de facettes dévoilées est considéré par le narrateur comme un obstacle à son oubli (Oriol, 136-137).

Y cita este pasaje significativo de *Albertine disparue*: "Pour me consoler, ce n'est pas une, c'est d'innombrables Albertine que j'aurai dû oublier. Quand j'étais arrivé à supporter le chagrin d'avoir perdu celle-ci, c'était à recommencer avec une autre, avec cent autres". (Proust, *Recherche IV* 60). Luego precisa Judith Oriol:

Mais un peu plus loin dans le récit, le narrateur considère cette fragmentation, jusque-là source de souffrance, comme un moyen

1 || El subrayado es nuestro.

de calmer son tourment face à la découverte de l'Albertine vicieuse puisqu'il peut lui opposer d'autres Albertines, bonne ou sérieuse (Oriol, 137).

Un simple análisis del personaje de Horacio puede confirmar, si fuera necesario, su alta erudición. Aquí Cortázar está creando un personaje que se conoce íntimamente: *Albertine disparue*. En el momento de redactar un texto sobre sus recuerdos de la Maga, después de la desaparición de esta, uno de los textos que tiene en mente como modelo es el tomo en el que el narrador de la *Recherche* también se acuerda de su gran amor desaparecido. Y este conocimiento de la obra de Proust se corrobora en la expresión que sigue: "las grandes efemérides del corazón y los riñones".

1.2. "las grandes efemérides del corazón y los riñones"

H. E. Craig no comenta, con la debida atención, esta expresión². Sin embargo, esta forma parte íntegra de la definición que da Horacio del recuerdo proustiano. Aquí parece que Horacio alude a las "Intermitencias del corazón", dos episodios fundamentales de la *Recherche* para la comprensión de la evolución del narrador y de su concepción del recuerdo y del tiempo³. Para Proust, las "Intermitencias del corazón" definen, metafóricamente, estos "anacronismos" de los sentimientos que revelan la verdad de las cosas, la verdad de lo que se ha visto o vivido —y su importancia, por consiguiente, en la vida de la persona— mucho más tarde del momento en que sucedieron, muchas veces después de olvidarlos totalmente, "car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur" (Proust, *Recherche III* 153).

Pero es necesario apuntar el tono paródico de la expresión. Horacio prefiere burlarse abiertamente del carácter grandilocuente que les da Proust a estos dos episodios utilizando una perífrasis carnavalesca: la expresión es grandilocuente ("grandes") pero mucho más trivial ("efemérides" remite al tiempo, pero al tiempo de la celebración de los aniversarios), y además añade, irrespetuosamente, como si fuera un chiste de mal gusto, "y de los riñones": así revela el aspecto sexual que tiene el segundo episodio, ya citado, y las incesantes tergiversaciones del narrador en su relación amorosa con Albertine, incluso después de la muerte de esta. Si se vuelve a leer la frase de "las Intermitencias del corazón II", citada más arriba, se puede ver de qué se burla Horacio Oliveira: ridiculiza la expresión enfática del narrador, se mofa de sus intentos

2 || H. E. Craig, en el libro de 2002, apunta que se trata de una alusión a las "Intermitencias del corazón" pero solo precisa: "which is rendered humorous by the addition 'y los riñones'" (Craig, 234), y remite en un pie de página al pasaje de las "Intermitencias del corazón I" de *Sodome et Gomorrhe*.

3 || Hay que recordar, además, que fue el primer título que le dio Proust al conjunto de su obra magna.

perpetuos de darle significancia y coherencia psicológica a todo lo que le sucede. Horacio se niega a encontrar respuestas, a sentirse culpable de sus actos y a darles una explicación. Además, se burla del placer culpable que toma el narrador, *voyeur* sadomasoquista inhibido, en este momento doloroso de memoria involuntaria. Horacio no intenta dar una explicación a sus recuerdos. Parecen surgir siguiendo un método de asociaciones libres de ideas. No es propósito suyo explicarlas psicológicamente.

Otra gran diferencia entre Horacio y el narrador es que, en el caso del narrador, sus recuerdos son involuntarios, es el azar de la conversación con Albertine, por ejemplo, lo que hizo resurgir las imágenes de la escena de Montjouvain; en el caso de Horacio, es él quien provoca el advenimiento de las imágenes recurriendo a sus sentidos, incluso es él quien las elige:

Con un enorme esfuerzo, reuniendo imágenes auxiliares, pensando en olores y caras, conseguía extraer de la nada un par de zapatos marrones que había usado en Olavarría en 1940. Tenían tacos de goma, suelas muy finas, y cuando llovía me entraba el agua hasta el alma. Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo, el resto venía solo: la cara de doña Manuela, por ejemplo, o el poeta Ernesto Morroni. Pero los rechazaba porque el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido (Cortázar, 126).

152

Aunque Horacio parta de la misma visión del recuerdo que Proust, quiere ir más allá y proponer otro método; él quiere "recobrar" deliberadamente "lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido", es decir, lo contrario de Albertine, de "las Intermitencias del corazón", de la magdalena, en lo que tienen de significado psicológico y simbólico para el narrador pero también para cualquier lector de la *Recherche*. Sin embargo, al final, Horacio termina "temblando" y "desesperándose", confesando que su método, que ha definido en un principio como "fecundo y necesario", fracasa siempre: "(porque nunca he podido acordarme de esas plumas cucharita, sé que estaban en la caja de útiles, en un compartimento especial, pero no me acuerdo de cuántas eran ni puedo precisar el momento justo en que debieron ser dos o seis)" (126).

Aquí Cortázar, en un ejemplo de dialogización bajtiniano, anima y dramatiza desde el interior de su novela, con su personaje principal erudito al borde del abismo existencial, un conflicto entre este y Proust. Por cierto, según las leyes proustianas del recuerdo, ningún hombre puede alcanzar una experiencia tan fuerte intencionalmente. En *Le Temps retrouvé*, después de una última experiencia de memoria involuntaria, el narrador descubrirá que:

à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir. [...] Seul il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps

perdu, devant quoi *les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours* (Proust, *Recherche* IV 178)⁴.

Horacio se va a pasar la novela entera empeñándose en luchar contra estos recuerdos involuntarios, siempre seguirá buscando otras vías, para alcanzar su "figura", su "Kibbutz del deseo", que le provoquen menos angustia. Y es esta búsqueda la que va a ser el tema clave de *Rayuela* así como lo es también de la *Recherche*.

2. Horacio Oliveira y el recuerdo de Proust (lectura retroactiva del texto de Cortázar)

Es de destacar que Horacio se defina como un "buscador" precisamente al final de la evocación de su juego de rememoración que lo llevó a mencionar a Proust: "Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas" (Cortázar, 127). Horacio revela aquí que tiene el mismo destino, el mismo signo, que el narrador de la *Recherche*. Su expresión metafórica, y esta vez muy enfática, prohíbe ver en ella cualquier distanciamiento burlesco con el sentido de la búsqueda proustiana.

Es necesario revelar ahora el mecanismo inconsciente, pero muy preciso, que llevó al personaje a definirse así, en este momento de su relato. Es necesario volver a leer la frase anterior a este pasaje:

la Maga, besándome y echándome en la cara el humo del cigarrillo y su aliento caliente, me recobraba y nos reíamos, empezábamos a andar de nuevo entre los montones de basura en busca de los del Club (126).

La expresión altamente proustiana "en busca de", aunque en un contexto totalmente distinto, motiva, por un juego de asociación instintivo, la autodefinición de la frase siguiente. Horacio, aunque no quiera nunca explicarse a sí mismo, no deja de tener un inconsciente como cualquier ser humano. Del mismo modo, la expresión "en busca de los del Club" viene relacionada proustianamente al verbo "recobrar" ya que así se conoce el último tomo de la *Recherche*, en el mundo hispanohablante: *El tiempo recobrado*. Además Horacio utiliza el verbo "recobrar" para evocar el efecto salvador de la Maga cuando se pone mal, porque lo ha utilizado para definir el juego con sus recuerdos, cuyas reglas, como ha sido demostrado, tienen que ver con la memoria proustiana: "consistía en recobrar tan sólo lo insignificante" (126). Incitados por estas asociaciones entre expresiones banales y los títulos españoles de la obra de Proust, como buenos lectores activos, hay que lanzarse a una lectura retroactiva (al estilo de Michael Riffaterre) para ver las palabras e imágenes proustianas que hayan podido influenciar

4 || El subrayado es nuestro.

inconscientemente a Horacio. El primer ejemplo que propone el personaje-narrador de las imágenes que le surgían de su infancia es "un par de zapatos marrones que había usado en Olavarría en 1940" (126). Pero los zapatos son también un símbolo importante en la *Recherche*: el narrador tiene su primera experiencia de las "Intermitencias del corazón" precisamente cuando se está quitando los zapatos en la habitación del hotel donde solía venir con su abuela, antes de que esta muriera⁵.

Bouleversement de toute ma personne. Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. [...] Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand'mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée [...] (Proust, *Recherche III* 153).

Este episodio es tan fundamental en la *Recherche* como el de la magdalena, y Horacio lo conoce muy bien. Por eso los zapatos son su sésamo para el buen desarrollo del juego, después de descartar las imágenes demasiado evidentes: "Con ese par de zapatos en la mano del recuerdo, el resto venía solo [...] terminaba por ver al lado de los zapatos una latita de Té Sol que mi madre me había dado en Buenos Aires" (Cortázar, 126). A la imagen de los zapatos le sucede, aparentemente inconexo, el recuerdo de la latita de Té Sol. Pero ¡el té!; símbolo —más proustiano, imposible— del tiempo recobrado, en el fragmento más conocido de la *Recherche*, el de la magdalena:

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin [...]. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé (Proust, *Recherche I* 47).

5 || Hay que recordar, con H. E. Craig, que Horacio va a luchar con otros recuerdos involuntarios que le van a causar una angustia fuerte precisamente cuando está atándose los cordones de los zapatos en el capítulo 67.

A cualquier apasionado de la obra de Proust se le ocurriría la misma asociación. Horacio describe la infusión del té Sol en la taza, con estas palabras: "las lauchitas negras se quemaban vivas en la taza de agua lanzando burbujas chirriantes" (Cortázar, 126). Esta descripción del movimiento de las "lauchitas" recuerda el movimiento del juego japonés⁶, pero ya de un modo algo distanciado como si el recuerdo de Proust ya se hiciera más consciente. Así ahora puede surgir conscientemente el recuerdo de Proust y puede comparar su juego con la memoria proustiana, como ya ha sido comentado. Pensando haber dicho lo que tenía que decir sobre el recuerdo proustiano, Horacio sigue su evocación de las imágenes de su infancia. Decide pasar las recomendaciones de Proust sobre la memoria involuntaria y sigue esforzándose. Pero de las palabras "cucharita para el té" surge el recuerdo de las "plumas cucharita" que precisamente le va a poner frente a su incapacidad para llevar a cabo su método. La Maga viene a salvarlo, a "recobrarlo" y se van "en busca de los del Club". La búsqueda de la solución queda aplazada para más tarde, como postergó el narrador de la *Recherche* el descubrimiento del significado del recuerdo de la magdalena.

Retomando la famosa imagen de Gérard Genette, se puede decir que la mente de Horacio Oliveira es un palimpsesto de inscripciones diversas, se mezclan y se funden en ella los recuerdos, las imágenes, las huellas de su vida con la Maga, de su infancia y de su lectura íntima de Proust, formando así como un "collage" de dimensiones múltiples. Tiphaine Samoyault, en el capítulo "Collages et jointures: les syncrétismes souples" de su manual sobre la intertextualidad, dice que en literatura, "collage" y citación se confunden —lo prueba *Rayuela* en cada una de sus páginas— y cita a Aragon:

Si je préfère l'appellation de collage à celle de citation, c'est que l'introduction de la pensée d'un autre, d'une pensée déjà formulée, dans ce que j'écris, prend ici, non plus valeur de reflet, mais d'acte conscient, de démarche décidée, pour aller au-delà de ce point d'où je pars, qui était le point d'arrivée d'un autre (Samoyault, 26).

Para los que tienen la pretensión de investigar en el campo de la intertextualidad para desmontar el trabajo creativo de un autor, el carácter altamente bibliomaniático, referencial, del libro mundo, del mundo de libros que es *Rayuela* constituye una fuente inagotable de enriquecimiento. Eduardo Ramos-Izquierdo dice, en un artículo de 1985:

6 || Hay que recordar que esta misma comparación aparecerá, de modo más evidente, en el capítulo 93.

En *Rayuela*, la densidad cultural es mucho más que un adorno u ornamento; la cultura incorporada por medio de continuas referencias está íntimamente ligada a la textura narrativa y es tan importante como la trama anecdótica misma (Ramos-Izquierdo, 133).

Este artículo no tenía más propósito que demostrarlo con el ejemplo de Proust, por lo menos en lo que se refiere al recuerdo, en este pasaje del capítulo 1. Cortázar, partiendo de Proust, retoma, en un acto consciente de "collage" de las teorías, palabras e imágenes proustianas en su propio texto-textura-palimpsesto, este cuestionamiento de los más grandes escritores: el acto creativo, el arte novelesco.

Bibliografía

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, col. "Tel", 1978.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Craig, Herbert E. "La memoria proustiana en *Rayuela* de Julio Cortázar". México: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 37.1, 1989.
- _____. *Marcel Proust and Spanish America – from critical response to narrative dialogue*. Londres: Bucknell University Press, 2002.
- Genette, Gérard. *Palimpseste : La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, col. "Essais", 1982.
- Oriol, Judith. *Femmes proustiennes*, Paris: EST, 2009.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, Paris : NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-89, 4 vol.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Rayuela: La bibliomanía de la escritura", in *Inti: Revista de Literatura Hispánica*. 22-23, 1985-1986 : 131-136.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, col. "Essais", 2000.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*. Paris: Nathan, col. "128", 2001.

Anna Kazumi Stahl: el mundo hispanoamericano en los relatos de una autora transnacional

Stefano Lattanzi

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

stefanolattanzi78@gmail.com

Las ciencias sociales no dejan de recurrir a las obras literarias de los autores inmigrantes, un coro de voces que han vivido y viven esas experiencias de sentirse fuera, de identidad múltiple y débil integración cultural. En sus obras se entremezclan problemas, temáticas, esperanzas e ideas que pueden provenir solo de aquellos que lo han experimentado como propio.

Nelly Richardson en el libro *Sujetos en tránsito* dice:

Nuevas definiciones socioculturales de las identidades en América latina se han multiplicado desde el supuesto, ya ampliamente compartido, de que la categoría tradicional de lo *nacional* se erosionó bajo los efectos disolventes de la globalización comunicativa y la mundialización económica (95).

En un panorama tan heterogéneo como el de la literatura inmigrante, la producción literaria de Anna Kazumi Stahl asume un papel particular: hija de un estadounidense y una japonesa, nace y crece en el sur de los Estados Unidos y decide a los 32 años trasladarse a Buenos Aires, donde comienza a publicar cuentos y una novela con su español rioplatense¹.

En este artículo² ofreceré una presentación de la autora, tras la cual describiré brevemente su recopilación de cuentos *Catástrofes naturales*, para proseguir con un análisis más detallado de tres de estos, que serían los más relacionados con el mundo hispanoamericano.

1. Información sobre Anna Kazumi Stahl³

El 23 de septiembre de 1963, en Shreveport, Luisiana, nace Anna Kazumi Stahl. Hija de Earl Miller Stahl, un arquitecto estadounidense de origen alemán, y de Tomiko Sasagawa, una de las pocas japonesas que pudieron ir a la universidad durante la posguerra. Para casarse tuvieron que anular el matrimonio ya concertado por la familia de ella y mudarse a los Estados Unidos.

1 || Entre los estudios dedicados a las características lingüísticas de los escritos de Anna Kazumi Stahl se cuentan Morino, 2004, y Martinetto, 2006.

2 || Este trabajo ha sido extraído de mi tesis, defendida en 2007: *Anna Kazumi Stahl: tre mondi per un'identità*. El objetivo principal era el de subrayar el modo en el que las tres realidades culturales en las que vive la autora influyen directamente en su obra. Para ello, el viaje que realicé a Buenos Aires resultó muy útil, pudiendo disponer de material inédito, encontrarme con el Profesor Álvaro Fernández Bravo, estudioso de la escritora, y sobre todo, contar con una entrevista personal con Anna Kazumi Stahl publicada en mi propia tesis.

3 || Esta información autobiográfica es una recopilación de documentación realizada por mí con base a los escritos de la autora contenidos en *Confesionario* e *Idea crónica*, ambos del 2006, y a la entrevista con ella en abril de 2007. En menor medida, contribuyeron también la lectura de artículos de periódicos escritos por ella y diferentes entrevistas realizadas a lo largo de su carrera. Fotos de la autora son fácilmente localizables en internet, www.schavelzon.com/en/autor/anna-kazumi-stahl/

Anna Kazumi Stahl crecerá en el ambiente multicultural de Nueva Orleans, ciudad de costumbres poco anglosajonas, y de la cual la autora guarda todavía un nostálgico recuerdo. Le siguieron dos hermanos pequeños, Ian Takumi y Eli Ayumi.

A pesar de que el padre es ateo y la madre budista-sintoísta, con cinco años es inscrita en una escuela católica que frecuentará hasta los 12 años. Anna sería la única persona no blanca en un ambiente más bien elitista, compuesto sobre todo por descendientes de familias francesas. Estamos en un período en el que los orientales no son bien vistos y los japoneses están lejos de ser admirados en el extranjero como pasaría tras su *boom* económico. Esta condición de racismo le molesta, factor que la llevará a evitar cultivar el japonés: para ella es "socialmente dañino" hablarlo en este contexto.

Aún así, mantiene el contacto con Japón haciendo algunos viajes con la madre. Lamentablemente, también aquí se repite, aunque en sentido opuesto, un trato que le hace notar sus diferencias: sus hechuras (más alta y robusta que la media y de ojos más claros), evidenciando su naturaleza de "sangre mixta", no le permiten escaparse de las miradas y los rumores de los japoneses⁴.

Además su relación con la patria materna es conflictiva debido a sus tradiciones milenarias: un tío de Anna, que reside en Japón, basándose en antiguas costumbres, pretende ejercer de guía de ella y de sus hermanos a pesar de la distancia que los separa. Cuando tenía ocho años, Anna vive una experiencia desestabilizadora: el monje al que acude su familia, en una especie de ritual quiromántico de adivinación, lee su mano profetizando un destino inestable; según este, no asumirá su rol de mujer y no dejará descendencia a su línea dinástica.

La situación con la comunidad japonesa de Nueva Orleans es diferente, con ellos se relaciona a menudo, creando ciertos lazos de amistad que perdurarán en el tiempo. De su madre, de ellos mismos y de las diversas actividades que organizan, recibirá mucha información sobre la cultura japonesa.

A los 13 años comienza a escribir: aprovechando el tiempo disponible de las vacaciones estivales, anota rápidamente los hechos que percibe a su alrededor. El mismo año comienza a frecuentar un colegio laico, donde la atmósfera es mucho menos rigurosa y formal. En este período comenzará a recibir clases de escritura creativa.

Con 16 años va a estudiar a Boston ciencias políticas con el objetivo de hacerse abogada, concretamente abogada defensora en causas raciales. Hacia 1982 va a estudiar a Tubinga, Alemania,

4 || En Japón, el racismo contra los *gaijin* (extranjeros), es decir, los no japoneses, es un fenómeno bastante complejo: nótese la intervención en relación al tema de D'Emilia en la reunión AISTUGIA 2006.

donde permanecerá hasta el verano de 1983. Aprovecha este tiempo para viajar por Europa junto a otros estudiantes: visita Italia y va a Dublín durante unas celebraciones dedicadas a Joyce, de cuyo trabajo es una apasionada.

A su regreso a América, decide pasarse al curso de literatura a pesar de la perplejidad de su familia. Consigue licenciarse en la Universidad de Tufts en 1984 y tres años más tarde consigue el *Master of Arts*. Tras ello se muda a Berkeley para hacer su doctorado en literatura comparada sobre escritores exiliados de las entonces dos Alemanias y de Norteamérica. Durante este tiempo se dedica a la lectura de los denominados *nisei*, hijos de japoneses emigrados a América.

Con 22 años regresa con su madre a visitar al monje de la familia en Kyoto, y la predicción sobre su futuro no varía, provocando en Anna cierto resentimiento. Continúa sus estudios en Berkeley y estimulada por el ambiente latino del club donde trabaja los fines de semana, se interesa por el mundo hispanoparlante y viaja a Buenos Aires. Argentina y el modo en el que vive su gente le fascina. Ya de vuelta a Berkeley, decide cambiar del estudio de la literatura francesa a la hispanoamericana y es en estos años cuando participa en diversos "talleres literarios" literarias, conociendo a autores como Ricardo Piglia e Isabel Allende.

En 1991 vuelve a Argentina y gana una beca anual en la Universidad de Buenos Aires. Sigue con sus clases de español y comienza a escribir historias en este idioma del que tanto aprecia la sensualidad. En 1995 consigue su Doctorado y decide establecerse definitivamente en Buenos Aires; allí enseña literatura inglesa y hace traducciones entre las que se encuentran cuatro guiones cinematográficos. Igualmente escribe artículos en varios periódicos de tirada nacional como *Clarín*.

En 1997 se publica una colección de sus cuentos, *Catástrofes naturales*, con una tirada de 3.000 ejemplares, con textos traducidos del inglés y otros totalmente nuevos. Tras ello viajará de nuevo a Japón, donde se encuentra con su familia y con su tío, profesor universitario, que le explica que habiéndole encontrado un trabajo allí, debería trasladarse con los suyos. Anna se rebela a esta imposición y logra finalmente que se dé por vencido.

Desde *Catástrofes Naturales* hasta la publicación de *Flores de un solo día*, su primera novela, pasan cinco años durante los cuales no publica nada a excepción de "Por los pecados no cometidos" que en realidad es un esbozo de uno de los capítulos de la novela que verá la luz en 2002 y será traducida al italiano y al francés.

En 2003 aparecerá una nueva historia sobre fantasmas japoneses, en la que se vislumbran sucesos y sentimientos provocados durante su viaje de 1997 a Japón. En 2004 escribe un relato sobre las ciudades multiétnicas; un año después, el prólogo de *El maestro de Go*, libro de Yasunari Kawabata.

En 2004 se casa en Estados Unidos con Ricardo Finocchietti; juntos viajarán a Luisiana un año antes del huracán Katrina. En 2006 publica tres historias sobre mujeres japonesas en *No somos perfectas* y dos textos autobiográficos en *Confesionario* y en *Idea Crónica*. Es el mismo año del nacimiento de su hija.

2. *Catástrofes naturales*

El libro *Catástrofes naturales*⁵ es una recopilación de veintiséis relatos de diferente extensión (desde las tres páginas hasta las treinta y tres) y diverso estilo que la autora divide en tres secciones.

"Exótica" es el título de la primera parte y el nombre del relato inicial; gira en torno al tema de la integración de las mujeres japonesas en el sur de los Estados Unidos. El tono será bastante tétrico: la primera historia comienza con las inquietantes secreciones corporales, provocadas por la fuerte ansiedad de una joven japonesa recién casada con un americano; en el siguiente "Catástrofes naturales" se relata el abandono de una familia por parte de una madre japonesa; en "Hiroko" nos hace partícipes de un aborto clandestino que es pagado mediante servicios sexuales a cambio. En esta atmósfera de frustración y sufrimiento se distingue una fuerte crítica al comportamiento que muchos estadounidenses tienen ante la diversidad, pasando del racismo a la fascinación por lo extranjero, donde la mujer occidental queda reducida a un simple objeto exótico.

"La isla de los Pinos" es el nombre de la segunda parte del libro y de la localidad donde están ambientados los relatos: un bosque verde a las orillas de un lago donde se encuentra una casa inmersa en la tranquilidad. Este lugar está inspirado en la casa de los abuelos de Anna Kazumi Stahl, donde ella pasaba los veranos de su infancia.

A través de un análisis comparativo, podemos identificar a la protagonista de todos los cuentos de esta parte como una niña de rasgos orientales llamada Aimée⁶. Su edad varía entre los 10 y los 11 años, pasando a los 13 y posteriormente a la adolescencia y edad adulta, sin seguir un orden cronológico en la publicación. En todas las historias, excepto en la última, se utiliza un narrador autodiegético⁷: teniendo en cuenta que una niña de 10 años no

5 || "Catástrofes naturales" es el título del libro, de una de las tres secciones del mismo y de uno de los relatos (pero que se halla en la sección "Exótica").

6 || El nombre Aimée se utiliza sólo en las últimas dos historias, donde se citan hechos sucedidos en otros dos pasajes de esta sección, lo que puede hacer extender la identidad de la protagonista a todo el escrito. Además Aimée es el nombre de la protagonista de la novela siguiente *Flores de un solo día*, con la que el personaje de "La Isla de los Pinos" tiene mucho parecido.

7 || Genette utiliza este término en lugar de "narrador en primera persona" que considera ambiguo; de hecho, efectuando una distinción con base a la categoría gramatical, no se puede distinguir entre narrador homodiegético o extradiegético (292-294).

podría expresarse en el modo que se trasmite en el texto, el verdadero narrador de las historias es una persona adulta y capaz de recordar lo sucedido durante su vida anterior. Elige para la narración el pasado remoto, lo que nos lleva a pensar todavía más que es la propia autora que escribe basándose en sus recuerdos, logrando con ello ese sabor tan exquisitamente íntimo. A pesar de que muchos aspectos coinciden con la experiencia de Anna Kazumi Stahl, ella misma me declara en la entrevista⁸ que sus únicos textos autobiográficos son los publicados en *Confesionario* e *Idea Crónica*.

Los sucesos que se cuentan en estas historias son bastante cotidianos y giran en torno a las actividades realizadas por Aimée y sus abuelos: pescar, observar las mariposas nocturnas, regalar unos cachorros... La protagonista adquiere el rol de observadora, compara, reflexiona y llega a una conclusión. Si todos estos pasajes se ordenaran cronológicamente, con alguna que otra modificación, parecería casi como tener una novela de formación, donde cada historia constituiría un capítulo. Como resalta la joven Rosario Hubert: "las enseñanzas que reciben determinados personajes en un cuento aparecen como dadas en otros" (80)⁹.

En este recorrido formativo, los animales juegan un papel clave sobre el que se crean todos los relatos: perros, cigarras, mariposas, un pez y finalmente otro perro se convertirán en los protagonistas, teniendo además una referencia directa con los hombres. Por ejemplo, la perra del primero de los relatos representa a una madre con una prole numerosa; en el siguiente, "El abuelo no se va a morir como las cicadas", la similitud queda patente desde el título; en el tercero, unas mariposas obtusas son objeto de una doble comparación desde dos perspectivas diferentes; en el cuarto un pez agonizante recuerda un buzo; durante el quinto, el descubrimiento de un cadáver de perro obliga a la protagonista a enfrentarse con la idea de su muerte.

Pero la autora va mucho más allá de la simple comparación hombre-animal; manifiesta una propia "sensibilidad etológica", un modo de describir ambientes y comportamientos humanos partiendo de una percepción de la realidad influenciada por el conocimiento de algunos principios de etología humana¹⁰. La atención por las contracciones, por la respiración, por los impulsos

8 || En este artículo, cuando me refiero a "la entrevista" es la que llevé a cabo en abril de 2007 en Buenos Aires y se encuentra en mi tesis.

9 || He podido examinar la tesis de Rosario Hubert en la biblioteca de la Universidad de San Andrés, Buenos Aires, durante mi visita para entrevistar a la escritora y realizar la investigación sobre el tema.

10 || Esta disciplina, que tiene su origen en el trabajo de Konrad Lorenz y más actualmente de Irenäus Eibl-Eibesfeldt, une métodos de la etología animal clásica con instrumentos de tipo antropológico, ofreciendo una perspectiva de observación original e innovadora.

ancestrales que de improviso aparecen en cualquier momento... Como ejemplo, este fragmento del primer relato de "La isla de los Pinos": "Mis orejas y mis mejillas se ruborizaron. Mis músculos se pusieron en alerta como si estuviera al borde de una pelea o una huida. Tomé un sorbo de coca y puse el vaso de nuevo en la mesa" (*Catástrofes naturales*, de ahora en adelante C, 82).

Cuando leí por primera vez este breve pasaje, me di cuenta de cómo nos transporta al contenido del capítulo IV de *El mono desnudo* de Desmond Morris, donde se analiza la manera en la que los animales reaccionan ante un desafío: inicialmente se da la activación fisiológica de músculos y circulación sanguínea (que en el hombre provoca el rubor); después se decide entre el desafío ("pelea") o la renuncia ("huída"); la tensión generada ante esta decisión origina unos "tics", o comportamientos sin sentido, como rascarse, comer, beber... en el caso citado, una coca. Durante la entrevista con la autora pude confirmar que no se trataba de una mera coincidencia, sino que efectivamente estaba influenciada por la lectura del libro de Morris y de diversos estudios de lenguaje corporal y proxémica¹¹.

La tercera sección, "Catástrofes naturales", es una verdadera miscelánea y ocupa, con 18 relatos, más de la mitad del libro. Las historias narradas están perfectamente ambientadas y ligadas a la realidad, exceptuando algunas cuestiones que describo más adelante. El escenario es casi siempre urbano, usando ciudades como Nueva Orleans o Buenos Aires y la vida de la gente normal que las habita. Regresan algunos temas presentes en otras secciones, como el de la integración de las personas orientales en los Estados Unidos o el de familias problemáticas.

Si durante la primera parte del libro aparecen por igual las referencias a Estados Unidos y Japón, en esta, por primera vez, surgen los temas y localizaciones hispanoamericanos. Escogiendo entre estos, en los párrafos que siguen analizo los tres cuentos que, según mi criterio, son los más interesantes.

3. "Evidencia circunstancial": evocando "Menos Julia"

En la historia "Evidencia circunstancial", Anna Kazumi Stahl rinde homenaje a un maestro de la literatura hispanoamericana: Felisberto Hernández. Antes de todo citándolo, como durante el siguiente extracto del relato donde la joven protagonista, apasionada de literatura, está por leer uno de sus libros:

11 || Además de Desmond Morris, otros divulgadores han llamado la atención de muchos lectores sobre los principios reductibles a la etología humana; desde mi punto de vista, examinar cómo esta difusión ha influido en la mirada de diversos escritores contemporáneos es algo que puede brindar unos resultados científicos interesantes.

Hernando Felsoberti o algo así. Todo el mundo en L.A. estaba hablando del nuevo escritor *blockbuster*. Era de un país lejanísimo que se llamaba "Uruguay" e iba a desplazar a Isabel Allende, a García Márquez, a Laura Esquivel, a todos éstos. Por supuesto que nadie sabía dónde quedaba Uruguay, pero "Latinoamérica" significaba "interesante" en la cultura actual. Y la revista de *Los Ángeles Times* había dicho que ese Felsberto era "para leer sí o sí". El libro se agotó a la semana de salir. Yo no quería quedar fuera (C, 187).

Felisberto Hernández ha sido un precursor de la literatura fantástica hispanoamericana, pero la autora lo sitúa entre aquellos que considera como seguidores de este tipo de arte, como Gabriel García Márquez o Isabel Allende. Con el hecho de ponerlo junto a escritores de fama mundial logra así ofrecer a Hernández el reconocimiento del público que nunca tuvo. Una original idea de rendirle tributo.

Pero igualmente en el párrafo citado, nos ofrece una crítica sobre el modo en que se percibió la literatura hispanoamericana en Estados Unidos. Nótese el tono del discurso y algunas sutiles estrategias, como entrecomillar el nombre Uruguay, que contribuyen a crear un tono irónico. Resulta cómica la continua mutación del nombre del autor, cuyas letras no logrará ordenar en el modo correcto. La táctica de pronunciar mal un nombre, es usada por la autora también en "Exótica" de *Catástrofes naturales*: para las suegras americanas, Yoshiko se transforma en Yosoki (C, 27) e Hiroko en Hiraka (C, 62). Esta aproximación es un símbolo de la ligereza con la que, en opinión de la escritora, los estadounidenses se comportan con los extranjeros; aunque en este caso no se refiera a los japoneses sino a los hispanoamericanos, ambas culturas son consideradas igual de exóticas y lejanas, un mundo al que está de moda acercarse. Incluso podemos pensar que Anna Kazumi Stahl está, en cierto modo, burlándose de cuál fue su primera actitud hacia la literatura hispanoamericana...

Con esta actitud crítica la autora podría compararse con la nueva juventud de escritores hispanoamericanos que se enfrentan con los perseguidores del *real maravilloso* reivindicando, como escribe Nicole Laporte en un artículo de *La Nación*, "una prosa práctica que celebra la vida real, incluso cuando esa vida se torna un poco aburrida". Basta pensar en el título del libro de uno de estos jóvenes autores: "McOndo", que juega de manera provocadora con el nombre del pueblo de *Cien años de soledad* y que pretende diferenciarse de esa literatura que fascinó a millones de lectores durante el llamado *boom* en Estados Unidos y Europa.

La producción literaria de Kazumi Stahl se inserta en este contexto: sus historias describen principalmente situaciones simples, cotidianas, que hacen de los entornos urbanos algo privilegiado. Igualmente ella manifiesta, como se ha podido ver, cierta

intolerancia al fenómeno del *boom*, pero siempre sin ánimo de crítica a las obras, sino a la reacción consumista que suscitan.

Es cierto que su estima por la literatura fantástica hispanoamericana es visible ya en el hecho de cómo evoca a Felisberto Hernández, no solo citándolo sino también aludiendo a su relato "Menos Julia"; de hecho, también en el relato "Evidencia circunstancial" se juega durante la narración con el "tocar" las cosas sin verlas. Incluso la referencia se vuelve explícita usando Julia como nombre de la protagonista. La diferencia con el original reside en que nuestra autora no crea una atmósfera irreal, a pesar de que en un par de ocasiones se deje tentar por ello. Quizás sea esta simpatía por la obra del maestro uruguayo la que la lleva a adentrarse en el mundo de lo fantástico con la historia "Berlín".

4. "Berlín": lo fantástico

El protagonista, un viejecito de 85 años, vive una situación de angustiosa soledad. Desde el inicio de la historia se pone en duda la validez de sus percepciones, las auditivas para empezar: ¿han tocado la puerta o no? Después irrumpe una criatura misteriosa, una joven con acento alemán. Repetidamente, escuchará los pasajes tocados por el viejo, acompañándolo en un clima de calma sobrenatural. Llamativo es cómo usando el olfato del viejecito, la escritora siembra la duda de la existencia real de esta chica: "Inhaló, pero ella no había dejado olor, ni de perfume, ni otro quizá más carnal, nada. Fue al sofá, olfateó su tela, pero no sintió nada. Una presencia completamente neutra" (C, 211). Todavía más adelante se define "una muchacha de indefinida edad, indefinido origen, y de una disposición extrañamente arbórea" (C, 211). No se revela ni siquiera su nombre, además de sus propias palabras: "Soy de un lugar que no existe más" (C, 214), lugar que el viejo identifica con la Alemania Oriental.

A estos sutiles indicios, la autora añade otros más evidentes, típicos de algunos relatos de fantasmas japoneses (aunque no únicamente): para ratificar la imposibilidad de los hechos vividos por el protagonista, hace intervenir otro interlocutor. Es este quien revelará información que confirma que se trata de un espectro.

Un ejemplo de este mecanismo lo encontramos en el siguiente párrafo de Lafcadio Hearn,¹² autor que la escritora conoce bien. Un *samurai*, que regresa a casa tras largo tiempo fuera, ha pasado una noche con una mujer, pero a la mañana siguiente se encuentra tumbado al lado de un cadáver desecado. Pregunta a un vecino

12 || Lefkada, 1850-1904. Hijo de una griega y un inglés, se marcha a vivir a Nueva York para poder probar su capacidad en la prosa decadente; pero encuentra problemas por las leyes contra el matrimonio de personas de diversas razas y cuarenta años más tarde va a Japón, donde muere. Recogió muchos testimonios folclóricos japoneses y a ellos se deben sus historias de fantasmas, fruto de un sincretismo que une a Poe con la cultura del Sol Naciente...

que le explica: "No hay nadie en aquella casa —le dijo la persona—. Antes pertenecía a la mujer de un samurái que dejó la ciudad hace muchos años [...] murió en el otoño del mismo año, el décimo día del noveno mes..." (215, la traducción es mía).

En "Berlín" la autora usa en parte este método; cuando el viejecito, no recibiendo más visitas de la chica, pregunta al portero si sabe algo, este responde que no la conoce y que nunca la ha visto. En este punto, el relato parece abocado a un final típico de historia de fantasmas. Pero la escritora quiere dejar todavía un halo de ambigüedad, acusando al portero de no ser fiable: "Mancini se sintió molesto con ese José, quien no sabía nunca nada, que jamás se quedaba en la portería para atender a la gente, que no era un portero correcto" (C, 214).

Tras ello, el viejo señor Mancini renuncia a la búsqueda de la joven y se encierra nuevamente en casa. A este punto el lector se pregunta: ¿la joven existe de verdad, es fruto de la imaginación del viejo, es un fenómeno sobrenatural?

Y es allí que se insinúa la duda sobre la existencia del hecho fantástico. Dado que el universo de la historia lo define como imposible, el lector se puede preguntar si el hecho debe atribuirse a una inversión del orden natural o a la percepción errónea del protagonista o testigo (Campra, *Territori della finzione*, 62, la traducción de todas las citas de Campra es mía).

El relato prosigue con el anciano todavía en casa, cuando se escucha nuevamente tocar la puerta. ¿Sus facultades lo están engañando de nuevo? Vuelve a sentir golpearla, entonces se levanta para abrirla y la historia acaba aquí.

Con este final, en el que se representa la duda que los eventos han originado, es decir, el golpeo de la puerta, se mantiene la situación inconclusa, otra característica propia de las historias fantásticas:

Aquello que distingue notablemente el desvanecimiento progresivo del relato fantástico de aquel enigmático es su carácter incompleto e incierto: [...] en la narrativa fantástica el final puede permanecer cerrado o quedarse en un pseudofinal, restablecer la incerteza o hacer coexistir finales contradictorios (Campra, *Territori della finzione*, 82).

Con esta historia la autora fusiona una producción literaria salpicada de sólida realidad con una breve incursión en el mundo de lo fantástico, uniendo como sucede comúnmente en sus escritos, dos tradiciones tan diversas como la hispanoamericana y la japonesa.

El relato "Berlín" tiene otra peculiaridad: el tango. De hecho, excepto por un pasaje de Bach, el viejo Mancini solo toca tangos a la misteriosa joven. Y la escritora no pierde ocasión de ofrecer

una serie de 12 títulos¹³. Entre ellos hay uno que tendrá un papel principal en otro fragmento: "Sueño tanguero de un japonés".

5. "Sueño tanguero de un japonés": el tango

Esta historia narra los sucesos de Toshiuri Matsushiro que, en Japón durante la segunda posguerra, escucha entre las ruinas de la ocupación el tango "Mañana zarpa un barco" de Homero Manzi;¹⁴ transcribirá la letra a la que se aferra aún sin conocer el significado y parte. Durante el transcurso del viaje en barco, logrará traducirla. A su llegada a Argentina encuentra trabajo en una lavandería y pasa sus días contemplando el río esperando una especie de "iluminación". Un día, mostrando a un camarero la letra del tango que lleva siempre con él, le presentan a Homero Manzi, autor de la misma y con quien pasará una de sus mejores noches.

La presencia del tango en el Japón de posguerra no es una invención de la autora. La increíble difusión de este baile y de su música a nivel mundial, encuentra en Japón, particularmente desde los años 20, un lugar bastante receptivo, gracias a la pasión del barón Megata. Es curioso el hecho de que fuese París quien jugase un papel clave en su expansión:

En 1920, para someterse a una operación quirúrgica, Megata arribó a París donde residió hasta el año 1926. Durante su estada en "la ciudad luz" [*sic*] aprendió a bailar el tango en el cabaret "El Garrón", en el que actuaba la orquesta de Manuel Pizarro, llegando a ser un eximio bailarín. A su regreso a Japón, Megata llevó tangos grabados [...] por varias orquestas francesas. Como las etiquetas de los discos estaban escritas en francés, en Japón creyeron al principio que el tango había nacido en Francia.

13 || Puedo ofrecer la lista completa de estos pasajes en el orden en el que aparecen. Al lado del título, el autor de la música, de la letra y la fecha:

"Que nunca me falte", Héctor Morales, Héctor Marcó, 1937.

"Yira... Yira...", Enrique Santos Discépolo, 1930.

"El día que me quieras", Carlos Gardel, Alfredo Le Pera, 1934.

"Mi Buenos Aires querido", Carlos Gardel, Alfredo Le Pera, 1934.

"En un beso la vida", Carlos Di Sarli, Héctor Marcó, 1940.

"Mañana zarpa un barco", Lucio Demare, Homero Manzi, 1942.

"La cumparsita", Gerardo Hernán Matos Rodríguez, Pascual Contursi y Enrique Pedro Maroni, 1924.

"Yo también carrero fui", Antonio Scatasso, Héctor Marcó, 1946.

"La cachila", Eduardo Arolas, Héctor Polito, 1921.

"Mi lejana Buenos Aires" (en el relato, "Lejana Buenos Aires"), Osvaldo Pugliese, Emilio Balcarce, 1966.

"Esta noche me emborracho", Enrique Santos Discépolo, 1928.

"Balada para un loco", Astor Piazzolla, Horacio Ferrer, 1969.

14 || Homero Nicolás Manzióni Prestera, 1907-1951. Escritor y director inmigrante de la provincia a Buenos Aires cuando tenía nueve años. Estuvo muy relacionado con la política, apoyando a Yrigoyen y a Perón; escribió muchos tangos que se hicieron populares.

En Tokio, el barón Megata instaló una academia de baile gratuita en la que enseñó a bailar nuestra música a la aristocracia japonesa y publicó "Un Método para Bailar el Tango Argentino"¹⁵.

Tras ello, e incluso en su patria, el tango tuvo la necesidad de la intermediación francesa para ser aceptado, como explica Lidia Moreau:

Porque por sus orígenes más que oscuros el tango fue rechazado durante mucho tiempo por la buena sociedad argentina. [...] Recién en los años 11-14 el tango comenzó a entrar, y lo hizo con una rapidez que asombraba a los mismos argentinos residentes en París, de donde provenía esta aceptación (140-141).

"Mañana zarpa un barco" es de 1942. Entre sus palabras se refleja la desilusión de un marinero cansado de su condición: "Bailemos este tango, no quiero recordar", porque este baile es el verdadero puerto amigo "donde ancla la ilusión". Según Moreau, la "versión "imperfecta y humana" de una realidad argentina de aquellos años" (175).

Pero la propuesta de Kazumi Stahl es justo lo contrario de esta atmósfera de desilusión, ofreciendo un ejemplo positivo de inmigración feliz. Marchándose de Japón, Toshiuri huye de la miseria y encuentra un trabajo satisfactorio. Pero además cuenta con la ayuda de los amigables *porteños*; logra incluso pasar una noche alegre (la más bonita de su vida) nada más y nada menos que con el autor de su canción-guía.

También en el caso de nuestra autora, como con Toshiuri, el tango hace de mediador con la cultura argentina. De hecho, Anna Kazumi Stahl tuvo la fortuna de leer las primeras letras de tango gracias a sus clases de español, logrando comprender su significado, como hizo Toshiuri, en su viaje en barco. Otro aspecto en el que la autora usa su propia experiencia es el de la observación del río. Se trata de una costumbre de cuando era adolescente, así descrita en su artículo "Un desorden sensual":

Liberada del régimen escolar, me iba en la bicicleta hasta la *levée* desde donde uno podía observar el río. Era algo que no tenía oportunidad de hacer durante el resto del año, aunque estuviera siempre cerca de allí. Y me parecía que esa observación del río, de una manera tan perezosa y relajada, sin meta alguna, me dejaba un logro mayor que cualquiera que se pudiera haber programado: me enseñaba a ver o me permitía hacerlo con mayor atención y placer.

Este tipo de observación contemplativa está asociada en el relato a la *satori*. Se trata de un elemento del budismo *zen* que

15 || De acuerdo con este artículo de Manus, disponible en la red, desde entonces el tango continuó con su difusión en Japón, e inspiró una nueva clase en estilo japonés y muchas letras con referencia a esta nación.

indica una iluminación imprevista, una percepción totalmente diferente del mundo que, según Takeshita, "trasciende el tiempo y el espacio" (85, la traducción es mía).

Esta transformación repentina del estado mental, que lleva a una sensación de paz, viene asociada en la escritora a aquel estado de serenidad vivido a su llegada a Buenos Aires. Todo el relato está destinado a recrear la sensación de incertidumbre y de total esperanza que Anna Kazumi Stahl debió haber experimentado en Argentina. Un momento de transición acompañado de las notas de un tango.

Bibliografía

Cito de acuerdo con las ediciones siguientes.

Textos de Anna Kazumi Stahl:

- Catástrofes naturales*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.
Flores de un solo día. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
"El destino japonés", *Confesionario – Historia de mi vida privada*, ed. Cecilia Szperling. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006: 29-37.
"Los sentidos del otro verbo", *Idea crónica – Literatura de no ficción iberoamericana*, ed. María Sonia Cristoff. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006: 117-131.
"Un desorden sensual", *El Clarín, Revista Ñ*, 21 enero 2001, www.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/21/u-00402.htm

Textos de otros autores:

- Campra, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, trad. de Barbara Fiorellino. Roma: Carocci, 2000. (*Territorios de la ficción. Lo fantástico*).
- D'Emilia, Pio. "Razzismo e diritti umani in Giappone: a che punto siamo?", *Atti del XXIX Convegno di studi sul Giappone*, AISTUGIA. Venecia, 2006: 149-163.
- Genette, Gérard. *Figure III – Discorso del racconto*, trad. de Lina Zecchi. Turín: Einaudi, 1976 (*Figures III*, Seuil, 1972).
- Hearn, Lafcadio. "La riconciliazione", *Ombre giapponesi*, ed. Ottavio Fatica. Roma: Edizioni Theoria, 1992: 211-215 ("The reconciliation", in *Shadowings*, Boston, Houghton Mifflin, 1900).
- Hernández, Felisberto. "Menos Julia", *Nadie encendía las lámparas*. Madrid: Cátedra, 1993: 115-132.
- Hubert, Rosario. *El viaje de regreso y la construcción de la identidad en narrativa transnacional – Flores de un solo día, de Anna Kazumi Stahl y El común olvido, de Sylvia Molloy*, tesis discutida en la Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 2004.
- Laporte, Nicole. "La cultura de McDonald's llega a la literatura", *La Nación*, 19 enero 2003: www.lanacion.com.ar/467355
- Manus, Carlos. "El tango en Japón": www.todotango.com/spanish/biblioteca/CRONICAS/tango_en_japon.asp
- Martinetto, Vittoria. "Extranjera para sí misma: diálogo entre identidad y creación en *Flores de un solo día* de Anna Kazumi Stahl", *Artifara – Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, sección *Scholastica*, N. 6, 2006: <http://www.cisi.unito.it/Artifara/Rivista6/testi/kazumi.asp>
- Morino, Angelo. "Ritratto di Anna Kazumi Stahl", *Fiori di un solo giorno*, Anna Kazumi Stahl, trad. de Angelo Morino y Sonia Piloto di Castri. Palermo: Sellerio, 2004: 11-20.
- Moreau, Pierina Lidia. *La Poesía del Tango*. Córdoba: Comunicarte Editorial, 2000.
- Morris, Desmond. *La scimmia nuda*, trad. de Marisa Bergami Milán: R.C.S. Libri, serie Tascabili Bompiani, 1968, 2004¹⁷ (*A zoologist's of the human animal*, 1967).

- Nelly, Richard. "Hibridación, reconversión: identidades y saberes en tiempos de globalización", *Sujetos en tránsito – (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, eds. A. Fernández Bravo, F. Garramuño, S. Sosnowski. Buenos Aires: Alianza, 2003: 95-107.
- Takeshita, Toshiaki. *Il Giappone e la sua civiltà: profilo storico*. Bolonia: CLUEB, 1996.

Comptes- rendus

Andrea Masotti, *Il labirinto dell'identità in El cantor de tango di Tomás Eloy Martínez*

[Andrea Masotti. *Il labirinto dell'identità in El cantor de tango di Tomás Eloy Martínez*. Salerno: Edizioni Arcoiris, col. «La battaglia dei libri» 2, 2012. 172 pp. Prólogo «Narrare la città», de María Cecilia Graña]

Matteo De Beni

Università degli Studi di Verona

matteo.debeni@univr.it

La monografía que a continuación se reseña representa una de las pocas contribuciones de la crítica literaria italiana al estudio de la obra del escritor, crítico de cine y periodista argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010)¹.

La clave de lectura elegida por Andrea Masotti es, como se infiere del título, "el laberinto de la identidad". De hecho, en la novela *El cantor de tango* (2004) la realidad de la ciudad de Buenos Aires durante la crisis de 2001, escenario de toda la narración, se vuelve laberíntica, un dédalo de (des)encuentros, cambios de identidad y narraciones intercaladas dentro de la trama principal. Este enredo atañe también a la dimensión lingüística, como demuestran las frecuentes repeticiones en el tejido narrativo de la misma palabra "laberinto" o las situaciones que revelan una mezcla lingüística o el uso de algún tipo de jerga, «el léxico subterráneo de Buenos Aires» (91)². Además, la misma narrativa del autor tiene algo de laberíntico, puesto que su escritura está repleta de digresiones y, además, traza un dédalo cronológico, un flujo enmarañado de sucesos de la ciudad de Buenos Aires, hechos pertenecientes a su *historia minor* –acontecimientos particulares, privados, que parecen sacados de noticias de crónica negra– que, sin embargo, acaban por encajar en eventos de la *historia maior*, la nacional, sobre todo de la época de la dictadura militar argentina.

En la novela el único mapa revelador es el que dibuja, gracias a sus recitales a lo largo de Buenos Aires, el propio Julio Martel, el mítico y casi inaprensible cantor de tangos antiguos, acompañado solo por la fiel Alcira Villar y por el músico Sabadell. Al relacionar los lugares extraños y en apariencia insignificantes de sus conciertos, se aprecia una especie de *psicogeografía*, que no está vinculada solo con los hechos biográficos del propio Martel, sino con la "biografía" de todo Buenos Aires y, por ende, de la Argentina entera.

El laberinto bonaerense atrapa tanto a los seres autóctonos –como el ex bibliotecario Bonorino, quien intenta reconstruir a través de un sinfín de fichas eruditas una inacabable enciclopedia nacional–, como a los foráneos: en particular, al protagonista de la novela, Bruno Cadogan, de Nueva York, quien se lanza en busca de Martel, el cantor de tango; pero tampoco los turistas quedan a salvo de los traicioneros meandros de Buenos Aires, como demuestra el episodio de Grete Amundsen, una turista danesa que se pierde en la insidiosa urbe. Los mapas de la ciudad se revelan insuficientes y, quizás, incluso traidores, incapaces de ubicar los lugares "movedizos" de Buenos Aires: «Lo que un mapa

1 || La monografía se cita indicando los números de página entre paréntesis en el texto.

2 || Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, Barcelona, Planeta, 2004. Las citas de la novela se refieren a esta edición y se señalan con los números de página entre paréntesis en el texto; las traducciones a pie de página son nuestras.

afirma, otro lo niega. Las direcciones orientan y al mismo tiempo desconciertan» (102). El laberinto que es la capital argentina no tiene nada que ver con los dédalos organizados, artificiales y geométricos –en resumen, controlables e inocuos–, como los de los jardines del siglo XVIII, sino que es, al fin y al cabo, un conjunto de meandros auténticos, irracionales y enmarañados. Naturalmente, la referencia al laberinto de Borges resulta aquí ineludible, de hecho la *auctoritas* máxima de las letras argentinas del siglo XX es mencionada con frecuencia en la novela y, por otra parte, la lectura de *El cantor de tango* ofrecida por Masotti se enriquece gracias a sugerencias borgianas.

Masotti –con el auxilio crítico de los escritos de Walter Benjamin y gracias a su conocimiento de la obra de númenes literarios argentinos como Borges, Cortázar y Bioy Casares– vertebró su libro en cuatro capítulos, dedicados a sendos aspectos de la novela: las dimensiones paralelas; el tiempo pasado y la memoria; el laberinto y el yo; el lenguaje. De cada uno de los capítulos conviene destacar algunos aspectos sobresalientes.

Por lo que se refiere a las dimensiones paralelas de *El cantor de tango*, Masotti hace hincapié en la existencia, en la novela, de dos planos: uno es el de la (supuesta) realidad, el otro, en cambio, es el de la ficción, del Buenos Aires literario, artístico y cinematográfico. Ninguna de estas dos dimensiones se impone a la otra, en cambio, ambas manifiestan una recíproca porosidad, una contaminación que vuelve borrosos los límites entre realidad y ficción gracias a un sinfín de referencias, citas y evocaciones sacadas de la literatura y del cine argentinos. En *El cantor de tango*, el plano real y el ficcional se superponen y confunden en abundantes ocasiones, hasta el punto que el mismo protagonista de la novela, Bruno Cadogan, siguiendo la sugestión del célebre cuento de Borges, añora poseer el aleph. Masotti analiza detenidamente la relación realidad/ficción en la novela, subrayando como esta debilita incluso dos ámbitos supuestamente objetivos, científicos, a saber, la historiografía y la topografía. La primera se pone en tela de juicio al considerarse tramposa, una versión más de las muchas versiones posibles; de hecho,

Secondo Eloy Martínez la storiografia partecipa della dimensione fittizia e letteraria, e in questo senso qui viene chiamata in causa con la stessa funzione che la letteratura stessa ha: sa aprire uno spiraglio su un universo parallelo, che con quello reale spesso si confonde e che a esso si sostituisce (34-35)³.

3 || [Según Eloy Martínez, la historiografía forma parte de la dimensión ficticia y literaria, de ahí que en la novela se emplee con la misma función que tiene la literatura misma: deja entrever un universo paralelo, que a menudo se confunde con el real y que al mismo tiempo se sustituye a este].

Por su parte, la topografía del Buenos Aires real se confunde con la ciudad literaria de Borges y los demás escritores argentinos, copiosamente mencionados en *El cantor de tango*, resaltando aún más la dimensión laberíntica de la novela.

En el segundo capítulo se analiza el papel del tiempo pasado y su relación con la memoria. Otra vez, se pone en tela de juicio la relevancia de la historiografía: de hecho, en la novela, el canto –el de Martel, por supuesto– es un punto de referencia más fiable que las crónicas oficiales, puesto que no tiene la ilusoria objetividad que pretende poseer la historiografía. Esta última es falaz, porque su supuesta imparcialidad no tiene fundamento, en realidad es el “cuento” de los vencedores, que imponen su versión frente a la de los vencidos. Esta visión deteriorada de la historiografía influye también en la relación tiempo/memoria presente en la novela, en la que la misma percepción de la historia –en principio, algo lineal y cronológicamente ordenada– se vuelve inconsecuente, “anárquica”, y privilegia el pasado con respecto al duro presente de la crisis argentina de 2001. Otro aspecto que Masotti consigue destacar es el relieve de la influencia de Benjamin con respecto a la figura del *flâneur*, en esta novela transfigurado en Bruno Cadogan, un errante a la deriva por un Buenos Aires en decadencia. Y también benjaminiana es la idea de que el conocimiento «llega sólo en golpes de relámpago», como recuerda el epígrafe –por supuesto, una cita del filósofo y sociólogo alemán– que introduce *El cantor de tango*. Masotti asocia esta visión del conocimiento a la de la memoria, un tema ya mencionado:

Si intuisce quindi come la memoria, strumentalmente accostata per analogia alla conoscenza, possa essere considerata elemento portante dell'intero libro [...]: con Benjamin, e con l'intervento attivo di un ricordo, *El cantor de tango* comincia e finisce, tornando al punto di partenza (60-61)⁴.

En el tercer capítulo, Masotti analiza otro aspecto fundamental de la novela, a saber, la presencia en ella de muchos “yo” sin rumbo, a la deriva, “yo” perdidos dentro del laberinto que es Buenos Aires, o de los muchos laberintos que esta ciudad esconde, como Parque Chas, un barrio que se convierte en el escenario de una parte de *El cantor de tango*, pero que es también uno de los lugares laberínticos de la urbe bonaerense real. Además, resulta sugestiva la interpretación que Masotti proporciona de algunos de los personajes (de los “yo” de la novela) a la luz del mito del Minotauro, filtrado a través de las teorías de Propp:

4 || [Se intuye, así pues, que la memoria, vinculada de manera instrumental al conocimiento, se puede considerar como la piedra de toque de todo el libro [...]: con Benjamin, y con la intervención activa de un recuerdo, *El cantor de tango* comienza y termina, volviendo al punto de arranque].

I più evidenti parallelismi si riferiscono ai personaggi principali, riconducibili secondo nessi non univoci ai loro "doppi archetipici": il *cantor*, come vedremo, presenta in diversi punti e per diverse ragioni i tratti del costruttore del labirinto di Creta, Dedalo; Alcira è Arianna, che come lei svolge nella storia la funzione narrativa, secondo la definizione proppiana, di "aiutante magico"; Bruno Cadogan corrisponderebbe quindi all'eroe antico, Teseo, che come lui va in una terra lontana [...] e torna in patria, riaggregandosi alla comunità [...](100)⁵.

El último capítulo de *Il labirinto dell'identità* está dedicado a la compleja relación que en la novela se establece entre lengua e identidad. De hecho, en *El cantor de tango*, la incertidumbre onomástica originada por los varios cambios de nombres y el copioso empleo de pseudónimos esconden una vacilación del concepto de identidad individual. Como destaca Masotti, también las palabras misteriosas y a menudo hasta incomprensibles de los antiguos tangos recuperados por Martel, los malentendidos lingüísticos y el tramado de voces narradoras contribuyen a la creación de la laberíntica complejidad de la novela.

Así pues, una vez más se vuelve a definir *El cantor de tango* a través de la figura del laberinto. Sin embargo, como sugiere agudamente Masotti, en esta novela el dédalo se puede reducir a una forma en apariencia simple, es decir, la cinta de Moebius:

anche l'io può trovare una redenzione, una salvezza dallo scioglimento nel niente cui il mero labirinto l'avrebbe condannato: il nastro di Moebius, come avviene nell'omonimo racconto di Cortázar, è la perpetua proiezione del sé nell'altro da sé, e viceversa (160)⁶.

De hecho, la conclusión de la novela crea un enlace con su comienzo, dando lugar a una estructura circular. También este aspecto, igual que otros a los que se ha aludido, ha sido pormenorizadamente analizado por Andrea Masotti, cuyo trabajo es una guía sin duda convincente y segura a través de los meandros de la novela de Tomás Eloy Martínez.

5 || [Los paralelismos más evidentes atañen a los personajes principales, que se pueden relacionar con [...] sus "dobles arquetípicos": el cantor, como veremos, presenta en diversos momentos y por razones distintas los rasgos del constructor del laberinto de Creta, Dédalo; Alcira es Ariana, que como ella desempeña en la historia la función narrativa, según la definición proppiana de "ayudante mágico"; Bruno Cadogan sería por lo tanto la encarnación del héroe antiguo, Teseo, que, como él, va a una tierra lejana [...] y vuelve a su patria, reintegrándose en su comunidad [...]].

6 || [...] también el yo puede encontrar una redención, salvándose de la disolución en la nada a la que el mero laberinto lo habría condenado: la cinta de Moebius, como ocurre en el cuento homónimo de Cortázar, es la perpetua proyección del sí mismo en lo otro de sí, y al revés].

Hipertextualidad y transculturalidad en *La mano en el canal* de Maryse Renaud

[Maryse Renaud, *La mano en el canal*. Buenos Aires: Corregidor, 2012. 190 p.]

Miguel Ángel Fornerín
Universidad de Puerto Rico en Cayey
trabajosparafornerin@gmail.com

Con la publicación de *La mano en el canal* (Corregidor, 2012), la narrativa que Maryse Renaud inauguró con *En abril, infancias mil* (2008) da un salto cualitativo. En su primera obra, la autora inicia una saga familiar desde el relato de tema infantil que crea una búsqueda expresiva novedosa dentro de la corriente literaria que he llamado *La literatura en tránsito*. Esta consiste en la transculturalidad trabajada por autores que no escriben en su lengua de origen, sino en la lengua "metropolitana". En ella se enlazan la experiencia diaspórica, el cruce cultural de un mundo de llegada con el mundo o experiencia de la vida nacional. Los autores de esta literatura en Estados Unidos son, por ejemplo, Julia Álvarez, *En el tiempo de las mariposas*, y Junot Díaz, *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*, y Esmeralda Santiago, *Cuando era puertorriqueña*. Es una literatura que transita de una a otra cultura y que se ocupa de trabajar desde otra perspectiva la acción de los sujetos con un lenguaje muy particular.

En la obra de Maryse Renaud sobresale la construcción del mundo familiar, aspecto que caracteriza buena parte de la literatura puertorriqueña de las últimas décadas. Es la exploración simbólica de un mundo, desde la perspectiva de narradores muy diversos que se enfocan en aspectos que atañen a los sujetos en la familia y la conformación de nuevas identidades culturales, sociales y sexuales. Esto así porque la vida en tránsito es muy diversa y sus preocupaciones viajan desde un presente de variadas interrogaciones a un pasado conformado en la disidencia de una realidad social y política que deja en los sujetos profundas huellas.

La mano en el canal es un texto muy revelador de esta literatura y de la escritura que desarrolla la autora. Un primer elemento que llama la atención es que desde el inicio se inaugura una acción que debe al cine, al *thriller*, a la novela policíaca, un movimiento del personaje en ciertas circunstancias, lo que permite romper con la morosidad que caracteriza a la novela contemporánea. Diría José Ortega y Gasset, morosidad y hermetismo. Pues la de Renaud es una obra que se abre desde el inicio a la acción, al presentarnos en el avión y en las circunstancias de peligro la vida de Axel en la zona de turbulencia.

Esa vida en peligro, tan característica del hombre de hoy, es lo que motoriza esa acción constante, en la que se unen el mundo de afuera, las circunstancias en la que viven los personajes Axel y Hugo. El mundo de adentro que es el pasado psicológico que los encuentra, los desencuentra y muchas veces los lacera. Como *thriller*, esa narración nerviosa, se encuentra con acciones que describen la vida en riesgo, los espacios diversos, como el de la emigración a Guatemala, espacios de salida, en la vida pasada en las Antillas y los espacios urbanos, en este caso de la ciudad de París y sus alrededores. Este es un París que cobra fuerza e interés en la medida en que es narrado con una cierta nostalgia

que se refuerza en dos ejes: el mundo urbano con su cultura y los espacios suburbanos como exploración de una naturaleza que funciona como paraíso perdido, como encuentro con el ser atormentado del sujeto que busca su propia identidad.

Este último aspecto es frontal en la novela anterior, *El cuaderno granate* (2009), donde la naturaleza y el alejarse del mundo constituyen una nueva visita a la utopía perdida en los proyectos sociales que dominaron los primeros setenta años del siglo XX. Puedo tomar una explicación de Jorge Luis Borges en "El Aleph", y señalar que en esta novela "el campo y la soledad son dos grandes médicos". En esa la búsqueda del personaje de esta obra el deseo natural, paradisíaco, parece constituir un bálsamo para calmar la angustia que atormenta al ser; la suya es la exploración de una identidad en un mundo de heridas y laceraciones. El espacio urbano, por sí mismo, aporta al sujeto otro ideal, también en declive: el del alta cultural, como se representa en el encuentro con la ópera, un volver al *bel canto*. Como si fuera a encontrar de nuevo el eslabón perdido de la modernidad. Este sentido que ha sido llevado al elitismo por la cultura del *mass media*. Axel muestra su diferencia al integrarse al espectáculo culto, a una ciudad de cultura, arquitectura, de las Luces y de viejos modales, como es el París en el que se representa la ópera de Jean-Philippe Rameau, "Las indias galantes".

Entonces, la obra se inserta como un texto dentro de otro texto, como en *La regenta* de Leopoldo Alas, Clarín, *Don Juan* es otro texto que se lee en la obra como una *hipertextualidad* dialogante. La obra de Renaud permite una dirección al alternar narración y representación teatral, a la vez que las culturas dialogan en tiempo y espacio. Este *hipotexto*, nos llega a plantear las siguientes cuestiones: ¿cómo vieron los europeos esa otredad americana? ¿Esa mirada permite que hoy retomemos las ideas de la bondad del Otro, como en el del buen salvaje de Rousseau? Al descubrir a América y provocar un diálogo cultural, un encontronazo de las culturas, ¿es Europa la que crea una nueva otredad, como un espejo en el que puede verse cual forjadora, o como distinta? El efecto de la ópera de Rameau, el *hipotexto* permite la apertura de ciertos diálogos que esta literatura viajera no deja de plantear, a la vez que abre horizontes para la reflexión y el pensamiento de los sueños y terrores modernos.

La apertura hacia París como ciudad, como punto de llegada es fundamental para ese diálogo, por una "metropolitanidad" que la cultura del centro presenta y que se manifiesta en un coloquio permanente. En esta novela, como en *El cuaderno granate*, Maryse Renaud teje y desteje acciones y situaciones en el tiempo y el espacio de la emigración. De un ir y venir de las islas sonantes hasta la metrópoli moderna, representa una perspectiva *post*, que es la visión de lo que está más allá, como crítica a los sueños

y aspiraciones, desde un discurso que puede parecer a veces, nostálgico. Este último extremo se concretiza en la obra a través de las cartas. Un conjunto de textos que vienen a dialogar a la obra por su intertextualidad.

Las cartas, tan usadas en el mundo de la cultura moderna, en las novelas del siglo XIX, como medio de comunicación interpersonal, se constituyen en otros textos donde los sujetos expresan su interioridad, su intimidad personal. Ellas adquieren en el texto una nueva forma de diálogo entre el pasado y el presente, entre la lejanía y la cercanía en que se ubican los personajes. Entre las acciones que se balancean entre el mundo de afuera y el mundo de la experiencia. En este caso la autora de la carta, Roxane, se desplaza en un crucero y ese viaje proporciona otra apertura y muestra la literatura en tránsito como relato viajero, como la novela bizantina.

La intertextualidad que encontramos en las cartas tiene, además, efecto de alternar voces dentro del relato y de presentar nuevas situaciones. El asunto que me parece por demás interesante es la recuperación del pasado. Un pasado que fue plenitud y que ahora se muestra como ausencia, lacerante. Creo que es la pérdida de la utopía, la crisis de los proyectos sociales y políticos, lo que fundamenta este encuentro con otros tiempos y una marcada nostalgia de un ayer que pudo ser mejor. Este aspecto, lo maneja Renaud, como he dicho más arriba, desde una acción narrativa en la que el sujeto muestra su propia vida, una vida en peligro.

La acción, que no para desde el principio al final, queda a veces suspendida por los diálogos que deparan la construcción contrapuntística de las cartas o la introducción del *hipotexto*, con la obra de Rameau, la música, la opera. Y desata los miedos y terrores de un psicólogo que actúa desde adentro remitiendo la exploración de la vida del sujeto, que es uno y es el otro. Entonces, la novela se manifiesta entre un yo que es un espejo (los gemelos Axel y Hugo), y juega a transmutarse en el otro como forma de evasión. Dejar la ciudad, ir al campo, encontrar algún punto donde curar la insatisfacción personal parece su destino. La cura puede ser volver a la modernidad, a la música, al teatro, a replantearse como nos hemos visto como identidad y otredad cultural. La carta aporta, en consecuencia, una visión viajera, a veces humorística, que calma por momentos la lucha personal en que se desarrolla la vida del protagonista.

Estos elementos están dados en una manera muy particular de estructurar la obra, como ocurre en *El cuaderno granate*, Maryse Renaud desarrolla una narrativa que emplea con mucha precisión una arquitectura narrativa que busca mantener el interés del lector en lo que representa, y es lo que constituye la acción como ruptura de una tradición hermética y morosa en la narrativa del

siglo XX y que coloca su *narratio* más cerca del cine de acción y de la novela policial.

Otro aspecto que me parece capital en la obra, es su construcción lingüística. Si cada autor tiene una manera de trabajar el lenguaje, de construir la virtualidad de su obra, en la literatura en tránsito ese estilo literario no es solo la expresión individual del narrador dentro de una cultura. Es mucho más; es el trabajo de un sujeto dentro de las distintas perspectivas, lecturas y encuentros con otras culturas. Este elemento hay que subrayarlo al notar la corrección, las búsquedas expresivas, el deseo de un estilo particular en *La mano en el canal*, formas de elocución que no son, como suele ocurrir en cierta literatura actual, la simple presentación de un tema dentro de una lengua que se conoce más o menos, sino que se elabora, que se disfruta, en fin, que se recrea.

Maryse Renaud, como lo ha venido haciendo desde *El Cuaderno granate*, muestra ese transformar la lengua que ha prestado, darle giros y situaciones que, no pueden ser fácilmente referidos a algún sociolecto, a la lengua viva, sino a la lengua permanente que la literatura misma ha ido creando. Por lo que termino postulando que en *La mano en el canal* hay logros lingüísticos, expresivos que plantean una continuidad estilística en la escritora, pero también un lenguaje que busca un pasado literario. Es una novela que expresa la cultura literaria sin afianzarse en la lengua como realización en el espacio-tiempo actual, sino conformación de un pasado de las letras, del arte de novelar, del arte de componer y del arte de expresar lo irreductiblemente humano.

Dos cuerpos, enfermedad y trasmigración

[Yuri Herrera. *La trasmigración de los cuerpos*. Cáceres: Periférica, 2013. 136 p.]

Jessica Belmar Toro
Université Paris-Sorbonne
jesbelmar@yahoo.es

La tercera novela del escritor mexicano Yuri Herrera, *La trasmigración de los cuerpos* (Periférica 2013), nos muestra sin preámbulos una ciudad convulsionada y enloquecida por el miedo al contagio de una epidemia, por la presencia aletargadora de los medios de comunicación y por la jerarquía de las castas periféricas al poder estatal.

En sus dos novelas anteriores, *Trabajos del reino* (Fondo Editorial Tierra Adentro 2004) y *Señales que precederán al fin del mundo* (Periférica, 2009) ya estaba presente el malestar de las sociedades actuales: la imagen de una sociedad mexicana al borde de la ruina y una tensión constante entre las instituciones y los referentes de la violencia cotidiana. Estos síntomas se han vuelto la marca de agua en la obra del autor, le han permitido que sea considerado como uno de escritores latinoamericanos más prometedores y que haya recibido en España el Premio Otras Voces, Otros Ambitos.

En los cinco apartados que componen *La Trasmigración de los Cuerpos* alternan las acciones de sexo y de búsqueda por parte del Alfaqueque. Este personaje singular es un mediador entre los malos, a quien le asusta no saber a qué temerle y que se despierta un día en un mundo diferente amenazado por una epidemia. Un personaje al que no le importaba ser desechable ni ser "el canalla alias el romántico"(27)¹. Alguien que conoce de "enjuague y transa y tejemaneje"(45) pero que carece de voluntad.

Herrera logra crear la tensión de un peligro inminente en el relato. La gente le teme a la transmisión de la enfermedad, aunque el mensaje del gobierno insiste en que no pasara a mayores. "Tienes la boca atascada de razón"(18) le dice la Tres Veces Rubia —protagonista femenina de la novela— al Alfaqueque. Los dos viven bajo el mismo techo: la Casota, en la misma ciudad "tomada" e invadida por la tan temida epidemia, en donde los olores fermentan y los noticieros invitan a encerrarse en las casas, "sin preocuparse", para no contagiarse.

El novelista nos introduce en una suerte de mundo paralelo, pero que tiene como referente una realidad violenta; mundo poblado de cosas presentes "abandonadas a sí mismas" y de trajín de muertos y de fluidos, en su propio "ecosistema del mal", como el mismo autor declara en una entrevista a propósito de Ciudad Juárez². Con un lenguaje popular, y no vulgar como los sueños del Alfaqueque, el autor nos da las reglas de esa ciudad asfixiante: no importa lo que hagas, solo no mires lo que yo hago.

1 || El autor nació en Actopan, Hidalgo, México, en 1970. Estudió Ciencias Políticas en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y la maestría en Creación Literaria en la Universidad de Texas, en El Paso (UTEP). Es Doctor en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de California, en Berkeley, y editor de la revista literaria *El perro*.

2 || <http://www.dw.de/trabajos-del-reino-yuri-herrera-en-la-litcologne/a-14927617>

La literatura puede decirlo todo, pre-dice George Bataille. Solo ella puede desnudar el juego de la transgresión de la ley (Bataille 20). Yuri Herrera hace honor a esta premisa cuando le replica a su manera al mal, a la violencia y a la muerte. Desnudándolos, normaliza al mal en el acto creativo: lo vuelve vulnerable frente al lector. Una lógica que modifica los valores sociales y muestra que como individuos, de alguna forma, estamos involucrados en el proceso.

Pese a que la novela no hace alusión directa a los narcos, su presencia es palpable³. Se puede leer el abuso de poder y las relaciones jerárquicas de la castas. Por otro lado, el gobierno predicaba que "ya prontito se normalizaría la vida", también incitaba a mejor no hablar de ciertas cosas. Es por eso que el Alfaqueque no juzgaba los vicios de los otros sino que "verbeaba lo que fuera necesario para que la gente siguiera complicándose como mejor le pareciera"(49).

El autor mexicano se sirve del: "verbo ergonómico", es decir que crea verbos a la altura del protagonista y también del modo imperativo en mayúscula para acentuar una cierta oralidad mexicana. Su estilo también abarca la ausencia: el narrador deja algunas frases inconclusas, como si las frases no llegaran siempre a su final sintáctico y sugiriera al lector imaginar posibilidades. En su escritura, además, los dos puntos explicativos no siempre presentan un significado, a veces sólo presentan la consecuencia de un hecho.

La aparición del Delfín en el relato desencadena una intriga policial. El Alfaqueque intenta resolver la desaparición de Romeo Fonseca, hijo del Delfín. La *Ñora*, el estudiante anémico, el *hamponcito relamido* y novio de la *Tres Veces Rubia*, *Vicky* y el *Ñándertal* lo acompañarán en la pesquisa, tanto para ayudarlo como para perjudicarlo. Cada cual con su mentira.

Una desgracia, sin culpables, enfrenta a dos familias: los Castro y los Fonseca (pero sin Shakespeare en medio). Porque cada cual terminó "con el cuerpo del otro por accidente"(80). ¿Es venganza o "desquitanza" lo que pretenden los afectados? Todo queda en veremos, lo cierto es que la Ingobernable llorará a su hermano, mientras que los hermanos Castro a la Muñe, su hermana. Entre tanto habrá un intercambio supervisado por el Alfaqueque y el Menonita, pero los padres también estarán presentes para saldar una vieja deuda.

Una chingaderita: la enfermedad que se desconoce pero que se contagia. La Metamorfosis: uno de los ocho puterios de la ciudad. Los Tapabocas: un accesorio necesario para no ser sospechoso de

3 || En la novela se habla de las dos familias que se han vuelto respetables. Se subentiende que son familias con poder. Alfaqueque además trabaja en el juzgado y hace trabajos extra-oficiales y conoce de "enjuague y transa y tejemaneje" (45).

contagio. El condón: accesorio de difícil obtención. Verbo y Verga: la enseñanza del protagonista. Todos estos elementos configuran y dinamizan las 134 páginas de esta novela que puede ser leídas repitiéndose en la cabeza "el mantra del buen jarioso"(30), es decir rezando para encontrar, junto al protagonista, lo que tanto se busca en el libro.

En *La trasmigración de los cuerpos* "cosas terribles pasan en silencio" piensa el Alfaqueque al mirar a una mujer sin expresiones. Así la trama sigue generando acciones lineales, escenas donde los "gestos quedan como cicatrices". Una oda satírica a las cosas rotas (Neruda), porque se han derrumbado las instituciones que protegen y solo parece reinar la ley de la calle.

El autor obedece a las leyes de ese "afuera", generando una riqueza verbal adornada de metáforas y neologismos como "buenosdiar", "primerodiosar" y "muyamabliar". Recursos inagotables que construyen ese lugar de truculentos que hacen "bisnes" y que no quieren, bajo ningún motivo, ser chingados. Un lugar vigilado por militares, que en lugar de detener a los verdaderos malos, detienen a un "punketo" y se preguntan por qué lleva piercings.

Yuri Herrera desliza una interrogante, igualmente posibilidad, que evoca la violencia de la vida cotidiana y que critica las mentiras de un poder estatal que no parece estar presente, sino para aparentar que todo está bajo control. Quizás Gustavo el sabelotodo tenía razón, piensa Alfaqueque: "en estos días siempre estamos caminando junto a un cuerpo tirado en la calle, ya no es posible hacer como que no lo vemos"(134).

Asistimos en la obra de Yuri Herrera a la reafirmación de una novísima literatura: empática de las transformaciones sociales del último siglo, temeraria y provocadora. Su escritura expresa el fenómeno revelador de la ruina, donde el edificio sólido de la sociedad se vuelve un cuerpo enfermo, esquelético; describe la mentira como epidemia que poco a poco va gangrenando a los *últimos personajes*.

Valdrá la pena entonces suponer que la escritura de Yuri Herrera vehicula un mensaje de redención al presentar al narrador/protagonista como mediador (casi como Mesías) entre los malos y los más malos; una escritura capaz de remezclar y fascinar al lector, quien lejos de ser un "corderito" se transforma en el testigo de las claves de una nueva literatura que lleva por estandarte La Muerte, La Enfermedad y La Corrupción.

Bibliografía

- Bataille, George, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1952.
- Herrera, Yuri, *La Transmigración de los Cuerpos*, Cáceres, Periférica, 2013.
- Neruda, Pablo, "Oda a las cosas rotas" in *Navegaciones y regresos [1957-1959]*, Instituto Cervante virtual, <http://www.cervantesvirtual.com>, consultado el 05 de julio de 2013.
- Revista literaria virtual DV, <http://www.dw.de/trabajos-del-reino-yuri-herrera-en-la-litcologne/a-14927617>, consultado el 5 de julio de 2013.

Siete relatos sobre el presente, desde Rosario

[Carolina Rolle (comp.). *Rosario: ficciones para una nueva narrativa*. Antología. Rosario: Baltasara Editora, 2012. 175 p.]

Héctor Fernando Vizcarra
Universidad Nacional Autónoma de México
hf.vizcarra@gmail.com

Siete escritores rosarinos aparecen en esta reunión de cuentos publicada, como afirma la compiladora, con la "intención de promover la producción literaria de la ciudad". Carolina Rolle, profesora de la Universidad Nacional de Rosario y encargada de la selección, congrega en este libro textos cuya variedad de temas y de tratamientos ficcionales hace difícil establecer una unidad medianamente concreta, como podría hacerse en el caso de una antología orientada. Ahora bien, los autores comparten un lugar de origen, una generación (todos en la treintena) y la integración, como consta en sus semblanzas en las páginas finales, a la cultura del blog y a las redes sociales, espacios imprescindibles para comprender la dinámica contemporánea de la creación literaria y de su crítica. Pese a las obvias disparidades, la colección revela pues una serie de preocupaciones generacionales; como en cualquier antología, igualmente, sobresalen algunos relatos más que otros.

Rosario: ficciones para una nueva narrativa da cuenta, en buena medida, de la desesperanza y la impotencia, en la primera y la segunda década del siglo ^{xxi}, de una sociedad mundial hipercomunicada pero, contradicción de época, profundamente individual y temerosa de la soledad. Porque si bien una parte de las historias se localiza en la ciudad argentina de Rosario, las problemáticas expuestas atañen a cualquier entorno geográfico. Así se hace patente en "El nuevo", de Matías Piccolo, en donde un hombre viudo se une a otros viudos, conocidos de su juventud, para practicar una metáfora de la cacería que se vuelve, bajo toda conciencia, un juego letal y consensuado en el que alguno de ellos fungirá de Caronte, el lanchero del Hades. En ocasiones, una de las formas de enfrentar la pérdida de las ilusiones amorosas es el suicidio, como acontece en una de las situaciones planteadas en el cuento "Muerto", de Natalia Massei. O bien esa pérdida de ilusiones puede relatarse desde la perspectiva de un niño pobre que observa a diario cómo la locura y la violencia conforman la principal fortaleza de los vínculos familiares, tal como lo hace el narrador de "Atorados con aire", escrito por El niño C.

El recurso de la fragmentariedad se presenta en varios de los relatos, a veces como una inserción en el discurso de otras plataformas de comunicación, a veces para manifestar la imposibilidad (la falacia, diríamos) de emitir juicios objetivos, o también para dar congruencia interna a un texto cienciaficcional, apocalíptico y onírico. En el primero de los casos, no es extraordinario hallar en las páginas de la antología correos electrónicos transcritos, lenguaje abreviado típico de los sms, o códigos propios de los guiones para soportes audiovisuales. En el segundo, la dificultad de narrar una historia *objetiva* hace que el empleo de secuencias de ritmos alternados y el vaivén de juicios valorativos sean una constante en el relato de Federico G. Ferroggiaro, "El mensajero", donde el narrador principal advierte, sabedor del relativismo que

predomina entre el binomio cobardía-heroísmo, que "los héroes no se corrompen, [esa] es la errada premisa de los simples, de los que prefieren ignorar la faz negra que pudre las almas". Finalmente, la fragmentariedad como herramienta para narrar el fin del mundo, longevo cliché a partir de *Naked Lunch* de William Burroughs y del *cyber-punk* (por su pretendido efecto textual estroboscópico), es utilizada en "Nuevos dioses", de Francisco Pavanetto, donde los habitantes de la Tierra están condenados a sucumbir ante la invasión de cetáceos voladores de doscientas toneladas, conejos gigantes, "y demás aberraciones cósmicas"... Un horror de calibre similar, pero escrito desde un registro distinto por completo, es el que encontramos en "Ínterin Roloí", de Agustín Alzari, donde, con una tensión sexual no explícita pero bastante efectiva, se refiere el amotinamiento de una educadora de niños al interior de su salón de clase, en horario escolar y acompañada por los infantes, noticia que se propaga en minutos desde el portal web del *Clarín* con el encabezado "Lujuria y horror en los jardines de Lincoln", colegio católico de prestigio.

Las referencias directas a las problemáticas sociales inmediatas, por lo demás, no son muchas. Hay crítica social encubierta, no frontal, quizá por la desesperanza general mencionada líneas arriba. El cuento que cierra la colección, "Cachi-Nation (Nación Cachinación)", de Sebastián Bier, puede arrojar luz sobre el sentir de una generación, que no se puede, evidentemente, hacer extensiva a todos los relatos de *Rosario...*, pero que refleja la percepción de algunos de los que nacimos en los años setenta y ochenta. Dice el protagonista, mientras conversa con su amigo el día que Néstor Kirchner muere y en relación con su postura ideológica algo desconcertada a últimas fechas: "Nosotros somos los hijos de esos que pelearon y perdieron. Nosotros nacimos con la derrota encima". El desencanto político es expresado casi sin emotividad, y pareciera como esterilizado, como una queja tópica de buen gusto y hasta correcta y necesaria. En el cuento de Bier la desilusión, no obstante, logra ser más sutil y provocadora cuando se habla de música o literatura. Si las esperanzas ideológicas se han venido abajo y la generación de treintañeros se burla de la farándula política sin importar su lugar de procedencia, no puede esperarse menos que los mitos literarios sean, igualmente, desacralizados. Así lo expresa el narrador de manera espléndida, sin los aspavientos de la iconoclastia institucionalizada, en un juicio acerca de los fanáticos de Cortázar, escritor de "libros de autoayuda para progresistas bienpensantes", aquellos lectores incautos propagados no solo en Argentina sino en toda América Latina que, ya bien entrado el siglo *xxi*, todavía "intentan rebelarse contra una moral que no existe más hace cincuenta años, cuando en realidad son más moralistas que cualquiera. Su moral se basa en sentirse revolucionarios, querer vivir en París, escuchar jazz..."

No hay duda de que *Rosario: ficciones...* logra cumplir su objetivo fundamental: reconocer algunas de las presentes voces de la narrativa rosarina, con una selección de buenos textos que dan aún mayor realce a su esfuerzo por sociabilizar y dar crédito a la creación literaria de la ciudad, por difundir la labor de los autores locales. Quedamos los lectores a la espera de que otro de sus cometidos principales, sentar las bases para futuras publicaciones de la misma índole, sea también alcanzada, y con un tiraje más amplio. O cuando menos a través de la opción de comercializar el libro vía internet en su formato digital.

Publications reçues

AMIOT-GUILLOUET, Julie y LUCIEN, Renée Clémentine (coords.) 1959-2009
Regards sur 50 ans de vie culturelle avec la Révolution cubaine,
Indigo, Paris, 2012.

BARRERA, Trinidad (ed.), *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*, Berna, Peter Lang, 2013.

BOLL, Tom, *Octavio Paz and T. S. Eliot. Modern Poetry and the Translation of Influence*, Oxford, Legenda, 2012.

CROSS, Elsa, *Poesía completa*, México D.F., Fondo de cultura económica, 2012.

Echinox, vol. 22, *Imaginaire, Mythe, Utopie, Rationalité. Hommage à Jean-Jacques Wunenburger*, Cluj-Napoca, Babeş-Bolyai, 2012.

Echinox, vol. 23, *Imaginaire et illusion*, Cluj-Napoca, Babeş-Bolyai, 2012.

ESCALANTE, Evodio, *Las sendas perdidas de Octavio Paz*, México D.F., Ediciones sin nombre, 2013.

GERNERT, Folke (et al.) *Del pensamiento al texto. Textualización del saber en el Renacimiento español*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.

GÓMEZ MONTERO, Javier, BISCHOFF, Christina Johanna y ABUÍN, Anxo (eds.) *Topographica. Band 3. Europäische Städte im Zeichen der Globalisierung*. Kiel, Ludwig, 2012.

GUEDÁN VIDAL, Manuel, *Yo dormí con un fantasma*, México D.F., Aldus, 2013.

HERRERA, Yuri, *La transmigración de los cuerpos*, Cáceres, Periférica, 2013.

Irradiador, revista de vanguardia (núms. 1, 2 y 3, ed. facsímil) Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., 2012.

LEPAGE, Caroline (et al.), *Pouvoir de la violence et violence du pouvoir*, Clamecy, Atlande, 2013.

MASIERO, Pia (ed.), *William Faulkner's Legacy*, Cafoscarina, Venecia, 2012.

Oltreoceano, número 7, *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, Udine, Forum, 2013.

REGAZZONI, Susana (ed.), *Antología de escritoras hispanoamericanas del s. XIX*, Madrid, Cátedra, 2012.

RENAUD, Maryse, *La mano en el canal*, Corregidor, Buenos Aires, 2012.

ROCCO, Federica, *Marginalia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina*, Studio LT2 edizioni, Venecia 2012.

ROLLE, Carolina (comp.), *Rosario: Ficciones para una nueva narrativa*, Rosario, Baltarasa, 2012.

VILLANUEVA, Tino, *So Spoke Penelope*, Cambridge MA, Grolier Poetry Press, 2013.

SCHIAVETTA, Bernardo, *Texto de penélope*, Reflet de Lettres, París, 2012.

Entretien

Entrevista a Alan Pauls

Roberta Previtera
Université Paris-Sorbonne
robiprevi@hotmail.it

Alan Pauls nació en Buenos Aires en 1959. Es escritor, periodista, guionista y crítico de cine. Licenciado en Letras, fue profesor de Teoría literaria en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y fundador de la revista *Lecturas Críticas*. Fue jefe de redacción de la revista *Página/30* y subeditor de *Radar*, suplemento dominical de *Página/12*, con el que sigue colaborando periódicamente. En la actualidad escribe columnas de tema cultural para el diario brasileño *Folha de Sao Paulo* y presenta el ciclo de cine independiente Primer Plano en la señal de cable I-Sat. Es autor de numerosos ensayos *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (1988), *La infancia de la risa* (sobre Lino Palacio) (1994), *Cómo se escribe un diario íntimo* (1998), *El factor Borges* (2000). Ha publicado las novelas: *El pudor del pornógrafo* (1985), *El coloquio* (1989), *Wasabi* (1994, reeditada en 2005), *El pasado* (2003, Premio Herralde de Novela), *La vida descalzo* (2006), *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013). Sus libros han sido traducidos a diversos idiomas.

Tuve el gusto de encontrar a Alan Pauls una tarde de septiembre de 2012. Fuimos a un café del barrio de Palermo en Buenos Aires y, delante de una taza de café, estuvimos charlando casi dos horas sobre sus gustos literarios y cinematográficos, sus ideas sobre las relaciones entre cine y literatura y sus proyectos. De esa charla nace la entrevista que sigue.

Puig decía que su formación se había hecho en los cines antes que en la literatura, y que había empezado a escribir porque pensaba que el tiempo de una hora y media de proyección no le alcanzaba ¿qué papel le darías al cine en tu formación?

Evidentemente el cine es para mí un archivo de formas, de historias, de narraciones tan importante como la literatura. Siempre me ha interesado el cine, me dediqué al cine como crítico, como guionista y mi cultura es tanto cinematográfica como literaria.

En una entrevista dijiste que a partir de *Wasabi* tus textos se han vuelto más autobiográficos. ¿Eran verdad los maratones cinematográficos en el Roxy de las Heras y Agüero de los que hablás en *La vida descalzo*?

Sí, eran verdad. En esa época los cines presentaban cinco o seis películas por tarde, entre las dos de la tarde y las diez de la noche. Uno pagaba una entrada y con esa entrada podía ver cinco películas, o sea que uno podía quedarse perfectamente ocho horas en un cine.

(¡Qué maravilla!) Y ¿te acordás del cine que veías de niño?

Bueno, en esa época el cine era para mí un entretenimiento. Me gustaba mucho el *western* pero era un *western* muy malo, el

western spaghetti, ni siquiera Sergio Leone. En *Historia del dinero* aparece nombrada una película que me gustó mucho y que vi como catorce veces cuando era niño, se llamaba *Un dolar marcado*. Era una película muy mala con un actor italiano que se llamaba Giuliano Gemma. Esa fue una gran película de mi infancia, pero no creo que sea una buena película.

En *La vida descalzo* el protagonista es fan de James Bond...

Sí claro, Bond interpretado por Connery. Y luego había todo el cine infantil, *Mary Poppins*, *La novicia rebelde* y todos los clásicos para niños.

¿Te acordás de la primera película "seria" que te marcó?

Creo que fue *2001 Odisea del espacio* de Kubrick que vi a los once años cuando se estrenó acá. No entendí absolutamente nada pero es una de estas películas que te inyectan una especie de virus desconocido que recién, muchos años después, empezás a reconocer en tu cuerpo como algo de lo que estás hecho. En el caso de Kubrick es algo genial, pero es algo que no estás capacitado para nada para entender en el momento en que lo ves y que al mismo tiempo te fecunda. Te da ideas y pensamientos sobre el cine y sobre el mundo que empezás a descubrir que tenés después: a los quince te das cuenta de que todo eso se te inoculó cuando tenías once y veías esas imágenes que no entendías. El cine tiene eso que a mí me parece genial. Por eso me gusta mucho llevar a los niños a ver películas para adultos. Me parece que es muy bueno hacer eso, no hay que abusar, pero es muy lindo cuando uno es chico y ve algo que no está capacitado para entender...

¿Y te acordás de tus comentarios de la época?

Probablemente no hacía muchos comentarios o fingía haber entendido todo. Me gustaba la idea de tener once años y decir que sí, que el mono con el monolito, que el personaje que envejece, pero no entendía absolutamente nada... había cosas que sí podía pescar por el género, por la ciencia ficción, a los once ya leía a Bradbury. El *link* con la película era la ciencia ficción pero de toda la dimensión abstracta de la película, de toda su dimensión filosófica, no entendía absolutamente nada. Yo veía la película como el combate entre un astronauta y una computadora, como si fuera un *western*...

¿Cuándo fue que empezaste a pensar en que el cine podía ir más allá del mero entretenimiento?

El primer cine que me hizo pensar que tenía que considerar el cine con la misma seriedad y el mismo respeto con el que yo consideraba la literatura fue el de la *Nouvelle vague*, películas como *À bout de souffle*, y luego todas las películas de Buñuel.

Buñuel fue el primer cineasta que me hizo pensar: "Aquí cambió algo, ya no puedo sentarme en el cine como lo hacía a los ocho años y veía dos *cowboys* peleando".

¿Y volviste al *western* de adulto?

Sí, después de conocer el cine "serio", volví al *western* y me di cuenta de que era un género extraordinario.

Antes hablaste de Buñuel, entre sus películas ¿cuál es tu preferida?

Belle de jour es una película muy importante para mí. *Viridiana* también. Es una película que vi a los catorce años y me dejó en un estado de perplejidad total... es que Buñuel plantea un problema de tono, tiene un tono muy complejo para un espectador niño: no entendés qué postura hay que adoptar, si es un chiste, si es una tragedia, si hay que llorar... Luego, otra cosa de Buñuel muy compleja para un chico es la perversión. Es un cineasta que está poniendo en escena todo el tiempo lógicas perversas, dinámicas perversas, acciones cuyos objetivos no son demasiado claros, situaciones en las que no se sabe muy bien qué pretenden los personajes y todo eso, para un chico formado en el *western* o en el cine de acción o en el cine infantil, resulta difícil de entender... Para un niño Buñuel resulta un heterodoxo total, es como si hiciera otro arte, pero justamente por eso constituye una marca imborrable.

Una escena como la de la mesa con los inodoros en *El fantasma de la libertad* es una maravilla incomprensible para un niño...

Claro, te decís: "¿qué es esto?" Yo creo que una cosa genial de Buñuel es que todavía produce este efecto, a mí por lo menos. Yo sigo siendo víctima de su tono como cuando era niño, sigo viendo las películas preguntándome: ¿hacia dónde va esto? Yo creo que es un genio.

Es un genio y su provocación no envejece...

No, no envejece porque es tan duro como una piedra, tan poco preciosista, tan poco estilizado, tan seco. En un cierto sentido tan superficial, no hay nada detrás de él. Todo el tiempo juega con que hay algo detrás, pero no hay nada detrás. En un cierto sentido es completamente pop, es casi como Warhol pero no es Warhol. Está trabajando todo el tiempo con el psicoanálisis, pero no hay nada psicoanalítico en sus películas, es completamente anti-psicoanalítico. En esto, es como Almodóvar, Almodóvar es un Buñuel contemporáneo. Son muy distintos pero tienen algo en común: el melodrama por ejemplo. A Buñuel le encantaban los melodramas, en Buñuel siempre hay un melodrama activo trabajando, no solo en las películas mexicanas que son melodramas de género, sino

también en películas como *El obscuro objeto del deseo*. Y otro punto en común entre los dos es la superficialidad, parece que digan: "esto es una imagen". Y luego está la perversión, la relación con el dogma, con la iglesia...

En tus textos se encuentra una presencia del cine muy fuerte: muy a menudo hacés referencia a escenas de películas, directores de cine, actores o establecés comparaciones con elementos del mundo cinematográfico. ¿Es un reflejo de tu formación o detrás de todo eso hay de alguna manera una voluntad consciente de utilizar la cita cinematográfica?

No, no hay una intención consciente. Creo que de todos modos eso se puede decir del 90% de los escritores que escriben en el siglo XX. Me parece que no hay prácticamente ningún escritor que haya podido substraerse al imaginario cinematográfico para escribir.

Creo, pensando un poco en voz alta, que para mí el cine entra cuando escribo de dos posibles maneras: una, como una cultura, como un archivo cultural, un archivo más o menos común, compartido que sería todo ese mundo de referencias o de citas y alusiones específicas a ciertos tipos de películas y la otra, como forma. Para mí lo importante del cine en relación con la literatura siempre ha sido una cuestión más formal que argumental. En general el cine siempre ha sido como una especie de gran depósito de historias para los escritores y la literatura para los cineastas también. A mí en realidad las verdaderas conexiones que me parece que existen entre el cine y la literatura, por lo menos las que a mí me interesan, son conexiones que se producen a nivel formal, o sea: cómo el aparato formal del cine se encuentra con el aparato formal de la literatura. Yo muchas veces escribo pensando en estructuras que son más cinematográficas que literarias, por ejemplo pienso en un plano-secuencia. Ahí hay una articulación verdadera entre el cine y la literatura en lo que yo escribo. Hay escenas, a veces capítulos enteros o incluso libros enteros, que me gustaría imaginar como filmados en un plano-secuencia, como en una toma continua. Los tres libritos de las *Historia de...* (*Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero*) fueron concebidos teniendo esta idea un poco fantasiosa en la cabeza. Por un momento pensé escribir el primer libro, *Historia del llanto*, como si fuera en una sola frase. Es un poco esta la idea: escribir una novela en una sola frase como se puede hacer una película en una sola toma. Luego estas ideas son siempre fallidas, nunca se logran. Pero lo que queda de las ruinas de esta idea, a mí me sigue interesando mucho.

Te hago una pregunta que te he escuchado hacer en varias ocasiones a otras personas: cuando escribís ¿ves algo? ¿Qué función dirías que tiene la mirada en tu escritura?

No, yo no veo nada. No, lo que veo es un movimiento de cámara.

No veo la película de lo que estoy escribiendo, no veo las escenas. Lo que veo es más bien un movimiento, una especie de ritmo. Sí, yo diría un movimiento. Como uno puede percibir el movimiento de una frase sin entender de qué habla la frase, sin considerar el contenido proposicional de la frase. Así uno puede ver un movimiento de cámara, sin necesariamente ver lo que ve la cámara. Lo que veía yo era una idea, un principio formal del libro. Se me ocurrió cuando ni siquiera sabía qué iba a contar el libro realmente. Pero bueno, me dije: me gustaría escribir esta novela en una sola frase. Y entonces se me apareció la equivalencia cinematográfica del plano-secuencia, pero no vi la película. No vi al niño atravesando la ventana del living vestido de Supermán, no lo vi filmado en un plano-secuencia, pero tuve ya la impresión de cuál era el movimiento que debía tener la novela, de principio a fin, y este movimiento era el movimiento del plano-secuencia que es, si querés, una manera de articular tiempo y espacio, es como moverse en el tiempo y en el espacio simultáneamente.

Vos trabajaste mucho sobre la obra de Manuel Puig, en tu ensayo sobre *La traición de Rita Hayworth* decís: "Nadie ve nada, todos dicen que ven. La visión no es más que la instancia verbal que navega en el flujo del discurso indirecto. [...] en la *Traición* las escenas no están allí para ser vistas y luego narradas". Este pasaje me llamó la atención porque me parece que en tus textos pasa exactamente al revés, en tus novelas tus personajes ven mucho ¿no?

Bueno, en general mis personajes básicamente existen por lo que perciben, por el modo en que lo perciben. Son personajes más bien modernos que forman parte de la familia de los personajes de la novela moderna, y me refiero a la gran novela del siglo XX: Kafka, Joyce, etc. Personajes que existen menos por su psicología, descripción física o identidad ideológica, acciones, que por la manera en la que perciben el mundo. A mí me interesaba eso, la percepción.

¿No te parece que en la forma de ver de tus personajes, hay algo cinematográfico? A veces parece casi que vieran a través de una cámara y que a través de ella organizaran el espacio que tienen a su alrededor ¿estás de acuerdo?

Sí, en cierto sentido los personajes son un poco como cámaras. Son como máquinas de registrar el mundo, a la manera de una cámara de cine o una cámara de fotos. Y en este sentido, también me interesan mucho las percepciones que detectan cosas que *a priori* en el mundo son invisibles. Es un poco lo que la cámara de cine le aportó al mundo. Es lo que afirmaba Benjamin al decir que la cámara revela una especie de inconsciente perceptivo, óptico. El caso de Rímini es el caso de un personaje particularmente

perceptivo, es un personaje que solo existe prácticamente para mirar, oír, deducir, inferir, razonar lo que percibe. Es un personaje completamente pasivo, muy imposibilitado de actuar, que no para de registrar cosas, de percibir movimientos en el mundo, de descifrar cosas ocultas en el comportamiento de los otros. Es como un inválido que ve demasiado, oye demasiado, piensa demasiado. En este sentido es un personaje muy moderno, sobre todo es un personaje muy característico del cine moderno, del cine de posguerra digamos, del momento en el que el cine deja de contar historias con acciones y aparecen estos personajes incapacitados de actuar que empiezan a mirar el mundo, como en el Neorrealismo italiano. Es lo que Deleuze llama: la crisis de la imaginación. En ese sentido sí, Rímini es un ejemplo muy claro de eso: un personaje a quien le cuesta mucho actuar, un impotente pero que al mismo tiempo es dotado de una capacidad hiperperceptiva fenomenal. Ahora eso por supuesto no significa que en *El pasado* no haya un narrador, el libro está escrito en tercera persona, hay un narrador que está muy pegado a Rímini pero que también se despega de él y tiene una visión más general. Yo creo que habría que distinguir dos instancias: una instancia personaje que es efectivamente un personaje muy perceptivo y una instancia narrador que, aun teniendo también por momentos una especie de conciencia muy exacerbada del mundo, lo incluye a Rímini. La novela no es una subjetiva de Rímini, hay momentos muy subjetivos pero es una tercera persona que la narra.

Antes dijiste que sos también guionista...

Fui guionista sobre todo, ya no escribo guiones ahora.

¿Pensás que existe algún tipo de relación entre la escritura de un guión y la escritura literaria?

No, no creo. Yo escribí guiones porque era una manera de acercarme a hacer cine. Quería participar de alguna manera de una película y se me ocurrió que escribir guiones siendo yo escritor podía ser una manera. Nunca fui guionista. Siempre fui un escritor que escribía guiones y, por lo tanto, siempre me resultó muy difícil la experiencia, me parecía muy complicado.

¿Por qué? ¿Por las reglas de escritura que un guión impone o porque es un texto que no tiene futuro de por sí?

Bueno, porque hay que trabajar para otro, negociar con otro. No tuve mucha suerte tampoco, porque por una cuestión generacional siempre me tocó trabajar con cineastas que no respetaba mucho. Escribir guiones se convirtió en un trabajo, no en una experiencia artística en la que podía discutir con un cineasta de igual a igual y pensar juntos la película. Nunca me tocó eso. Excepto quizás en dos o tres ocasiones, mi papel en general era el de un guionista

profesional y yo no era profesional. Estaba muy apegado a lo que escribía y además, no respetando mucho artísticamente a los directores con los que trabajaba, cuando veía filmado lo que escribía, no me gustaba nunca. Siempre me decía: "es la última vez que hago esto, o no trabajo más con directores a los que no respeto o no escribo más guiones". Era algo doloroso. Yo me lo tomaba muy en serio, siempre mis guiones me llevaban más tiempo de lo que pensaba que me iban a llevar, la plata que me pagaban no me rendía, porque me hubiera rendido si hubiera tardado seis meses en escribir un guión pero tardaba un año, de manera que ni siquiera era un buen trabajo. Nunca me sentí muy cómodo en esta posición.

¿Y en la de crítico cinematográfico?

Sí, ahí siempre me sentí muy cómodo. Me parece que esa es la buena relación que yo tengo con el cine. Siempre me gustó hacer crítica, me gusta este ir y venir en el cine, escribir crítica es una manera de producir valor. La batalla por el valor cinematográfico siempre me interesó.

Sos escritor, crítico de cine, fuiste guionista ¿en ningún momento te dieron ganas de dirigir?

No, me parece que no reúno las condiciones para dirigir. Creo que para dirigir primero hay que tener un espíritu gregario, un espíritu de grupo, de banda. Me parece que yo no lo tengo mucho, o por lo menos, no lo tengo si yo tengo que ser la autoridad del grupo. Me parece que para dirigir hay que tener un cierto deseo de poder, en el buen sentido de la palabra, es decir hay que tomar en tus manos veinte personas, treinta personas, cincuenta personas, no sé... y tener el pulso, la voluntad y la autoridad, incluso la idea fija, la obsesión de tenerlas unidas durante dos meses, un mes, lo que dure el rodaje... sobre todo me parece que el cine necesita mucha tenacidad, una especie de deseo muy tenaz: mantener el deseo de hacer una película a lo largo de dos o tres años, que es lo que lleva en promedio hacer una película.

Bueno, una novela también puede llevar dos o tres años, a veces mucho más...

Sí, pero en una novela estás solo. Si la variable que tenés que manejar es tu deseo de tu novela, me parece que eso está en mis manos. Ahora, si la variable es tener junto un equipo: director de fotografía, técnicos, actores, producción y luego pensar en el dinero, en el decorado, en el tiempo y al mismo tiempo seguir teniendo ganas de hacer la película que tenías ganas de hacer hace un año y medio cuando empezaste a buscar la plata para hacerla, me parece una cosa completamente delirante. Yo no podría mantener todo esto unido ni cinco minutos.

Creo que eso es un arte que tiene que ver con cómo organizás tu existencia y la existencia de otras treinta personas durante dos meses. Yo me siento incapaz de hacer esto.

¿Cómo viviste la experiencia de la transposición cinematográfica de *El Pasado*? ¿Participaste en el proyecto?

No, no participé. Desde el principio le dije a Babenco que no iba a participar. Él quería que escribiera el guión, yo le dije que no, que no iba a poder, que me resultaba muy difícil hacer ese trabajo sobre mi propia novela. Ya me parecía bastante descabellado que él quisiera adaptar al cine la novela. A mí me parecía una novela muy difícil de adaptar, así preferí abstenerme y mantenerme distante. Conversé mucho con Babenco durante la escritura del guión, incluso durante la filmación de la película pero no participé directamente en la película. Me pareció mejor dejarlo a Babenco libre de hacer la película que él quería hacer.

¿Por qué decís que *El Pasado* no era una novela que se prestaba a ser adaptada al cine?

Bueno, porque por un lado es una novela muy mental, muy interna y por el otro, es una novela que está compuesta de muchas capas, de muchas capas de narración, de muchas capas de visiones sobre las cosas. Es una novela que se presenta muy múltiple y yo creo que el cine con las novelas múltiples tiende a reducirlas, a jibarizarlas. Es como si esta multiplicidad para el cine siempre fuera un lastre del que hay que deshacerse para llegar a una especie de hueso y lograr filmar eso. En el caso de *El pasado* me parece que ese hueso, que es la intriga, el *plot*, no era tan interesante: un amor obsesivo entre dos personas que no termina nunca con una mujer un poco maniática que persigue a un hombre más bien inerte... no sé, me parecía que eso no era tan interesante, era lo otro lo más interesante y finalmente ese otro iba a quedar afuera y efectivamente eso es lo que pasó. La película dejó de lado todo ese espesor, esa pluralidad de capas y se concentró en desplegar todas las peripecias de la novela. No está mal pero tampoco me pareció demasiado estimulante.

Las transposiciones cinematográficas muy a menudo generan cierta insatisfacción en el espectador que ha leído previamente el texto literario y aun más en los autores del texto transpuesto. Volviendo a *El Pasado* ¿cuál ha sido el problema de la adaptación? ¿Esta se ha dificultado por la presencia de unas diferencias incommensurables entre lenguaje cinematográfico y literario o ha sido más bien un problema de director?

Sin duda hay una diferencia de lenguajes pero si el director hubiera sido otro, más interesado o más sensible a esta dimensión de la

novela, probablemente se hubiera ocupado de eso. No siempre la reducción es mala en el cine. Pienso mucho en la adaptación que hizo Chantal Akerman de *La prisionera* de Proust¹ que para mí es extraordinaria y es justamente una operación de reducción total. Akerman tomó un tomo de *La recherche*... que es la Novela de capas, la Novela de percepción por excelencia y la redujo a una mujer encerrada con su amante en un cuarto. La akermanizó, la minimalizó y la película es genial. Podría decir que es la mejor adaptación de Proust que yo vi en el cine. Mucho mejor de la de Schlöndorff, mucho mejor que la de Ruiz. Es decir que tampoco la reducción *a priori* es mala. Lo que fue poco feliz o no completamente satisfactorio en el caso de *El pasado*, fue que la película se redujo a un *plot*. Me di cuenta de que la película seguía obedientemente el *plot* de la novela que no era tan interesante como para que la película lo siguiera tan obedientemente. Yo habría preferido una película que fuera mucho más libre en este sentido. Pero bueno, esta era la película que veía Babenco, yo no podía tampoco imponerle a él mi visión de la novela.

Personalmente al ver la película me chocó bastante la elección de Klimt como pintor de culto de Rímini y Sofía. ¿Qué opinás al respecto?

Él vacilaba mucho entre inventar un pintor y tomar un pintor existente, yo hubiera preferido que inventara un pintor pero como el pintor no iba a tener mucha importancia, tampoco eso tenía mucha razón de ser. En la novela hay un capítulo dedicado al pintor. A mí me interesaba que la novela tuviera una digresión muy profunda y que realmente hubiera una especie de biografía de artista dentro de la novela. Si la película no retomaba esta idea, me daba igual que fuera un pintor inventado o un pintor real y Klimt era un pintor que, en un cierto sentido, estaba en el imaginario de Sofía y Rímini jóvenes. De hecho, en términos autobiográficos, Klimt era un poco el pintor de una pareja que yo formé con una mujer hace cuarenta años. Klimt era el pintor de los adolescentes enamorados, como Egon Schiele, como esos pintores centroeuropeos muy románticos. Yo hubiera preferido que inventara a Riltse, pero bueno, me parecía que a Babenco no le interesaba eso, le interesaba más la referencia cultural que el papel destructivo narrativamente que tenía en la novela el pintor. La novela se distraía en el pintor, Babenco no quería que la película se distrajera. Para mí eso es muy importante en la novela. A mí me gusta mucho la distracción. Para mí la novela es el género de la distracción por excelencia. La distracción está en el género de la novela desde el *Quijote* hasta hoy, la novela tiene que distraerse, pero Babenco, como muchos cineastas, cree que el cine tiene que

1 || *La captive*, 2000.

concentrarse, que tiene que tener muy claro hacia dónde va. Yo no coincido con esta idea. El cine que a mí me gusta es el cine que va y viene, que se distrae, que se dispersa, que se olvida. Para mí este es el cine contemporáneo, desde el Neorrealismo hasta hoy. Tendría que haber elegido yo un cineasta pero no fue así, fue Babenco quien eligió la novela y a mí me gustó que se entusiasmara con la novela. Era un desafío.

¿Y hay algo qué te gustó de la adaptación de Babenco?

El único punto en que me pareció que Babenco entendiera algo importante de la novela que no estaba en la historia es en el tiempo que tiene la novela, en la época que tiene la película que no es identificable, no se sabe en qué tiempo transcurre. Eso es algo que me gusta, este tiempo un poco mental, no se sabe si son los 80, si son los 90 si son los años 2000, hay algo como anacrónico en los decorados, en la ropa de los personajes, incluso en el *casting* y eso me gusta mucho. El personaje de Sofía, por ejemplo, es una actriz de teatro argentina que me gusta mucho que tiene una cara que podría ser la de una mujer del siglo XIX, es alguien que tiene una cara un poco antigua. Eso me gusta, ahí me parece que Babenco entendió algo de mi propuesta con respecto a una temporalidad que no tiene que ver con la historia que está contando, ahí pescó bien. Y otra cosa que me gustó mucho es el tono. La película tiene un tono como entre trágico y farsesco que a mí me gustó, como medio Polanski, como el tono de Polanski en sus mejores películas (que para mí es lo único que realmente inventó: un tono). Durante mucho tiempo cuando vi la película me costó mucho decirle esto a Babenco porque me daba un poco de vergüenza decirle: "Mirá, lo único que me gustó de tu película es que tiene un tono Polanski" y un día hablándole del tono de la película, sin nombrarle a Polanski, me dijo: "Lo que yo tenía en mente siempre era el tono de *Rosemary's Baby*" y ahí yo le dije: "Mirá, me sacás un peso de encima porque por fin puedo decirte la palabra que para mí era muy difícil de decirte, que es Polanski". Y él me dijo: "no, al contrario, Polanski es un cineasta que me gusta mucho y pensé mucho en cómo comunicar esta cosa entre la ridiculez y la tragedia espantosa". Sí, me parece que ahí Babenco estuvo muy bien. Su caso es raro, porque es un tipo que tiene muchas intuiciones muy buenas, pero tiene, no sé como llamarlos, problemas de ejecución que tienen que ver con como volcar en una película estas ideas y a la vez me parece que es alguien que siempre tiene un pie en el cine comercial y un pie en un cine más personal. La película también se quedó un poco en eso: tiene una estrella como protagonista, Gael, que para mí es un muy buen actor, un tipo superinteligente; pero me parece que en la película no está muy dirigido, que está un poco librado a su suerte, como si Babenco no se hubiera atrevido a tocarlo. Sin

embargo me parece que Gael tenía una actitud muy buena cuando aceptó hacer la película. Tenía una aptitud como "hagan conmigo lo que quieran". A pesar de eso me parece que el estrellato de Gael, su importancia como figura conspiró en cierto sentido contra la película. La película no es ni una película comercial ni una película muy de autor.

¿Me contás un poco de la adaptación al teatro de *Historia del llanto*, te gustó trabajar en este proyecto?

No trabajé en ello, ahí tampoco hice nada. Las personas que hicieron la adaptación me ofrecieron hacer un papel que era leer en escena en vivo pedazos de la novela como una especie de narrador escritor, pero no acepté, no quería, me parecía muy complejo estar en escena en vivo, me parece que me iba a intimidar mucho, me iba a asustar mucho con el público ahí, además me parecía que había que coordinar muchas cosas: música, canto, movimiento de escena... No, yo no me siento cómodo ahí...

¿No te gusta el escenario?

Me parece que es muy estresante... además hubiera tenido que ir a La Plata durante quince días... No, no era para mí...

¿Y después viste la pieza?

Si, la vi. Estaba bien. Siempre dentro de este género un poco improbable que es la ópera contemporánea que por supuesto no tiene nada de ópera, es como una especie de teatro musical contemporáneo. La música me pareció muy muy buena. Me parece que algo que estaba muy bien de la pieza es que la época, los años 70 y la política de aquellos años, aparecían muy claramente en la pieza, mucho más que en la novela.

A partir de *Historia del llanto*, la política y la historia entran de manera más explícitas en tu narrativa ¿cambió algo en tu modo de ver la relación política-literatura?

En las tres novelas hay referencias a la situación política de los años 70. Las tres giran alrededor de los primeros años 70, es un proyecto que yo concebí de ese modo: quería meterme con los años 70, durante mucho tiempo me interesó la década. Siempre me resultó muy insatisfactorio el modo en que la literatura argentina se había metido con esa década, quería ver que podía hacer yo con esto. Pensé estos tres libritos como mi abordaje de la época, un abordaje que trataba básicamente de pensar intimidad y política juntos, de no pensar la historia desde la perspectiva de la macrohistoria, con sus bandos y sus luchas, sino ver como todo eso aparecía en una conciencia, en una sensibilidad, en la formación de un pequeño héroe que es un adolescente en los años 70.

¿Por qué decís que no te gusta la manera en la que la literatura argentina se ha metido con los años 70?

Porque me parece que en este sentido la literatura a menudo fue un poco esclava de un cierto consenso o de un cierto libretto que ya se había escrito sobre esa época y que reducía todo a unos conflictos muy molares de la época, a lo que en ese momento se llamaba la lucha de clase, al binomio: guerrilla revolucionaria o progresista versus reacción militar muy agresiva. Había algo de ese modelo un poco esquemático que es un poco el modelo esquemático que hoy se pretende imponer en la Argentina actual como lectura de lo real que me resultaba muy poco interesante para la ficción, para hacer preguntas. Yo quería confundir un poco las cosas. Confundir en el sentido que prefería borrar un poco las fronteras entre las cosas: entre lo íntimo y lo público, entre el bien y el mal.

Ofrecer una alternativa a las construcciones maniqueas propuestas por la historia oficial ¿es esta la función que para vos tiene la literatura frente a la política y a la historia?

Sí, me parece que si la literatura tiene una función que cumplir en relación con la política es esa: hacer las preguntas que la política no se atreve a hacerse, hacer visible lo que la historia no hace visible. Me interesaba encontrar otro punto de vista, otra perspectiva, otra entrada a la historia, una entrada menor, si querés, porque no hay grandes epopeyas en la novela. Es una época muy épica que yo quería contar sin épica, sin ninguna épica. Quería ver que quedaba de esa época si uno le quitaba la épica, si uno la remplazaba por una íntima, por una epopeya íntima: la epopeya de este héroe, de esta familia que se constituye a lo largo de estas tres novelas.

¿Tenés algún proyecto en el que estés trabajando en este momento?

Terminé la *Historia del dinero* y con eso se terminó la trilogía. Ahora estoy empezando un proyecto de transición, un librito que es una especie de biografía. Voy a escribir la biografía de un cineasta chileno que siempre me gustó mucho y que vivió muchos años en Francia: Raul Ruiz. Me ofrecieron escribir una biografía, casi como si fuera una *commande*, un encargo y tengo ganas de hacerlo para cerrar una época. Después de haber estado seis años trabajando en estos tres libros sobre los 70, me resulta un poco difícil ponerme a escribir otra novela directamente y me parece que este proyecto es perfecto para hacer una pausa. Es como el helado de limón y champagne entre dos platos fuertes. Además me interesa mucho la idea de escribir una biografía. Hace mucho que estoy rondando esa idea de escribir una biografía. Me interesa mucho el género biográfico.

¿Qué te atrae del género biográfico?

Me interesa mucho ver si es posible escribir una biografía que no tenga la forma convencional que la biografía tiene desde hace quinientos años. Es un género que increíblemente en quinientos años no ha cambiado para nada, si vos comparás la vida de los artistas que hacía Vasari en el Renacimiento italiano y las biografías que se escriben hoy de novecientas páginas, son iguales, tienen las mismas estructuras, los mismos presupuestos teóricos de lo que significa narrar la vida de alguien: siempre son biológicas, siempre son cronológicas. Todas más o menos participan de las mismas ideas sobre cuál debe ser la relación entre la vida de un artista y su obra. En general las biografías leen muy mal las obras de los biografiados. Los biógrafos son muy malos lectores críticos. Me gustaría ver si yo, como alguien muy entrenado en crítica literaria, puedo lograr tramar de otra manera vida y obra de un artista. Di un taller este año para artistas sobre biografías de artistas: hice que quince artistas argentinos muy jóvenes hicieran biografías de otros artistas vivos argentinos. La idea de hacer una biografía es algo que me trabaja desde hace mucho. De hecho, desde *El pasado*, cuando escribí lo de Riltse, ahí ya tenía ganas de meterme con eso, solo que en ese caso, lo que hice no fue la biografía de un artista, sino la biografía de un cuadro. La idea era contar la vida de un artista a través de un cuadro, todas las aventuras por las que pasa un cuadro.

Historia del dinero saldrá en marzo ¿ya estás pensando en una posible traducción al francés? ¿Qué relación tenés con las traducciones de tus obras? Vos sos traductor ¿verdad?

Sí, supongo que se traducirá al francés. Yo fui traductor, me gusta mucho traducir pero ya no traduzco más. Ahora voy a empezar a traducir de nuevo porque Raul Ruiz, este cineasta chileno, publicó en Francia un texto que se llama *Poétique du cinéma*, en dos tomos, y voy a traducir esto para Chile. Hay todo un proyecto Ruiz que consistiría en toda la *Poética* traducida por mí y la biografía.

Sí, traduje en una época, cuando era muy joven pensé que podía ganarme la vida como traductor, pero después me di cuenta de que era mucho trabajo y acá se pagan muy mal las traducciones. Siempre me pareció un trabajo muy absorbente, un trabajo que no podés hacer con moderación.

El problema de la traducción es que aun cuando parás no podés pensar en otra cosa...

Exacto y ahora que estoy traduciendo el libro de Ruiz me doy cuenta de que estoy entrando otra vez en el mismo estado de adicción y compulsión en el que estaba cuando tenía veinte y traducía para vivir... Para mí la traducción era una adicción. Bueno, el capítulo

de *El Pasado* sobre la cocaína y la traducción refleja mucho mi opinión sobre lo que es traducir.

Y ¿qué es peor entre la traducción y la cocaína?

Jajaja. Creo que es peor la traducción.

Création

Poemas

Susy Delgado
susydelus@yahoo.com

Purahéi mombyrymi¹

Ella empezó a cantar
bajito, lentamente
como buscando alguna vieja canción olvidada
tal vez alguna de esas
que cantaba la abuela.
Juntó las hojas secas
las migajas
los papeles
y limpió su mañana
como se limpia a una criatura
y sus manos rezaron
a los dioses que nunca existieron
al recuerdo lejano y perdido
de un regazo
por un pequeño espacio tibio
una mañana de jazmines dulces
una vieja canción olvidada
Che yvotymi mombyry
*péina ndéve apurahéi...*²

Ella debió subir
una larga escalera
hasta tocar el último escalón
recostado en el aire tembloroso
donde el niño posaba
sus piecitos rosados, vacilantes
mientras su cuerpo
desafiaba el precario equilibrio
alzándose hacia el cielo infinito
y sus manos
irremediablemente lejos
de las manos de ella
alitas extendidas, indomables
dibujaban
el paisaje invisible
el paisaje inasible
el paisaje infinito de la libertad.

1 || Pequeña canción lejana

2 || Mi florecita lejana/ aquí te vengo a cantar

Entonces ella supo
que el tiempo de aquel canto
purahéi mombyrymi
*ipúva he'ẽ asy*³
se había apagado
definitivamente.

.....

Kuruguaty

Kuruguaty
oñembyasy
ojahe'ó...
Kuruguaty
ipu asy
ñane kytĩ
ñande piro
ñande reity
ñande juka.

Kuruguaty
aña raity
tekovaieta ijaty hague
oñua tapicha mboriahu
oity ñuhãme
oñemboharái hekomíre
ikéra yvotyre.
Jatevu
mbói chini
káva pochy
yryvu
mboriahu ro'óre okarúva
aña rymba
aña ruvicha.

Kuruguaty
oñembyasy
ojahe'ó
osapukái
okorói rei pyhare pytépe.

Curuguaty
se duele
y llora...
Curuguaty
suena doliente
nos hiere
nos despelleja
nos echa
nos mata.

Curuguaty
nido del diablo
de esa gente de vida maligna
que abrazó a esa gente pobre
los empujó a la trampa
jugó con sus vidas
con sus sueños.
Garraquetas
víboras cascabel
avispas rabiosas
cuervos
que comen carne de pobres
animales del diablo
caciques del diablo.

Curuguaty
se duele
llora
grita
clama vanamente en medio de la
noche.

3 || Que suena tan dulce (en guaraní se habla de una dulzura que duele, cuando ella es acentuada).

Amali

Amangy
amandy
amandáu
Amali.

Pukavy ojekáva
omombáy omomýi
omboi
omokyrýiva
ko'ë.

Yvytu piro'y
oñua ojapichýva
pire.

Purahéi apysë
okapu
opopo
ojeroky
torymi.

Eirete
yryjúi
mandyju
guyrami
Amangy,
amandy
amandáu
Amali.

.....

Amalí

Aguacero
agua-lluvia
agua-nieve
Amalí.

Sonrisa que se abre
despierta se mueve
desnuda
cosquillea
el alba.

Brisa fresca
que abraza y acaricia
la piel.

Canto que asoma
estalla
salta
baila
alegrecito.

Miel
espuma
algodón
pajarito
Aguacero
agua-lluvia
agua-nieve
Amalí.

Cuatro cuentos

Clara Obligado
obligadoclara@gmail.com

Los cuatro cuentos elegidos forman parte de un proyecto más amplio en el que intento trabajar los préstamos entre cuento, microficción y novela. El título provisional del libro es *Hombre muerto* y cuenta la historia del asesinato de Héctor Lejárrega, sucedido en Buenos Aires en los años 30 del siglo pasado. El enigma clásico, que se presenta con las técnicas de la novela policíaca, se irá develando a través de diferentes cuentos concatenados que no tienen nexo ni temporal, ni espacial, ni estilístico pero que conforman, a la manera de hipervínculos, estructura compleja. Se trata de una investigación formal de los límites entre los géneros que ya comencé a desarrollar en mi libro anterior, *El libro de los viajes equivocados* (Madrid, Páginas de Espuma 2012).

Clara Obligado

El miedo

Para David Roas

221

La monja enana vive en la cornisa del patio del colegio, donde anidan los murciélagos, debajo del reloj. Cuando murió, la pusieron en la capilla, con el féretro sin tapa, la toca almidonada, los labios entreabiertos y el aire escapándose con un silbido de globo al final de una fiesta. Entre las ramas de la glicina, la monja enana asoma la cabeza y sonríe, los dientecillos afilados.

Yo la quise cuando estaba viva: me acariciaba la cabeza, escondía las sobras de mi plato. Ahora zumba con sus bracitos de élitro, se relame el polen, liba entre los racimos, serpentea como un avioncito de papel. Cuando salgo del colegio me sigue flotando, se enreda en una alegría de velos y faldas negras, salta a la comba con el rosario. De pronto, mira hacia abajo, tuerce el gesto y silabea: ya-te-mor-de-ré.

Las eléctricas

Mientras la empujan hacia la Jaula de los Gritos, la chica intenta no pensar. Tiene los ojos vendados y va descalza, hace tiempo que le han quitado los zapatos, la humilla ese taconeo de botas militares a su lado. La empujan o la llevan, qué más da, sabe perfectamente cuántos metros hay hasta el dolor. No hay escapatoria, ni siquiera en la muerte, tiene que aguantar, así que ha desarrollado un plan. Es un plan idiota pero, en ese mundo de sombras, le da la sensación de que algo está en sus manos. El juego consiste en salir de su cuerpo. Localiza una sensación, la atrapa, luego viaja hasta un recuerdo. Es como una ola, o un pozo, o una escalera, o un embudo, no es tan difícil, todo consiste en concentrarse. Si lo consigue, si logra asirse a alguna imagen, navegará entre espasmos hasta la cima de la memoria, eso le basta. Pueden ser apenas unos segundos de memoria. Memoria dolorosa. Memoria tierna. Memoria en carne viva. Busca a tientas y siente el frío en la planta de los pies. Como a una mariposa en mitad de la nada, atrapa la sensación. Sus pies sobre el césped, siglos atrás. Los pies en el verde tibio, la caricia de la hierba. Una luz atraviesa el trapo que la ciega, está pasando frente a la ventana. Odia ese resplandor, y el corazón vuelve a desbocarse. No es una ventana, piensa, no es "esa" ventana que está tan cerca de la Jaula de los Gritos, sino el sol del verano aquél, claveteado de luces. Mientras la desnudan, siente el calor en la espalda. Están en la casa de "Las lilas" y ha estado jugando en la barranca que da al río con unas piedras. Pero las piedras son descorazonadoras, brillan si están mojadas, son ásperas si se secan. Las piedras. Las piedras. Tiene que pensar en piedras. Piedras de colores, y nada más. En el recuerdo ella es muy pequeña. Manos que la levantan en vilo. ¿Quieres hacer pis? Qué vergüenza, otra vez se está meando encima. ¿Quieres hacer pis?, repite la voz áspera de Mme. Tanys. Va vestida de oscuro y lleva un sombrero de paja estremecido por las agujas del sol. El sol la está quemando con tal fuerza que siente agujas en el pecho. Agujas. Mme. Tanys la toma en brazos y la consuela, por una vez es cariñosa. Vamos, dice con su acento francés, vamos con mamá. La chica, atada al camastro de metal, lucha por asirse al recuerdo y tiende los bracitos hacia su madre. Hay una galería con baldosas en damero, un sillón de paja, un toldo amarillo. Su madre está junto al jazmín, sentada en los escalones que dan al parque, y el aroma es tan pesado que a la chica le parece que está masticando flores. Huele a humedad y a sucio, a dolor. A verano y a piscina. A las piedras del río. Déjela, Mme. Tanys, yo me encargo, dice la madre. Y la chica mira el vestido liviano, las perlas de los pendientes, las manos

huesudas con los anillos. Se oye un grito. Debe de haber salido de su propia garganta, porque la madre sigue quieta y no cambia de expresión. Como si se hubiera ahogado en la fuente de los nenúfares, su madre nunca cambia la expresión, hay que tratarla como si pudiera romperse. Se acerca a las piernas delgadas, pone una manito sobre la rodilla. Rodilla brillante, como una luna fría. Entonces la madre levanta los ojos y hace una media sonrisa, la acaricia, la sienta sobre sus faldas. Toma los dedos de la pequeña y con ellos se acaricia las mejillas, el laberinto de las orejas, la suavidad de las perlas, sube hasta las sienes donde la chica toca algo pegajoso. La madre acerca los labios pintados de rojo al oído de la niña y susurra: ¿te he hablado alguna vez de la Jaula de los Gritos? Entre el pelo rubio de su madre, dos trasquilones, dos calvas. Ahí me pegan los electrodos, dice. Ahí y ahí. Suena un ruido seco de llaves eléctricas, la luz parpadea. Gritan.

El verdadero amor nunca se olvida

Papá está mayor para aventuras, así que ni bien llegamos de París lo aparqué en un hotel del centro, que es el único lugar de Buenos Aires que le resulta familiar. Le digo que descanse un rato, pero no me hace caso, saca su libro de poemas y clava la nariz entre las páginas. Entonces le doy un beso y salgo a caminar. Vivimos fuera desde hace años, aquí casi no tenemos familia, sólo me quedan recuerdos del colegio y del barrio de Belgrano. Y mamá. Quiero llamarla y concertar el encuentro, con la edad que ambos tienen no sería raro que fuera la última vez. También quiero hablar con Nico, lleva meses escribiéndome, aunque no está tan claro qué quiero con él. Estoy casada, y mi marido me gusta. Estoy muy casada con Raymond desde hace un montón de años, tengo tres hijas. Nico también está casado, y tiene cuatro varones.

Mi madre es de Kiev. No sé cómo terminó en Buenos Aires, ni he tenido demasiadas ocasiones para preguntárselo, dice que no le gusta hablar de temas deprimentes. Entre los temas deprimentes estoy yo, pero lo he superado. De todas formas, miente tanto que termina creyéndose sus propias historias. Por ejemplo, que se casó por amor, y no por dinero, o que todo se lo debe a sí misma, cuando la verdad es que siempre se ha hecho mantener. Tiene otros temas que le divierten más: la cocina, o los hombres jóvenes, por ejemplo. Le gusta muchísimo hablar de hombres y de sí misma. Con su parloteo vuelve loca a Raija, su vecina lapona, que se gana la vida tirando las cartas y organizando sesiones de espiritismo. Entiendo que mi madre no me quiera, para una mujer como ella un niño tiene que haber sido un incordio. Mi marido dice que uno de mis problemas es que comprendo a todo el mundo y lo espanta la relación que mantengo con mi madre. Me da igual, hasta le agradezco el pelo rubio rizado y los ojos azules. Raija dice que es una reina, y se ríe con su risita de conejo. Me hacen gracia las mujeres despóticas, aunque como madres son un desastre. Hubiera preferido que me adoptara Raija, pero no me tocó en la rifa: sabe preparar mermeladas y, cuando vas a salir, te pregunta si te abrigaste bien. Raija cuida de su canario con más esmero que mi madre de mí. Con ella se puede hablar de cualquier cosa. Una vez le conté que Nico y yo habíamos sido todo lo que una mujer y un hombre pueden ser, menos un matrimonio, y se pasó media hora imaginando las posibilidades. A veces, cuando vengo a Buenos Aires, vivo en su casa. Mamá se hace la ofendida pero, en el fondo, sé que se alegra. No me aguanta, ni yo a ella. La culpa la tiene su carácter, pero también papá quien, en lugar de contarme las cosas como eran, me convenció de que mamá había muerto.

Pienso en los dos tan viejos, y en el encuentro de mañana, es muy romántico que papá haya cruzado el océano sólo para venir a despedirse. Me pregunto cuánto se quisieron. Toda la familia se opuso a ese casamiento, en particular su hermano mayor, que casi dejó de hablarle cuando le dijo que pensaba casarse con una rusa, pero a mi padre le dio lo mismo. Aunque parezca de carácter dulce, papá es terco como una mula. Esa mujer, y en esas épocas: la imagino. Vamos, que puedo entenderlo bastante bien. Lo que me cuesta más aceptar es cómo terminó la cosa. Tu madre ha muerto, me soltó un día. Y dejamos la casa de Belgrano, que era preciosa, para irnos a vivir a París, donde le habían ofrecido algo en un organismo internacional. "Tengo una casa en París" era una frase dorada, un mito familiar. Así que, sin pensárselo ni un minuto, cambió todos sus bienes en Buenos Aires por la bendita casa y me arrastró como si fuera una maleta, malvendió todo a su hermano, que era riquísimo, y yo creo que él se aprovechó, es típico de los varones mayores considerar que todo les pertenece. Al llegar a París vimos que la famosa casa era apenas un departamento en Le Marais, y entonces el barrio ni siquiera estaba de moda.

París es preciosa, nada que ver con Buenos Aires, todo funciona bien, aunque en los bares casi no hay lugar para moverse y a mí, lo que más me gusta en el mundo, es ir a leer a un bar. Claro que el París al que me llevó mi padre no era como el de ahora, estaba cerca la guerra y todavía no se había construido el Pompidou. Existían los *bistrot* y fue en un *bistrot*, donde mi padre me presentó a su nueva mujer. Esta es tu nueva madre, dijo, y ella me miró, torciendo la nariz. Me caía bien, fuimos amigas durante años, pero traía a sus propios hijos, así que tampoco le preocupaba si yo salía abrigada o no. A Nico, en cambio, lo conozco de toda la vida, desde que nos escapábamos a robarle manzanas al vecino de la quinta de al lado, en ese mundo que ya no existe. No existe el mundo de los grandes jardines con frutales, ni la fuente de los nenúfares donde metíamos los pies, ni los eucaliptus cuya corteza fumábamos, ni las casas con muchas criadas. No existe, tampoco, la quinta de "Las lilas", el caserón que miraba al río, la galería con baldosas en damero, las palmeras despeinadas y el eterno olor a jazmín. Entonces mis padres estaban juntos. Recuerdo cómo él se volvía loco cuando ella se bañaba en la pileta y cruzaba el agua, de una punta a la otra, con sus poderosas brazadas de mujer del norte. *Plash, plash*, los giros perfectos del crol, la boca abierta devorando el aire, ese cuerpo tan robusto y brillante que parecía lacado. Luego, tendida al sol, o bajo el toldo amarillo, la cabellera leonada, las piernas de oro.

En "Las lilas" Nico me dio ese primer beso de lengua que me pareció asqueroso, su beso de animal marino, de foca embravecida que patina entre las rocas de los dientes, una lengua ancha con nervaduras azuladas. No me gustan las lenguas, tampoco me

gusta el mar. No es que no soporte las cosas húmedas, algunas me encantan. Sólo le cuento estas obsesiones a Nico, porque a él le puedo contar cualquier cosa. Raymond me miraría por encima de sus gafas de diseño, lo cataloga todo con el terror de los intelectuales a que se les derrumbe el mundo. Cada idea en su casillero, cada sentimiento en una cajita. Si le cuento a mi marido lo de las humedades, él me colgaría el letrerito de "frígida", aunque bien sabe que no. Claro que un psiquiatra francés es un psiquiatra francés, él tiene sus propias teorías sobre todo, incluida yo, que soy su objeto de estudio más privado. Raymond dice que hay una parte de mí que está desprotegida. Yo no creo que sea así, pero ni loca discuto con Raymond. A los hombres les da pánico que les cuentes historias personales, no saben qué decir, y más si están en desorden. Es mejor pedirles que te arreglen el coche o que te compren algo, eso los calma. Por otra parte, si se tiene un amante, es justamente para no tener que decirle toda la verdad a un marido.

Del mar me gustan las palabras "crustáceo", "marejada" y, en particular, "fosas abisales". "Fosas abisales" me encanta, da vértigo. No me gusta el mar por culpa de mi padre. Él vino ese día, se sentó a mi lado, y me soltó: "tu madre se ahogó en el mar". No hubo cuerpo, ni entierro, ni nada. Y, unas semanas más tarde, estábamos en París. A mi no me gustaba el colegio de Buenos Aires, pero el colegio francés me resultaba mucho más duro. Era rígido y se burlaban de mi nombre. Mira que llamarte Adriana Lejárrega, decía la maestra, en un batiburrillo de erres francesas, y parecía que estaba haciendo gárgaras. Negociamos en "Adrianá Lejarregá", pero no mejoró mucho la cosa. Pensándolo mejor, no me gustan el mar, ni las lenguas, ni los chistes con mi nombre. Tengo que llamar a Nico. Suerte que es noviembre y han florecido los jacarandá, la plaza se ha puesto azul. En esta plaza aprendí a andar en bicicleta; fue en otro milenio, en otra vida. Le compro a papá una colonia, con lo coqueto que es, le va a encantar. También una corbata muy alegre, con banderitas amarillas. Tengo suerte: me gusta Buenos Aires, y me gusta Nico. Me gusta París, y me gusta Raymond. Compro otra corbata para Raymond. Para Nico, calcetines, no usa corbatas. Cuando pienso en él, sonrío. O me excito. O ambas cosas a la vez. Podría verlo mañana. Busco un teléfono, todos están rotos. Mientras paseo imagino a Nico como es ahora: casi gordo, casi vencido, con ese desborde de masculinidad que siempre me ha gustado. Sonrío, me excito, y siento un arrebató de ternura.

Nico y yo, jóvenes. La escena podría ser así: los dos estamos desnudos. ¿Dónde? En cualquier parte, en un hotel, o alguien nos ha prestado un departamento. Yo he vuelto de París para unas vacaciones. Es invierno. Siempre es invierno en la historia de mi vida. Hay apuntes de la facultad en el suelo. Nico camina, como

si llevara las manos en los bolsillos, pero no tiene bolsillos, ni pantalones, sólo músculos de hierro y vello encrespado, genitales pesados como un racimo de uvas. Fuma, yo también. Estoy tendida en una cama (¿qué cama?) y lo estudio: está despeinado y tiene un pene grande, que siempre parece amenazar con una erección, una vena azul cruza esa piel extremadamente suave. A veces se sienta en la cama con las piernas abiertas y se lo estudia, como si lo sorprendiera.

Por fin encuentro un teléfono. Me atiende la secretaria de Nico y dice que no tardará en llegar. No le dejo mi nombre. A papá sí que lo encuentro. Estoy descansando, murmura, y añade: ¿has hablado con tu madre? Estoy nervioso, dice también, y yo lo tranquilizo: no, papá, todavía no la llamé, es temprano. Necesito que me ayudes a vestirme, protesta. Papá, la cita es mañana, descansa. Hace una pausa larga y se pone a recitar algo en francés. Imposible cortarle sin que se ofenda, seguimos así hasta que se me acaban las monedas.

Papá más joven. Papá en París. Y yo que, no sé por qué, un buen día dejé de creer en la versión de la ahogada y escribí a la vieja casa de Belgrano. Una semana más tarde recibía la respuesta. "Me gustaría verte", terminaba la carta. Y luego, con una letra femenina y desordenada, la firma: "Liza". Liza, no mamá.

En "Las lilas" digerí con disgusto el beso de lengua y seguí ensayado con Nico: lo toqué y me dejé tocar. A la orilla del río jugábamos con las piedras calientes de sol y yo me metía una en el escote, para que él la encontrara. Piedras aventureras, como las manos de Nico. Mientras tanto, en el mundo de los mayores, mamá flotaba distraída, nunca estaba a la hora de la cena. Se acabaron las risas en la piletta, las piernas al sol. Todo se hundió en el verano aquél en el que lo único seguro era que Nico y yo nunca nos íbamos a separar. Cuando, por fin, dijo que me quería, mamá se había ido y papá vendió "Las lilas".

En el hotel encuentro a papá con unas décimas de fiebre. Le pregunto si quiere que llame al médico, dice que no, son los nervios, repite, y parece alegrarse con la corbata. Ha puesto una foto de mamá sobre la mesilla de noche y cada tanto la mira, repite su nombre: Liza. Me armo de paciencia, está un poco confuso. Mientras habla, imagino cómo habrá sido su segundo matrimonio, con todos esos fantasmas mal disueltos, con todos esos recuerdos grumosos. He llamado a Raija para que prepare a mamá. Tampoco ella es joven, entre los dos suman casi ciento ochenta años. Los dejaremos solos y nosotras conversaremos en casa, dice Raija con su voz alegre, me muero de ganas de verte, te echo las cartas, o preparamos unos pastelitos, o convoco a algún espíritu. ¡Tendrán tanto para contarse! ¡Qué romántico, Diego y Liza otra vez! Me río de ella, pero no me hace caso: está chapoteando en su propio culebrón.

La nueva mujer de papá tuvo que aceptar la resurrección de mi madre, aunque posiblemente ya la conociera y la única engañada fuera yo. Así que comenzó a hablar de ella en público, y no con demasiado cariño, repitiendo "es una sanguijuela". Abro la ventana del hotel. El cielo se ha puesto azul turquesa y empiezan a encenderse las luces. Cada luz es una ventana, y cada ventana, una vida. Me quedo un rato divagando pero el cambio de horario y de estación me pesa y, vestida, me hundo en un sueño sin recuerdos. Cuando suben el desayuno, papá está despierto y camina en círculos alrededor de la alfombra. Está despeinado, parece perdido, le sucede por las mañanas. Se sienta frente a la taza y la estudia como si no supiera qué hacer con ella. Cuando el café está totalmente frío, se queja y pide otro.

Raija me llama por teléfono, cuenta que mi madre no ha podido dormir, no deja de alborotar y de probarse todo el armario, está histérica. Adriana, Liza se ha gastado el dinero del mes en ropa, chismorrea escandalizada, ¡a su edad! ¿Y en qué se lo va a gastar, la pobre? ¿Cómo está tu padre? ¿Cuánto hace que no se ven? ¡Décadas! ¡Qué romántico!

Tomamos un taxi hasta Belgrano. Ya no está el palacio de la calle Juramento, y en toda la manzana se levantan hileras de edificios anodinos. Mamá se quedó con la casa, pero nunca ha invertido nada en arreglos, las reinas no se ocupan en estos menesteres. Con lo que han subido las propiedades, no quiero ni imaginarme cuánto vale ahora, mi padre nunca le reclamó nada, por más que su mujer insistiera. Por la noche me veré con Nico.

Beso a mamá con picotazos en el aire, ella me evita para que no le estropee el maquillaje. Bonita, me dice, ¿cómo estás? ¿qué tal tus hijas? Y, sin demostrar ningún interés por mi respuesta, mira a través de mi como si fuera un fantasma. Por fin, descubre a papá. Diego, murmura. Diego. Nada más. Lo toma del brazo, veo cómo desaparecen en la enorme sala. La habitación está en penumbras. Sube, desde el jardín vecino, el canto de un zorzal.

Raija me tira las cartas y yo las interrogo sobre el amor. No sé qué pasará con tu vida, sentencia ella, pero ya sabes que el verdadero amor nunca se acaba. Luego me pregunta por Nico. Hace años que no lo veo, le digo, y siento que me crece la nariz. ¿Y Raymond? Está muy bien, Raija, no te preocupes, somos felices. Recoge las cartas y se queda mirándome, cubre con su mano pequeña y morena la mía, que parece un pez muerto sobre el tapete de ganchillo. Siento ganas de llorar. Desde la casa de al lado flotan las risas. Vamos a espiar, ordena Raija, por la ventana del invernadero. Le digo que no, me parece horrible la idea de espiar a mis padres, pero cedo ante su insistencia. Nos subimos a un banco y los vemos. Él está sentado en una actitud tranquila, como si nunca se hubiera ido de allí, mi madre, con sus andares enérgicos, camina de un lado a otro de la sala. Con su melena de

leona parece casi joven, las piernas todavía firmes. Mi padre, como siempre, despliega sus gestos calmos. Palabras entrecortadas, copas que chocan, suspiros. Liza siempre ha vuelto locos a los hombres, secretea Raija, un poco envidiosa, si yo te contara. Tu padre le está acercando una mano a la mejilla, se ve que todavía la quiere. Y ella no ha hecho más que atormentarlo. Me mantengo en silencio mientras, en el crepúsculo envolvente, veo cómo se besan. Por primera vez en todo el día, sonrío. Todo está en calma, el amor poderoso de mis padres, ese amor sin tiempo, flota por encima de todo y me consuela. No me deben nada, todo lo que han podido enseñarme está en esa sala. Dejo pasar media hora y busco a papá, lo ayudo a ponerse la chaqueta, le recompongo el pelo y, con él del brazo, le repito a Liza que pronto volveré. Ella se queda en la puerta, agitando una mano, y veo su figura difuminarse en la noche.

Papá protesta porque no quiere subir al taxi, prefiere caminar. Todavía quedan jardines y la noche está atrapada en la oscuridad de las plantas. Parece conmovido, sonrío, pero se cansa pronto. Me prometo mantenerme en silencio pero, mientras lo pienso, oigo el sonido de mi incontinente voz:

— ¿Y, cómo te fue?

Aprieta mi brazo, acerca los labios a mi oído, tengo que poner mucha atención para entender lo que está diciendo.

— Qué mujer, susurra, qué mujer. Dime, hija, ¿quién era?

Interferencias

A mi, lo que me va, es la demonología, le dije a la medium en cuanto me abrió la puerta, y ella debía de estar acostumbrada a los exabruptos porque me dejó hablar, sí, insistí yo, la demonología, porque el finado era más malo que Satanás, vació la cuenta del banco y me dejó plantada con los gemelos. La medium me miró impertérrita, con su cara de china. Parecía honesta, muy profesional, lo noté en cuanto me contestó que ella no sabía de diablos, como mucho había invocado a algún muerto que venía oliendo a azufre, pero no era tema suyo a dónde se los había llevado la Parca. Dijo "la Parca" como quien dice, "la Petra", o "la Juana", y eso me gustó, por el aire natural que le daba a la cosa, una siempre tiene un poco de prejuicios con estos temas. Parecía materna, alguien que hace mermeladas y teje calcetines, la imaginé viviendo en un país con nieve, calentita junto al fuego, eso fue lo que sentí y, después de tantos meses en tensión, me aflojé y, sin quererlo, me largué a llorar a mares y, entre hipos, le conté lo de mi marido. La medium me tendió un pañuelito y esperó con paciencia, después me preguntó si había traído alguna prenda del difunto. No, le contesté, el muy cabrito no me dejó nada. Y ella: ¿y cuáles eran sus preferencias? Todavía moqueando, empecé a describir su gusto morboso por los pechos grandes, y otra vez me dio la llorera, seguro que se fue al Caribe, le dije, ahí las mujeres tienen los pezones de chocolate. La medium volvió a mirarme con pena y me hizo sentar, me dio más pañuelos mientras escrutaba mi pelito rubio de ratón, mi cuerpo de adolescente vieja. Y luego me soltó: ¿está segura de que está muerto?, mire que aquí sólo se personifican los difuntos y yo cobro pase lo que pase. Seguro, le dije, pero no sé si usted podrá convocarlo, estamos tan lejos, y el finado desapareció en Madrid. ¿Y qué hace usted en Belgrano? se sorprendió, los ojitos como rendijas. Y yo: me da pena que no descansa en su tierra así que, cuando recibí ese certificado de defunción de un pueblito perdido de la Patagonia, decidí tirar la casa por la ventana y venir a buscarlo a la Argentina. ¿Queda muy lejos la Patagonia? En el culo del mundo, dijo la medium y luego se tapó la boca, como si se le hubiera escapado. Metí la mano en el bolso y saqué los certificados, los leyó y sacudió la cabeza, me llevó a una salita con cortinas floreadas, donde había un olor intenso a jazmines y una jaula con un canario, que tapó con una manta. Qué bien que huelen los muertos, le comenté. No siempre, refunfuñó, algunos hieden a sótano. Entonces empezó con su parafernalia, me tomó las manos por encima de la mesa y yo sentí las suyas, calientes como brasas. Cerré también los ojos y volví a imaginarla como en otra dimensión, esta vez en un trineo, sobre la nieve,

con una niña a su lado. En mitad de mis ensoñaciones, rompió el silencio y se largó a rezar en un idioma extraño. Ya estaba anocheciendo, la falta de luz hacía que me sintiera incómoda y mi silla tenía una pata floja, se bamboleaba. Además, en esa jerga extraña en la que hablaba la medium yo no creo que apareciera mi Vicente que, para los idiomas, era un negado. De pronto abrió los ojos como no creí que pudiera hacerlo una asiática y empezó a revolverlos. El canario se puso a cantar en lo oscuro, desde algún lugar venía un aroma como de azúcar quemada. Me quería soltar, pero la medium me tenía atrapada entre sus manos como tenazas y succionaba mi energía por encima de la mesa y sentí que toda mi sangre se iba a volcar sobre el mantel. Una idea estúpida, lo sé, mi marido nada tenía que ver con la sangre, a menos que lo hubieran asesinado. Y entonces la medium anunció que estaba llegando el espíritu de una mujer. ¿Quién eres?, le preguntó, y ella: "la dueña de la pensión donde vivía el marido de esa desgraciada". "Desgraciada" me pareció una palabra extraña, se puede entender en varios sentidos, la muerta no era lo que se dice una dama. Háblale, me ordenó la medium. Medio tímida, porque no me gusta darme con desconocidos, empecé a hacerle preguntas. Lo primero que quise saber era cómo mi Vicente había llegado hasta la Patagonia, si era más urbano que un chicle en el asfalto. La muerta contestó que ella no se metía con la vida de la gente. Luego le pregunté si no me había dejado nada. Ni siquiera una camiseta sucia, me dijo la dueña, pero sí que me dejó la cuenta sin pagar, y a ver quién se hace cargo. Entonces le pregunté cómo había muerto, y ella empezó a gritar que la difunta era ella y que me fuera a la mierda. Noté que a la medium le costaba decir la palabra "mierda", y también noté que el tono de voz era raro, pero la medium seguía ahí, aferrada a mis manos, con la muerta montada y yo que ya no sabía qué preguntar. De pronto, se me ocurrió algo: ¿y cómo tiene usted los pechos? Y la muerta, con un tonito entre orgulloso y grosero: ¡como melones! Justo en ese momento fue cuando vino esa interferencia, como de líneas telefónicas, y sobre la voz de la dueña de la pensión se solapó un muerto que se llamaba Lejarraja-já, y cada vez que decía su nombre parecía que la medium se moría de la risa. Tenía un tufo tal a naftalina que le tuve que pedir a la mujer que abriera las ventanas. Ni loca, dijo ella, saliendo por un minuto del trance, si me entra viento se me vuelan las almas, y me dio un ataque de risa porque la imaginé con la aspiradora y todos esos fantasmas afinándose por el tubo. Por suerte me controlé, estas cosas son muy solemnes. Entonces la medium me soltó las manos y empezó a retorcerse. "Soy Lejarraja-já" gritaba el difunto, y me han asesinado. Quiero justicia y no la quiero. ¿Quién te mató? "No fue hombre ni mujer", sentenció el difunto. Y ahí se solapó la voz con la dueña de la pensión, que empezó a reclamarme dinero. Ni pienso pagar las locuras de ese

desafortunado, contesté, y entonces la pata floja de la silla pareció bambolearse. Furiosa, la dueña de la pensión, con un tono de lo más vengativo, gritó que ese hombre no estaba solo, y me debe lo que vale una cama de matrimonio con desayuno inglés. ¿Qué es el desayuno inglés?, con huevo frito y panceta, contestó. ¿Y para qué mierda quiere el dinero, si está muerta?, dije llorando, mientras perdía, a la vez, el equilibrio y la compostura. Se hizo un silencio. Otra vez volvió el olor a mermelada y me dio pánico que se apersonara algún difunto más, pero el aroma parecía venir de la cocina. Entonces reapareció Lejarraja-já, quejándose. "no fue hombre ni mujer", repetía, y también "quiero y no quiero saber la verdad. Quiero y no quiero". Qué muerto más indeciso, pensé yo, lloriqueando todavía, porque me imaginaba a mi Vicente con los morros hundidos entre las tetas de la dueña de la pensión, y con el culo en pompa. Y la medium que bizqueaba agotada. Estoy harta, pensé, harta de los engaños de ese cabrón, aquí no hay más que malas noticias y he hecho un viaje inútil, me voy a ir a donde no escuche más a ese puto canario que canta con la luz apagada. El bicho pareció oírme, y también el muerto, porque escuché un revoloteo de plumas, como si lo estuvieran acogotando. El azúcar mezclándose con la naftalina, las plumas sanguinolentas con el aroma del jazmín, una porquería de olores. Y entonces la medium se tiró al suelo y empezó a retorcerse, largó una espumita por la boca, pareció que se iba a quedar tiesa. De pronto abrió los ojos, y, como si no hubiera pasado nada, se levantó, fue hacia el espejo, empezó a peinarse. Con una voz de lo más profesional me dijo muchas gracias cuando le pagué. Y luego, con una voz distinta, muy bajita; tire esos papeles, son todos falsos. Si me permite, le voy a dar un consejo: no se vaya hasta la Patagonia, no vale la pena. A menos que le guste ver el Perito Moreno, en estos días el glaciar se derrumba y es todo un espectáculo. Y dejó caer en mi mano, que ya se extendía para saludarla, la tarjetita de un guía.