

Les ATELIERS du SAL

**Numéro 9
2016**

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

Les Ateliers du SAL

ISSN 1954-3239

Directeur : Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris-Sorbonne

Rédacteur en chef : Jérôme Dulou, Université Paris-Sorbonne

Secrétaires de rédaction : Paula García Talaván, Roberta Previtera, Université Paris-Sorbonne

Responsable des comptes-rendus : Victoria Ríos Castaño, 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

Laurence Breyse-Chanet, Université Paris-Sorbonne

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

José Cardona-López, Texas A&M International University

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

Gustavo Jiménez, UNAM

Théophile Kouï, Université de Cocody

María Rosa Lojo, Universidad del Salvador/Conicet

Covadonga López Alonso, Universidad Complutense de Madrid

Nadine Ly, Université de Bordeaux III

Giovanni Marchetti, Università di Bologna

Naín Nómez, Universidad de Santiago de Chile

Florence Olivier, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Héctor Perea, UNAM

Néstor Ponce, Université Rennes II

Pol Popovic Karic, Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

Susanna Regazzoni, Università Ca' Foscari Venezia

Fabio Rodríguez Amaya, Università degli Studi di Bergamo

Rogelio Rodríguez Coronel, Universidad de La Habana

Gabriel Saad, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Adriana Sandoval, UNAM

László Scholz, Université Eötvös Loránd

Silvana Serafin, Università degli Studi di Udine

Roland Spiller, Goethe-Universität

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

Ana María Zubieta, Universidad de Buenos Aires

Comité éditorial

Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino
Margherita Cannavacciuolo, Università Ca' Foscari Venezia
Inmaculada Donaire del Yerro, Universidad Autónoma de Madrid
Ana Gallego Cuiñas, Universidad de Granada
Penelope Laurent, Université Paris-Sorbonne
Joaquín Manzi, Université Paris-Sorbonne
Ramón Martí Solano, Université de Limoges
Jaume Peris, Universidad de Valencia
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
Ivonne Sánchez Becerril, UNAM
Andrea Torres Perdigón, Université Paris-Sorbonne

Comité de réception et de lecture

Sandra Acuña, Université Paris-Sorbonne
Marie-Alexandra Barataud, Université Paris-Sorbonne
Jessica Belmar, Université Paris-Sorbonne
Marisella Buitrago Ramírez, Université Paris-Sorbonne
Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne
Claudia Chantaca, Université Paris-Sorbonne
Eduardo Cortés, Université Paris-Sorbonne
Charles-Edouard Machet, Université-Paris Sorbonne
Sofía Mateos, Université Paris-Sorbonne
Enrique Martín Santamaría, Université Paris-Sorbonne
Raquel Molina Herrera, Université Paris-Sorbonne
Alexander Ortega, Université Paris-Sorbonne
Diana Paola Pulido Gómez, Université Paris-Sorbonne
Camilo Vargas, Université Paris-Sorbonne

Edition électronique

Maquette : Andrea Torres Perdigón et Gerardo Centenera
Montage et site : Jérôme Dulou, Paula García Talaván, Charles-Edouard Machet,
Raquel Molina Herrera

Réception des articles et contact

Marisella Buitrago Ramírez et Eduardo Cortés

Table des matières

Présentation	6
Articles	9
<i>Écritures plurielles : théorie et pratique de la « novela corta »</i>	10
<i>José Cardona-López</i> La novela corta moderna hispanoamericana como tema de un seminario interuniversitario	11
<i>Gustavo Jiménez Aguirre</i> Altamirano y Sierra: una pareja adánica de la novela corta en México	21
<i>Claudia Chantaca Sánchez</i> Ficción y maravilla en <i>El donador de almas</i> de Amado Nervo	35
<i>Irma Cantú</i> Del naturalismo y sus alrededores en <i>La gigante</i> (2015) de Patricia Laurent Kullick	46
<i>Écritures plurielles : littérature hypertextuelle et hyper-média</i>	55
<i>César González Ochoa</i> El libro electrónico. Algunas notas sobre la tecnología del libro	56
<i>Gianna Schmitter</i> El simulacro del ciberespacio en cuatro ejemplos hispano-americanos: Civale, Mejía Madrid, Paz Soldán y Vallejo	71
<i>Mélanges</i>	85
<i>Camilo Bogoya</i> La poética de la dualidad en <i>Ficciones</i>	86
<i>Ramiro Oviedo</i> <i>Ficciones</i> : Espacios e intercambios	98
<i>Raquel Molina Herrera</i> Pouvoir et réécriture de la vérité dans <i>Imitación de Guatemala</i> de Rodrigo Rey Rosa.	112

<i>Marcela Crespo Buiturón</i>	
Una mirada oblicua sobre las madres en la última dictadura militar argentina: <i>Todos éramos hijos</i> , de María Rosa Lojo	121
Comptes-rendus	132
<i>Victoria Ríos Castaño</i>	
Manuscritos coloniales: comparación textual, hipótesis y nuevas propuestas de estudio	133
<i>Camilo A. Vargas Pardo</i>	
Palabras que cantan, palabras que se bailan	138
<i>Gerardo Centenera Tapia</i>	
Diez nuevos ensayos de crítica borgiana	143
<i>Gerardo Centenera Tapia</i>	
Trece aproximaciones críticas a la obra de Borges	147
<i>Raquel Molina Herrera</i>	
México y la representación del caos en la obra de Roberto Bolaño	151
<i>Use Lahoz</i>	
Juan Manuel, una provincia	154
Entretien	160
<i>Raquel Molina Herrera</i>	
Dos voces literarias centroamericanas: entrevistas a Rodrigo Rey Rosa y a Horacio Castellanos Moya	161
Création	171
<i>Jorge Nájar</i>	
Mira quien habla	172
<i>Grecia Cáceres</i>	
En jerga de aguas negras	188

Presentación

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

Citation recommandée : Ramos-Izquierdo, Eduardo. "Presentación".
Les Ateliers du SAL 9 (2016) : 6-8.

Este noveno número de *Les Ateliers du SAL* reúne los textos de dos actividades académicas que organizamos en colaboración: el Seminario Interuniversitario « Escrituras plurales: teoría y praxis de la novela corta », con la Texas A&M International University y la UNAM ; y el Seminario « Escritura plurales : literatura hipertextual e hipermedia » con los colegas de las Universidades de Leeds, Liverpool y de la UNAM.

Como es nuestra norma, el volumen conserva la misma estructura que los anteriores: los dossiers de los eventos académicos co-organizados, los artículos de « Miscelánea », la sección de « Reseñas », la sección de entrevista a escritores actuales y, por último, los textos de creación inéditos.

El dossier inicial reúne cuatro artículos sobre el tema de la novela corta. El primero estudia el término novela corta moderna o *nouvelle*, así como los principales enfoques críticos y formas de su publicación y difusión en América Latina; el siguiente examina el contexto de publicación y de lectura de dos obras fundadoras de la novela corta mexicana: *Antonia* de Altamirano y *Confesiones de un pianista* de Sierra, y sus rasgos formales y temáticos que han perdurado en obras posteriores de este género en México; el tercero reflexiona, a partir de la construcción architextual de *El donador de almas* de Nervo, sobre el valor irónico del motivo del andrógino ligado a una concepción crítica del hecho literario; y el último propone una lectura analítica de los postulados más relevantes del naturalismo francés y de los recursos técnicos del naturalismo español en la novela *La Giganta* de Patricia Laurent Kullick.

El segundo dossier presenta dos artículos. El primero examina la gran importancia de las consecuencias de la versión 2.0 de Internet en la modificación de nuestros modos de actuales de escritura y de lectura, así como de distribución y de adquisición de publicaciones; y el siguiente analiza la representación del ciberespacio y de sus efectos de simulacro y de escape de la realidad en un corpus de ficción de autores contemporáneos (Civale, Paz Soldán, Vallejo y Mejía Madrid).

En la sección « Miscelánea », dos artículos proponen lecturas críticas de *Ficciones* de Borges: el primero analiza, a partir de la noción de dualidad, tres cuestiones esenciales: la figura del personaje, la narración como una forma de juego especular y la tensión entre la literatura y el mundo; el segundo, mediante un estudio de los espacios imaginarios y alegóricos, revisa la variedad de los mecanismos de la re-significación espacial y la intrusión del mundo fantástico en el real. Los artículos siguientes

consideran la producción de dos autores de la actualidad: el primero analiza en *Imitación de Guatemala* la tensión narrativa fundamentada en el suspenso y en la sorpresa; y la denuncia de los abusos del poder ilustrada en la manipulación de la información; y el último examina la aguda mirada oblicua de María Rosa Lojo en el ámbito de su ficción de la época de la última dictadura militar argentina y de la manera en que el arte intenta romper los discursos dogmáticos.

En la sección de reseñas proponemos esta vez las siguientes notas críticas de publicaciones recientes: Hanns J. Prem, Sabine Debenbach-Salazar Sáenz, Frauke Sachse y Frank Seeliger (coords.), *Relación de la genealogía y Origen de los mexicanos. Dos documentos del Libro de Oro, edición crítica y análisis*; y Sabine Debenbach-Salazar Sáenz (cord.), *El Tratado de los errores de Francisco de Ávila en comparación con el manuscrito quechua de Huarochirí. Estudio analítico y transcripción comparativa* (Victoria Ríos); Selnich Vivas Hurtado, *Komuya Uai. Poética Ancestral Contemporánea* (Camilo Vargas); Rafael Olea Franco (ed.), *El legado de Borges*; y Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Jorge Luis Borges. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos* (Gerardo Centenera); Fernando Saucedo Lastra, *México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio* (Raquel Molina); Juan Manuel Bonet. *Via Labirinto. Poesía (1978-2015)* (Use Lahoz).

Por otra parte, reproducimos entrevistas a Rodrigo Rey Rosa y a Horacio Castellanos Moya (Raquel Molina), en las que los autores nos hablan de su oficio de escritores y de aspectos genéricos de su ficción.

Para terminar, tenemos el placer de publicar en la sección de creación textos inéditos de dos notables autores peruanos actuales que residen desde hace algunos años en París: una selección de poemas de Jorge Nájar y un cuento de Grecia Cáceres.

Agradezco nuevamente a los colegas que participan en los comités de redacción y científico por sus pacientes y minuciosas lecturas, relecturas, y observaciones siempre pertinentes. De igual manera le doy las gracias al joven equipo editorial por su disponibilidad, dinamismo, dedicación y entusiasmo en la realización de este nuevo número que nos permite compartir nuestra pasión plural por la literatura.

ERI

Articles

Écritures plurielles : théorie et pratique de la « novela corta »

La novela corta moderna hispanoamericana como tema de un seminario interuniversitario

José Cardona-López
Texas A&M International University
cardona@tamiu.edu

Citation recommandée : Cardona-López, José. “La novela corta moderna hispanoamericana como tema de un seminario interuniversitario”. *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 11-19.

La novela corta moderna es producto del XIX, siglo en el que tuvo grandes desarrollos en Alemania. En este país, mientras muchos escritores escribían novelas cortas o *Novellen*, como se les llama en alemán, algunos contribuían con sus reflexiones al desarrollo de la teoría sobre esta forma narrativa, la que se conoce con el nombre de *Novellentheorie*.

Respecto de Hispanoamérica, en el siglo XIX la novela corta moderna va a tener gran difusión a través de los periódicos, sobre todo durante el último tercio del siglo, como lo indica el caso de México. De esta manera se infiere que para aquel siglo en esta región existe un corpus amplio de novelas cortas modernas al que investigadores, críticos y académicos podrán acercarse a explorarlo.

Ya en el siglo XX, como en las palabras de introducción a este seminario ha mencionado Eduardo Ramos Izquierdo, se encuentran lujosas expresiones de esta forma narrativa: *La última niebla* y *La amortajada* de María Luisa Bombal, *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, *La invención de Morel* y *La trama celeste* de Adolfo Bioy Casares, *El túnel* de Ernesto Sábato, *Los adioses* de Juan Carlos Onetti, "El perseguidor" de Julio Cortázar. Antes del *boom* de la novela hispanoamericana, según lo ha dicho Juan José Saer, para los escritores jóvenes que se iniciaban en sus labores "la forma que encarnaba la máxima aspiración estética, el modelo de toda perfección narrativa, no era ni la novela ni el cuento, sino la novela breve" ("Onetti y la novela breve" párr. 2). Nuevamente encontramos la importancia de esta forma narrativa. Durante los tiempos del *boom*, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Donoso y Juan García Ponce, publicarán novelas cortas o breves excelentes. Ellos, como sus predecesores ya mencionados, darían lo mejor de sí en esta forma narrativa.

Luego del *boom* los escritores hispanoamericanos seguirán produciendo novelas cortas de gran factura, y al terminar el siglo XX, tres autores van a quedar como los grandes cultivadores de esta forma narrativa: Juan Carlos Onetti, Juan García Ponce y Álvaro Mutis. Pareciera que ellos acabaran por conformar una especie de "salón de la fama" de la novela corta hispanoamericana del siglo XX. Por ejemplo, de Juan Carlos Onetti va a quedar *Los adioses*, una novela corta moderna que se lee y se lee y cada vez se abren capas y capas de interpretación y de crítica en torno a ella.

Si los tiempos no engañan, la narrativa breve expresada a través de la novela corta moderna tiende a ser una buena opción de lectura para este siglo XXI. Ahora los editores prestan mayor

atención que antes a publicar novelas cortas, desde luego hay razones comerciales para todo esto. También abundan concursos de novela corta en España, en México, en Suramérica. Se realizan diversas actividades en torno a ella, un ejemplo son las del Centro de Estudios Literarios de la UNAM, dirigidas por Gustavo Jiménez Aguirre y Gabriel M. Enríquez Hernández. Todo esto ocurre desde el punto de vista de lo editorial, de la recepción por parte de la crítica académica y el lector. Pero pensando en el escritor, por lo que dijo Saer, es muy probable que la novela breve, la novela corta, siga siendo la forma que encarna la máxima aspiración estética y narrativa para escritores jóvenes y ya consagrados.

Algunas problemáticas

Antes de que la novela corta moderna encontrara su nombre, ella empezó a cargar lo que puede denominarse como su "marca de origen": tiene que ser corta, su número de páginas debe ser breve. Y eso, que siempre lo llevará en sus entrañas, será un factor que posteriormente va a generar confusión entre quienes se acercan a estudiarla. Tal circunstancia no la enfrenta la novela, la que prácticamente no tiene límites en sus toques de extensión máxima. Respecto de esta "marca de origen" por parte del que lee una novela corta moderna no hay inconvenientes. Al final qué gusto haber leído, muy probablemente, un buen texto. Pero ya para la crítica, para la interpretación de una novela corta y aún para las reflexiones teóricas, aquella "marca de origen" se convierte en una característica esencial que distrae.

Luego aparece un segundo factor, el que vendría a ser justamente el cómo nombrar a esa criatura que es un texto narrativo de pocas páginas. En el siglo XIX, tal como ocurrió en México, a ella se le dieron muchos nombres en los que de manera muy particular en cada uno de los apelativos aparece la palabra *novela* u otra similar¹. Lo que quiso escribir el escritor lo llamó novela y como lo que escribió no le dio para una mayor extensión lo llamó *novelita*, el otro de manera quizá más elegante la llamó *pequeña novela*, algún otro hizo un poco más mutis en su mesa de trabajo y la llamó *esbozo de novela*. Cada vez tocaban con pinzas eso que escribían y hasta de pronto no faltaría quien declarara para sí "voy para una novela, vamos a ver si alcanzo." Otros nombres fueron *apuntes para una novela*, *esqueleto de*

1 Respecto del desarrollo de la "novela corta" en México en el siglo XIX y los nombres que a ella se le daban, ver Óscar Mata, *La novela corta mexicana en el siglo XIX* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999).

novela, novelín. Se le llegó a llamar *tentativa de novela, ensayo de novela*.

Lo que ocurrió en México durante el siglo XIX para denominar la novela corta moderna también sucedió en España. Es muy curioso esto porque cuando en España aparece la novela corta en su expresión del siglo XVII, heredando la tradición de Boccaccio que a su vez traía la tradición románica, los escritores de entrada llamaban a esa forma narrativa *novela*. Y así Cervantes llamó *novelas* ejemplares a algunos de sus textos. Cervantes no se detuvo en estos asuntos de más palabras para agregar al nombre *novela*, esta labor corresponde a los tiempos modernos, a los de esa modernidad que Octavio Paz identifica en *Los hijos del limo* y que empezaría a partir de finales del siglo XVIII (20). Esta novela corta moderna es muy diferente de la de Cervantes y otros escritores contemporáneos suyos.

Regresando a lo de nombres se ve que ellos siguieron siendo muchos. En España se la va a llamar *relación, cuento largo, boceto de novela, novela en germen, esbozo novelesco, novela corta* (Ezama Gil, *Algunos datos* 142). En este país van a aparecer dos expresiones que luego harán carrera en la historia literaria del mundo hispanohablante, y que van a confundir mucho a la crítica literaria, *cuento largo* y *novela corta*. Estos dos nombres surgen a partir del último tercio del XIX en España.

Durante las primera tres décadas del siglo XX, época en que en España esta forma narrativa obtuvo una enorme y asombrosa acogida por parte de escritores, editores y público, se la llamaba *novelita, novela breve, intento de novela, casi novela, pequeña novela, esbozo de novela, novela menor, novela reducida, cuento-novela, novela relámpago, novela comprimida*². Todo ello ocurrió antes de que llegaran los aciertos y desacatos de Guerra Civil española. El nombre *novela breve* también va a hacer carrera en la literatura hispanoamericana.

El término *novela corta* empieza a imponerse durante los años de la Restauración en España (Ezama Gil, *Algunos datos* 142) y prosigue hasta hoy. Curiosamente, y hay que destacarlo, en los años de la Restauración española que correspondieron al siglo XIX en Hispanoamérica se llevaba a cabo otra restauración, la de la poesía escrita en español que vino a ser el *modernismo*. De manera particular, para las formas narrativas breves como el cuento, en Hispanoamérica van a ser muy importantes los logros

2 En su libro *La novela corta murciana (1900-1936). Crítica y sociología* (Molina de Segura: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993), Manuel Martínez Arnauld discute sobre la ambigüedad terminológica para llamar la novela corta (*nouvelle*) en lengua española, particularmente en España.

y esplendores que en lenguaje y estilo alcanza el *modernismo*, ya en cuanto a estructura y otros aspectos jugarán un papel importante el naturalismo y el realismo. Cabe destacar lo anterior porque conviene a las reflexiones sobre la novela corta moderna hispanoamericana, pues en lo que sería la última década del XIX, y siempre siguiendo el testimonio literario de México, hubo una destacada producción de novelas cortas.

En 1893 Leopoldo Alas "Clarín" sale al paso al término de *novela corta* en España y propone que a esta forma narrativa se la llame *nouvelle*. Este vocablo francés era también el preferido por Henry James y otros. James será un autor que va a plantear muchas reflexiones sobre esta forma narrativa. Desde luego en español el término que más ha hecho carrera es el de *novela corta*, a pesar de la propuesta de Clarín. Este nombre tendrá su equivalente en el inglés *short novel*, que pareciera como si fuera una copia de un idioma a otro, pero no es así, pues los orígenes y desarrollos de este par de términos van por caminos diferentes.

Formas de publicación de la novela corta

Si bien los diarios van a ser un espacio para la difusión de la novela corta en la Hispanoamérica del siglo XIX, igual papel van a tener las revistas. Este medio, como se sabe, siempre ha sido de capital importancia en el desarrollo de la literatura hispanoamericana. En aquel siglo las revistas van a dedicar páginas para las novelas cortas modernas que se escribían.

A finales del XIX se publicarán novelas cortas en forma de libros, o sea que ella comienza a independizarse de ese marco que le otorgaban las revistas y los diarios. Al hablarse de marco hay que mencionar que ya en el siglo XVII la novela corta se desprendió de otro, ese que le adjudicaban las novelas cortas tipo el *Decamerón* y el *Heptamerón* de Margarita de Navarra. Cervantes, al escribir sus *Novelas ejemplares*, será quien lleve a cabo esta labor.

Respecto de antologías de novelas cortas, habría que decir que no es muy común que los autores hagan las suyas propias, no obstante, cabe recordar *Tres novelitas burguesas* (1973) de José Donoso y *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989) de Carlos Fuentes. Aunque no se trata de una antología, en 1967 la editorial Arca de Montevideo publica en un solo libro *Polvos de Arroz* de Sergio Galindo y *El norte* de Emilio Carballido. Antologías de novelas cortas modernas más bien van a ser publicadas en los Estados Unidos, las que llegarán a ser muy populares en el mundo académico de los años sesenta y setenta del XX. En ese

país se producían buenas antologías de novelas cortas modernas de la literatura universal, las que servían para el desarrollo de cursos universitarios de literatura.

En Hispanoamérica solía ocurrir (y ocurre) que muchas de las novelas cortas modernas de un autor se publicaran al final de libros de cuentos, como es el caso de "El perseguidor" de Cortázar, que aparece en *Las armas secretas*, también el de "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada" de García Márquez, en libro de igual nombre. Ahora han vuelto a publicarse novelas cortas en forma de libro, independientes, gracias a que las editoriales les prestan más atención, como también ocurre con los libros de cuentos. Al mismo tiempo para ella brindan espacio los nuevos soportes digitales, el internet, las revistas y libros electrónicos, los *blogs*, etc. Respecto de nuevos soportes, habría que señalar el portal *La novela corta: una biblioteca virtual* de la UNAM³. Ahí aparecen muchas novelas cortas modernas de México que difícilmente pudieran conseguirse con tan rápido acceso.

Acercamiento crítico al estudio de la novela corta.

De manera general, durante mucho tiempo, la crítica literaria ha llamado a esta forma narrativa *novela corta* o *cuento largo*. Como ya se mencionó, *cuento largo* aparece en España junto a la expresión *novela corta* durante los años de la Restauración. Por fortuna, al igual a como "Clarín" amonestaba el término *novela corta* al proponer el de *nouvelle* en la última década del XIX, Mariano Baquero Goyanes luego hará algo similar con *cuento largo*. Para él un cuento largo no es un cuento dilatado, no es "el típico perro hinchado" (127), es un texto narrativo que requiere más desarrollo.

Finalmente *novela corta* y *cuento largo* cruzan hasta la otra orilla del Atlántico y se quedan durante un buen tiempo. Ambos atienden sólo al número de páginas, pero ya sabemos que este criterio no determina lo que es una novela corta moderna, se requieren otras características internas, como la intensidad con que es tratado el material narrativo por parte del autor. También en ella encontramos que es una forma narrativa de la sugerencia y que tiene una doble estructura, según lo presentara y discutiera Judith Leibowitz (16, 39); lo narrado tiene que ver esencialmente con pocos personajes y con un solo evento, conflicto o situación; posee calidad artística (LoCicero 24-25); requiere de una trama, como yo lo planteo en *Teoría y práctica*

3 Véase el siguiente enlace: <<http://www.lanovelacorta.com>> (diciembre 2016).

de la *nouvelle* (2003) al discutir "Maldito amor" de Rosario Ferré (170, 175, 186). Para James, en la construcción de una novela corta el asunto debe hacerse complicado con brevedad y lucidez (231). Durante los sesenta del siglo pasado Mario Benedetti va a llamar la atención sobre la necesidad de considerar ciertas características específicas de la *nouvelle* (como llama a la *novela corta*); lo hace en su ya canónico ensayo "Tres géneros narrativos," en el que diferencia y explica qué es un cuento, qué es una novela y qué es una *nouvelle* (14-29).

Últimamente encontramos que algunos escritores hispanoamericanos al momento de llamar a esta forma narrativa lo hacen con un poco de mayor cuidado que antes, pues suelen añadir glosas a las expresiones *novela corta* o *novela breve* cuando a ella se refieren. El escritor que escribe este tipo de narraciones sabe que lo que hace no es ni un cuento ni una novela, es otra cosa. Es de considerar que para estas precisiones, al nivel de la crítica y el estudio literarios, seguramente habrán de servir los trabajos que aparecen en la serie *Una selva tan infinita*, que ya van en su tercer volumen. En estos volúmenes se encuentran reflexiones, artículos, ensayos y algunos acercamientos teóricos y críticos.

La novela corta moderna, si a ella se le adjudica la palabra género, es muy particular. Cuando se habla de cuento es poco frecuente que se entre a definir qué es cuento, igual ocurre con novela. En cambio, como se ha dicho en los Coloquios internacionales sobre la novela corta que se han desarrollado en la UNAM, cuando se habla de ella se hace alrededor de una especie de forma narrativa (o género) que de entrada ella misma empieza por presentarse al decir "esto soy yo". Quizá tal especie de comparecencia con papeles de identidad a la mano es necesaria porque parece que ya se debe remodelar la casa de la crítica literaria en Hispanoamérica, agregarle otra habitación para poder saber de qué se habla cuando se refiere a una novela corta moderna, a una *nouvelle*. Así se podrán precisar términos y hacer los correspondientes deslindes para evitar desplazamientos hacia interpretaciones quizá inadecuadas.

Una alternativa para llamar a la novela corta moderna, como se ha visto, es *nouvelle*. Este es un término que, luego de salir de Francia, acaba por ser uno de vuelta, como ha ocurrido con algunas expresiones musicales venidas de Europa a Hispanoamérica. Hasta aquí todo está bien, pero si se pone los pies en la Francia de hoy puede verse cómo *nouvelle* ya no nombra lo que originalmente nombraba porque ahora esa expresión se usa más bien para referirse a cuento, no a novela corta. Pareciera enton-

ces que lo que dijeron Henry James y otros tantos autores hay que empezar por corregirlo. Es probable que en el estado actual del vocablo *nouvelle* (*cuento* en español, *short story* en inglés) en Francia pese mucho la impronta oral que él carga. Como puede verse, esta situación subraya la dificultad de la novela corta moderna para dejarse definir, lo que en términos de crítica literaria es saludable por todas sus implicaciones para los estudios, reflexiones y discusiones alrededor de ella. En tal dirección se enmarca, pues, este seminario interuniversitario que organizan la Université Paris-Sorbonne, la Universidad Nacional Autónoma de México y Texas A&M International University.

Bibliografía

- Baquero Goyanes, Mariano. *Qué es novela. Qué es cuento*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1988.
- Benedetti, Mario. "Tres géneros narrativos". *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Alfa, 1968, 14-29.
- Cardona López, José. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- Ezama Gil, Ángeles. "Algunos datos para la historia del término 'novela corta' en la literatura española de fin de siglo." *Revista de literatura* 55. 109 (1993): 141-48.
- James, Henry. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Ed. Richard P. Blackmur. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1947.
- Jiménez Aguirre, Gustavo, Enríquez Hernández, Gabriel M. et al. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vols. I-II. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011.
- _____. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*. Vol. III. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2014.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Modern Novella*. The Hague: Mouton, 1974.
- LoCicero, Donald. *Novellentheorie. The Practicality of the Theoretical*. The Hague: Mouton, 1970.
- Martínez Arnaldos, Manuel. *La novela corta murciana. Crítica y sociología*. Molina de Segura: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- Mata, Oscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Saer, Juan José. "Onetti y la novela breve." *Babelia*. 08-21-04. Web. 19 sept. 2016
<http://elpais.com/diario/2004/08/21/babelia/1093045815_850215.html>

Altamirano y Sierra: una pareja adánica de la novela corta en México

Gustavo Jiménez Aguirre
Universidad Nacional Autónoma de
México
gjimenezaguirre@yahoo.com.mx

Citation recommandée : Jiménez Aguirre, Gustavo. "Altamirano y Sierra: una pareja adánica de la novela corta en México". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 20-34.

Los giros de una tradición

La riqueza temática y formal de la novela corta mexicana durante el periodo 1872-1922 se origina en la narrativa de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) y Justo Sierra Méndez (1848-1912). Esta pareja adánica evoca a Tablada y López Velarde, figuras tutelares de la poesía contemporánea, según la propuesta renovadora de Xavier Villaurrutia en 1924 (825).

En otro tiempo de refundación política y cultural, el de la República Restaurada (1867-1876), Altamirano y Sierra dieron un giro decisivo a la tradición narrativa que inicia en México con José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), se perfila después en las "novelitas" de la Academia de Letrán (1836-1840), gana espacios en las publicaciones periódicas del medio siglo y los años inciertos de la Reforma y el Segundo Imperio hasta consolidarse a partir de la restauración de la República.

Publicadas por entregas en 1872, *Antonia* de Altamirano y *Confesiones de un pianista* de Sierra inauguran temas y motivos perdurables en la novela corta mexicana: la iniciación sentimental y erótica de adolescentes masculinos, su interacción con la *femme fatale*, estereotipo del periodo que culmina en *Salamanca* de Rebolledo (1919), la presencia conflictiva del artista en la sociedad, entre otros asuntos y aspectos formales que proyectan la modernidad finisecular del género hacia el siglo xx.

El estudio de ambas obras fundacionales en el campo cultural de la República Restaurada no pretende traslapar la cronología política con la historia literaria. Durante los últimos quince años, si en algo han avanzado la crítica y la discusión genérica sobre la novela corta en México¹, ha sido en proponer una serie de categorías para la delimitación discursiva y la ubicación histórico-cultural de un género insoslayable desde los orígenes de la narrativa mexicana, en lo general asociada con la novela extensa y en particular con *El periquillo Sarniento* (1816).

El interés crítico e historiográfico por el género que nos ocupa debe mucho al rescate de las publicaciones de la Academia de Letrán, realizado por Miranda Cárabes, Ruiz Castañeda y Tola de Habich en los años noventa del siglo precedente. Antes de concluir la década, Mata publica su "reseña histórica que abarca desde las novelitas publicadas en 1835 hasta las últimas novelas cortas dadas a la imprenta por Amado Nervo en 1917 y 1918" (9). Estos límites temporales y la valoración de "narraciones con una extensión superior a las cinco mil palabras, y menor a las

1 En otra parte he abordado las afortunadas circunstancias que propiciaron una serie renovadora de estudios y ediciones en torno al género que nos ocupa (Jiménez Aguirre. "Notas y claves" 9-31).

treintaicinco mil" (9) aún se utilizan sin mayores cuestionamientos. A pesar de ello, con *La novela corta mexicana en el siglo XIX* Mata desbrozó el terreno para apreciar la trayectoria y la riqueza del género durante su primera centuria.

Con la convicción de estudiar y difundir una serie de obras valiosas, en 2009 *La novela corta: una biblioteca virtual* se dio a conocer con el propósito de impulsar la revaloración de un género y de un periodo narrativos descuidados en la academia mexicana. A la vuelta de tres años, la persistencia en las labores editoriales y de investigación permitió duplicar el número de obras publicadas. La mayoría de ellas se ha editado a partir de primeras o últimas versiones, y cuentan con textos de presentación y con notas concisas que ubican el contexto histórico y cultural de los relatos. Para ilustrar propuestas de diseño y características tipográficas de la época, se realizaron ocho ediciones facsimilares del mismo corpus narrativo, fechado entre 1872 y 1922 (Conde de Arriaga).

Para volver al origen de aquellos años, me ocuparé enseguida de *Antonia* y *Confesiones*, entre otras novelas de Altamirano y Sierra del mismo periodo cultural. Atenderé algunos aspectos de la naturaleza genérica de las obras pero también las circunstancias de su publicación; es decir, las características de los espacios editoriales, su circulación y, en la medida de lo posible, la manera como fueron leídas por algunos contemporáneos. En este sentido, me interesa tanto la estructura capitular y secuencial del relato como las marcas de escritura y lectura apreciables en cada entrega de esta o aquella novela.

Anticipo que la periodicidad puede contribuir a la comprensión de una novela corta escrita para leerse de manera fragmentaria. Sin embargo, esta propuesta no pretende establecer un principio general sobre el carácter breve, intermedio o extenso de la narrativa. Por encima de la extensión, atiendo la estructura del relato y su ritmo de escritura y lectura. Debo ser claro: no se trata de una variante de los criterios cuantitativos que proceden de las supuestas propiedades numéricas del género, propuestas por críticos y narradores como E. M. Forster (Mata 14-17).

Recordemos que por la escasa producción y demanda de libros, la novela corta del XIX se publica en México, sobre todo, en soportes periódicos: anuarios, revistas, diarios de extensas páginas con apretadas columnas, donde se leían, con tipografía diminuta, "novelitas" en una o varias entregas diarias o en sus folletines coleccionables. Como dejan ver un sinfín de obras asociadas con este género, los autores fueron conscientes de las virtudes y maleficios de dicha periodicidad, pero también de las

expectativas del público y de los editores. Ese conocimiento del circuito permitía cierta libertad para jugar con las reglas del género y con sus tiempos de lectura. No obstante el conocimiento del mercado, la intensidad y la tensión de abundantes novelas no dependen exclusivamente del número de entregas. El caso de Altamirano ilustra este aspecto de manera ejemplar: *La navidad en las montañas* (1871) se publicó en un volumen colectivo, el resto de sus novelas cortas en diarios y revistas. Todas se leen con interés similar porque el narrador empleó con destreza los códigos de la novelística breve. En la década de 1870, la novela corta es y no es la misma del periodo fundacional de José Joaquín Fernández de Lizardi y de algunos narradores de la Academia de Letrán. Por la evolución paulatina del género en poco más de medio siglo –digamos de Lizardi en *Viaje a la isla Ricamea* (1814) a la profunda experimentación narrativa de Justo Sierra en el folletín de *Conversación del domingo* (1868)–, resulta imposible pensar en una esencia trans-histórica de esta narrativa, atenta a las obras paradigmáticas del extranjero y a las transformaciones de los códigos de escritura y lectura implícitos en los soportes editoriales. Esta precaución no impide afirmar que, a partir de Lizardi y algunos narradores de la Academia, es reconocible la voluntad de narrar historias con escasos protagonistas y mínimas digresiones que expanden la situación original de la trama. En el desarrollo de la historia, pueden presentarse conflictos paralelos o subordinados al eje anecdótico.

En contraste con el cuento del siglo XIX², las novelas que comentaremos dejan ver que la estructura narrativa y la intriga generan un ritmo de lectura distendido y una concentración temática inconfundibles con el ADN de la novela corta actual. En términos de actitud hacia una historia que nos invita a profundizar en la anécdota y, al mismo tiempo, nos advierte desde el inicio que "esto va para largo", conviene preguntarnos ¿cuál es la distancia entre un texto del XIX que nos atrapa entre los pliegues sinuosos de la historia y las novelas cortas contemporáneas? ¿Acaso la colaboración del lector que demandaban los narradores de aquella centuria difiere tanto de la que Ramos solicita a sus lectores?: "La novela corta es una propuesta que invita al lector, desde los primeros párrafos o mediante capítulos numerados o fragmentos divididos por blancos tipográ-

2 Al estudiar el cuento del siglo XIX, la perspectiva narratológica de Pavón resulta de gran utilidad para comprender los mecanismos de construcción del relato breve y su "cualidad de producir un efecto diegético único, propio al cuento, distinto y distante de los propósitos expansivos de la novela corta y la novela" (72).

ficos, a ponderar el texto a profundidad y no sólo horizontalmente" (42).

Novelas con paisaje cultural

Justo Sierra reunió su narrativa breve en *Cuentos románticos* (1896). Entre los quince relatos del volumen, dos poseen marcas genéricas evidentes: "Un cuento cruel" y "La novela de un colegial". Sin títulos, ambos aparecieron en *Conversación del domingo*, folletín que Sierra escribió en veinticinco entregas para *El Monitor Republicano* (5 de abril-20 de septiembre de 1868), y en el que publicó cuatro cuentos y las dos novelas cortas mencionadas.

Hay mucho más que decir sobre la historia textual de *Cuentos románticos*³. Por ejemplo, Sierra adopta el criterio flexible de Altamirano al compilar *Cuentos de invierno* (1880), volumen que recoge *Las tres flores*. *Cuento bohemio*, *Clemencia*, *Julia* y *La navidad en las montañas*. En la presentación de esta miscelánea, Altamirano alude a sus obras con los diminutivos "novelillas" y "libritos"; a la vez, usa otros calificativos para referirse a la historia textual de cada relato. Además de cuento, *Las tres flores* es novela (*Obras III* 29) y *Clemencia*: cuento, novela y novelita (165-166). Consciente de esta babel genérica, Altamirano concluye que la publicación seriada de *Clemencia* en *El Renacimiento* (1869), se anunció "formando parte de los *Cuentos de invierno*, y así quedó desde entonces, viéndome obligado a escribir una nota final para disculpar lo largo de la narración, que formaba una verdadera novela" (165). El énfasis de mis cursivas destaca que la vacilación nominativa no era un problema autoral sino una maraña terminológica que empezaba en las páginas de los soportes originales y terminaba en las recopilaciones misceláneas de un volumen.

Los títulos de las compilaciones de Sierra y Altamirano recuperan el carácter oral de las narraciones contadas en el marco de

3 Sería muy útil contar con una edición crítica y anotada de este volumen. En la carta preliminar, dirigida a Raúl Millé, el autor afirma que reproduce sus relatos "sin alteraciones sustanciales". En el tomo II de las *Obras completas* de Sierra, Monterde cotejó las variantes de los seis relatos que proceden de *El Monitor*. A pesar de lo incómodo que resulta seguir ese trabajo minucioso –el lector debe identificar las contrapartes, señaladas en cursivas, entre *Conversaciones del domingo* y *Cuentos románticos*–, resulta evidente que, en ocasiones, Sierra reescribió y hasta eliminó pasajes completos de sus novelas cortas. Otra tarea pendiente es conocer las primeras versiones de los nueve *Cuentos románticos* no publicados en *El Monitor*. En esa serie hay dos novelas cortas: *Incógnita* y *Confesiones de un pianista*, aparecidas en *El Domingo*. El facsímil de ésta se encuentra en *La novela corta: una biblioteca virtual* <<http://www.lanovelacorta.com/1872-1922/cup00.php>>

diferentes circunstancias: las historias rememoradas por un grupo de amigos durante una noche invernal o las conversaciones domingueras de un folletinista heterodoxo. Aunque *Cuentos de invierno* y *Cuentos románticos* comparten una genética conversacional, difieren en la materialidad de los soportes donde aparecieron sus respectivos relatos. Por encima del prestigio de *El Renacimiento* y otras revistas del periodo, el folletín de Sierra es el espacio que propicia las mayores innovaciones de la narrativa breve durante la República Restaurada.

En la conversación inicial de *El Monitor*, Sierra presenta su carné de evidente filiación romántica: "Soy un escapado del colegio que viene rebosando ilusiones, henchida la blusa estudiantil de flores" (*Obras completas* 69). Al calce de la fotografía, declara que, debido a su origen tropical, es portador de "murmillos de ola, perfumes de brisa, y tempestades y tinieblas marinas" (69). El conversador hace suyos los rasgos de la sensibilidad del poeta italiano Tasso, descrita en el primer acto del drama de Goethe (*Torquato* 1841). En las *Conversaciones* y en los *Cuentos románticos*, es evidente la estética del *Torquato Tasso*. Éste y las *Penas del joven Werther* son determinantes para apreciar la polifonía intertextual de la prosa y la poesía del primer Sierra.

Cuando entrega la conversación inicial del folletín, el primogénito del político y escritor campechano, Justo Sierra O'Reilly (1814-1861), tenía veinte años y media docena de poemas publicados en la prensa capitalina, estudiaba Leyes en San Ildefonso y se había hecho invitar por Altamirano a las Veladas Literarias donde se gestaba, desde diciembre de 1867, el resurgimiento del campo literario capitalino que en breve irradiaría en las comunidades literarias de ciudades como Puebla, Veracruz, Mérida, Guadalajara y San Luis Potosí.

En el retoñado paisaje cultural de la Ciudad de México, Sierra recibe el reconocimiento del público de *El Monitor*⁴. Al entregar la última "Conversación", el escritor tiene mucho más que la mitad de los *Cuentos románticos*: el oficio probado del narrador breve que, paradójicamente, fracasará en el formato extenso de *El ángel del porvenir* (1869), folletín inconcluso de *El Renacimiento*. Algo de ese naufragio se anticipa en el *farewell* del folletín: "Mucho nos tememos que algún día, digamos a nuestros queridos lectores: El delirio del bohemio, el delirio del apasionado de

4 Los canales de circulación de la prensa decimonónica incluían suscriptores, compradores ocasionales y una cantidad indeterminada de analfabetos que escuchaban la lectura en voz alta de la prensa. En 1869, *El Monitor* contaba con mil suscriptores.

lo imposible, no es sino el fantástico prólogo de una triste novela" (*Obras completas* 194).

Sierra utiliza con éxito el folletín como soporte de una escritura fragmentaria con visos de modernidad. Las veinticinco entregas de su columna en *El Monitor* son un nutrido catálogo de su interés por la renovación de la prosa literaria mexicana en una fecha distante de la iniciación modernista de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895). El conocimiento de la poesía, el ensayo y la narrativa francesas contemporáneas fluyen con gracia en aquellas *Conversaciones*. La impecable prosa inaugural así lo deja ver. El texto ofrece un recorrido espacial por las instalaciones del periódico y enmarca las intenciones del autor. Afable y seguro, el cronista ingresa por la puerta principal, muestra sus credenciales, platica un momento en el sillón confidente y desciende a los pisos bajos para el chismorreo sabroso: "Allá en el piso alto, no puedo veros de cerca, ni arrojar, niñas, una flor a vuestros pies. Y luego me gusta estar próximo a la calle para poder escaparme a mi capricho, que azas antojadizo me hizo Dios, y ratos tengo en que detesto las ciudades, me marchó a la pradera" (*Obras completas* 69). Con sencillez, se anticipan la charla ágil y diversa del cronista de gabinete y del *flâneur* baudeleriano, la voz del narrador y el comentario agudo o insidioso sobre la vida cultural y social de la ciudad de México. Antes de concluir, el conversador repasa la historia del folletín. En Francia, todo cabe en ese espacio editorial porque es la fotografía de la sociedad y del devenir del siglo XIX; mientras que en México, el género se ha limitado a la novela y a ciertas manifestaciones del ensayo histórico y literario. Con ayuda del público, Sierra ofrece renovar el género y se despide con "las palabras de un hombre célebre: 'Cuando no se conoce el término del viaje, se va más lejos' " (73).

Con esa divisa de Oliver Cromwell, el cronista llegó más lejos de lo que vaticinaba la modestia de un folletín destinado al consumo efímero de la morralla periodística. Una manera de arribar a puerto seguro fue la ruta de la narrativa. Los seis relatos de *Conversaciones* dieron margen a Sierra para espaciar los escasos asuntos que aborda en calidad de cronista. El novedoso espacio editorial atrapó el interés de los lectores por la calidad de la prosa y por el manejo novedoso de la intriga de sus relatos breves o de media distancia. En ésta se ubican "La novela de un colegial" y "Un cuento cruel". Como adelanté, ambas historias aparecieron sin título en el folletín. Sin embargo, para ubicar con precisión algunos fragmentos de dichos relatos, comprensiblemente depurados en las versiones definitivas de los *Cuentos*

románticos, usaré los títulos posteriores de ambas historias.

Publicada en ocho entregas, "La novela de un colegial" trata la vida sentimental de Manuel, estudiante de San Ildefonso. En siete conversaciones, "Un cuento cruel" refiere las aventuras de Carlos A..., un mexicano raptado a los cinco años por una tribu apache. El narrador –¿no sería más justo llamarle el conversador?– recoge historias de la vida escolar capitalina. El íncipit de "La novela de un colegial", eliminado en la versión de los *Cuentos románticos*, comenzaba así:

Aquella ocasión, a poco de estar cruzando en toda su longitud el corredor, y cuando me iba engolfando en mis pensamientos, una voz querida y fraternal, pronunció mi nombre en el piso alto. A un llamamiento mío, el joven bajó, y después de estrecharme la mano, comenzó esta pequeña relación que copio aquí con el objeto que sabréis después (*Obras completas* 85).

El inicio modificado de "Un cuento cruel" decía: "Lo cierto del caso es que la tal historia es verdad. / Qué diablos queréis que haga sino historias. Y nunca me haríais el desfavor de creer que yo no os digo la verdad. / Voy a contaros una historieta que es la pura verdad. / Creedla" (133). En aras de la credibilidad del conversador y de la verosimilitud de sus historias, las coartadas textuales son varias: a) el narrador omite recordar su nombre para que el lector no lo asocie con el firmante del folletín; por el contrario, al final de la historia el narrador se vale del nombre de Sierra y de algunos conocidos suyos para verificar la autenticidad del inesperado desenlace; b) las historias se presentan como "verdaderas" y, para que así se lean, el narrador utiliza testigos y una serie de documentos de primera mano: cartas, diarios y extensos pasajes de las memorias de Manuel, identidad que no se revela en el folletín para sostener el suspenso de una historia "verídica".

El formato periodístico y el deseo de complacer la fruición del público por la novela de entregas y el folletín, relatos de naturaleza expansiva como la novela corta, ramificaron las dos novelas de *Conversaciones*. En algunos pasajes, la cercanía genérica resultó poco afortunada. Sin duda hay giros secuenciales y vueltas de tuerca innecesarios. A toro pasado, Sierra se percató de algunos excesos y compactó sus historias al reunirlos en *Cuentos románticos*. La más trabajada fue "La novela de un colegial", y *Confesiones de un pianista* la menos reescrita. Podría atribuirse este hecho a la madurez del oficio de Sierra, pero también puede explicarse por la publicación de *Confesiones* en *El Domingo* (1871-1873). El cambio de soporte y de lectores mere-

ce comentarse aparte. Antes valoremos un aspecto de la recepción contemporánea del folletín de Sierra.

A la mitad de las *Conversaciones*, el 30 de junio de 1868, Altamirano dio a conocer sus *Revistas Literarias de México (1821-1867)*; las cinco entregas semanales se publicaron en el folletín de *La Iberia*. En opinión de Quirarte, conforman "una historia de la literatura del México independiente como no se había hecho antes" (517). El recorrido historiográfico es circular: la primera revista inicia con una noticia alentadora, el renacimiento del campo literario en los meses posteriores a la caída del segundo Imperio. Esta refundación de la República de las Letras –acentuadamente liberal como demuestra la exclusión de autores de ideología conservadora, José María Roa Bárcena (1827-1908), por ejemplo– se sanciona con la referencia inmediata a la emblemática Academia de Letrán. A la vuelta de cinco entregas, el 4 de agosto de 1868, Altamirano reseña las "Veladas literarias" y recoge los poemas leídos en aquellas prestigiadas reuniones. El cierre del recorrido historiográfico expresa, con honestidad, los alcances y límites de un ensayo centrado en la novela extensa. Los objetivos explícitos del autor se concentran en: a) bosquejar la trayectoria de la novela en México, b) reconocer sus vínculos con la tradición occidental y, particularmente, con algunas tendencias contemporáneas del extranjero, y c) valorar las posibilidades del género para impulsar la educación popular y de las clases medias, la expansión del mercado del libro, el reforzamiento de la imagen histórica del país en el extranjero y, por encima de todo, el fortalecimiento de la identidad nacional. En síntesis, para Altamirano, la novela es la ruta de pasaje hacia la modernidad intelectual y moral de las sociedades occidentales (*Obras XII* 49).

Antes de volver a las *Conversaciones*, me detendré en una adenda de Altamirano para mencionar obras y autores, mexicanos y extranjeros, omitidos sin dolo, como se reconoce al final de la quinta revista. Entre otras aclaraciones, se mencionan los "ensayos" narrativos de la Academia de Letrán: "Las dimensiones de estas novelitas eran muy estrechas, y muchas veces no contenían más que ocho o diez páginas" (177). La enmienda introduce esta referencia ambigua sobre el género que nos ocupa. Esta omisión no impide que, en otros pasajes, Altamirano mencione de manera elogiosa relatos que hoy consideramos novelas cortas, pero que él valora desde la perspectiva épica y didáctica de la novela extensa. Así, los juicios sobre Florencio M. del Castillo (1828-1863) se aprecian sobredimensionados: "Sus pequeñas y hermosísimas leyendas de

amores, son la revelación de su genio y de su carácter. En esas leyendas no se sabe qué admirar más, si la belleza acabada de los tipos [...], o la verdad de las descripciones, que son como fotografías de la vida en México" (62).

La perspectiva y la valoración literarias de Altamirano llegan a mezclarse con categorías éticas, sociológicas y estéticas; no obstante la consciencia y el beneplácito con que asume la separación entre el campo literario y el poder político, su visión historiográfica exalta el triunfo y la restauración de la República; mejor aún: el ensayista sanciona los hechos históricos, pide llevarlos al dominio de la creación literaria y los vuelve materia novelesca en *Clemencia*, *El Zarco* (1901) y un par de novelas breves. Ante el peso de tantas responsabilidades comunitarias e individuales, por lo menos, debemos preguntarnos: ¿Altamirano podía evitar ser juez y parte de la historia triunfante y marginarse de la historiografía literaria? Supongo que no; con el derecho ganado por la pluma y la espada, era parte del bando triunfador republicano y necesitaba elaborar una herramienta de exploración y una guía sucinta del pasado para diagnosticar el presente y proponer un porvenir para la República de las Letras, tareas prácticas que, pronto, asumiré en las páginas de *El Renacimiento*. A pesar de los fallos admitidos en la agenda de la quinta revista, y de ciertas omisiones conscientes, el trabajo del ensayista fue honesto y debe valorarse en función de la frágil salud con que lo realizó. Pero por encima del reconocimiento personal de sus limitaciones y de la presbicia histórica, el ensayista procuró ser un árbitro ponderado de la tradición y de su actualidad literarias, al tiempo que un visionario cauto del progreso. El propagado interés de Altamirano por la novela extensa, motor de su nacionalismo, no le impidió ver más allá de la literatura nacionalista y de la novela breve de tesis, *La navidad en las montañas*, escrita con talento y pasión, pese a las circunstancias forzadas de su convocatoria para el *Álbum de navidad*, "páginas dedicadas al bello sexo", volumen colectivo de 1871.

En la quinta revista, Altamirano expresa una visión alternativa de su nacionalismo ortodoxo y una salida prudente de su comprensible aversión pasajera por la literatura francesa contemporánea. En la variedad de géneros y de tendencias que frecuentan jóvenes como Justo y su hermano Santiago Sierra Méndez (1850-1880), el ensayista encuentra una veta magnífica para expandir la literatura del presente y abrirla a nuevos territorios para su progreso. Con entusiasmo, Altamirano incorpora a Justo Sierra en el canon de las letras que ha repasado en sus *Revistas*:

La "Conversación del domingo" es un capricho literario; pero un capricho brillante y encantador. No es la revista de la semana, no es tampoco un artículo de costumbres, no es la novela, no es la disertación; es algo de todo, pero sin la forma tradicional, sin el orden clásico de los pedagogos; es la *causerie*, como dicen los franceses" (*Obras XII* 88-89).

Esta lectura inteligente de la prosa innovadora de Sierra deja ver una imagen inusitada de Altamirano, con frecuencia considerado el ensayista e historiador ortodoxo de la República de las Letras.

En el género que nos ocupa, *Antonia* da un giro al prestigio emblemático del autor de *La navidad en las montañas*. La primera de estas novelas cortas implica otro gozne entre Altamirano y Sierra, entre aquellos renovadores de la modernidad del género y los lectores que vuelven a disfrutar las "novelillas" y "libritos" comentados en estas páginas.

Sólo algunos meses separan la salida de *Antonia* y *Confesiones* en *El Domingo*, un "Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales", según reza el subtítulo del tercer tomo. Altamirano entregó sus trece capítulos del 2 de julio al 25 de agosto de 1872 y Justo Sierra dosificó su historia del 8 de diciembre de 1872 al 23 de febrero de 1873. Por su parte, Santiago Sierra espació los relatos seriados del "Kaleidoscopio" en cuatro entregas de los dos primeros tomos de *El Domingo*, revista fundada y dirigida por Gustavo Gosdawa, barón de Gostkowski. Debido a que *Antonia* inicia con una carta dirigida al barón, intentemos averiguar, textualmente, qué papel jugó aquel enigmático editor, cronista y amigo de Altamirano y Justo Sierra, en la conformación de sus novelas.

Algo más que una simple coincidencia puede explicar las similitudes textuales en la edición primigenia de *Antonia* y *Confesiones*: a) en cada novela, el número de entregas suma nueve y aunque la extensión en páginas es prácticamente idéntica, la estructura capitular es diversa debido a la fragmentación memoriosa de las *Confesiones de un pianista*; b) en sus versiones periodísticas, las dos historias cuentan con presentaciones de sus autores para alentar las expectativas de lectura, y c) sin minimizar las decisiones de cada autor, no puede ignorarse el hecho de que ambos utilicen coartadas biográficas en sus ficciones.

La presencia textual de Gostkowski es evidente en *Antonia*. Oculto tras las iniciales de sus seudónimos periodísticos, Próspero y Merlín, Altamirano usa el recurso cervantino de enviar a la redacción de *El Domingo* un manuscrito dedicado a Gostkowski: las "Memorias de un imbécil". Para reforzar la estrategia lúdica,

la carta de "P. M.", firmada en Mixcoac, informa que "El bardo de esta aldea" ha impuesto al manuscrito el título de "Idilios y elegías". El juego se refuerza con esta sugerencia del remitente: "Si se decide usted a publicar eso en *El Domingo*, no vendrá tan mal, porque al menos los lectores tendrán una historia pequeña pero completa en cada número" (*Obras IV* 11). Consecuentes con sus decisiones editoriales, Gostkowski y Altamirano descubrieron la autoría de la novela hasta el índice del tomo III de *El Domingo*. En contraste, el nombre de Sierra fue explícito desde la primera entrega, donde presenta un recurso opuesto al distanciamiento autoral de Altamirano: al dedicar su "humilde narración" a la incógnita señorita Concepción Ln., el autor implícito deja entrever que bien podría ser el protagonista de aquellos "despojos del alma, expuestos al sarcasmo de todo el mundo" (*Confesiones* 438). Las palabras preliminares de Sierra aluden a la efectiva advertencia del paratexto de Goethe en *Werther*: "No podríais negarle a su espíritu y su carácter vuestra admiración y vuestro amor, como tampoco a su suerte vuestras lágrimas" (1911). A partir del doble juego paratextual de Goethe al inicio y cierre de su novela, se advierte el correlato escritural entre el discurso biográfico de *Werther* y el género autobiográfico como soporte de *Confesiones*.

A pesar de la acertada puesta al día de la novela de artista, ni *Confesiones* ni *Flor de dolor* de Santiago Sierra poseen el interés con el que se lee *Antonia* en nuestros días. Con mucho, es un modelo consumado de novela de iniciación y una obra lúdica con gratas sorpresas. Algunos lectores encontrarán en sus páginas un manual (machista) para amantes inexpertos; otros –seguidores de tres novelas de formación emblemáticas del siglo xx, *El principio del placer* y *Las batallas en el desierto* de Pacheco, así como *Elsinore* de Elizondo–, asociarán la pasión de Jorge por Antonia con sus recuerdos personales de los días inciertos del primer amor y el despertar sexual.

¿Quién es el joven amante desengañado por Antonia y cuáles fueron sus desventuras en un pueblecito del Oriente de México? En el capítulo inicial, ignoramos casi todo de Jorge, el oscuro autor de aquellas "Memorias de un imbécil", enviadas a Gostkowski. Después conocemos otros rasgos gracias a su propia voz: es el hombre maduro que vacila entre el placer y la angustia de la página en blanco, entre la desmemoria dolorosa y la "complacencia en recordar los tiempos desgraciados, cuando uno está libre de ellos" (*Obras IV* 15). La trama de *Antonia* empieza en el segundo capítulo. El encuentro del inexperto pupilo y su precoz maestra de quince años ocurre una mañana

paradisiaca en un tiempo y un espacio, indeterminados en la primera parte de la historia, consecuentes con el supuesto edén de los protagonistas. A la vuelta de los años y tras el suplicio de "veinte verdugos" que han torturado su corazón, Jorge se autocomplace en recordar los "tiempos desgraciados" de sus dos aventuras formativas. En la segunda, será Beatriz, la mujer madura y citadina, quien guíe al aún inexperto amante, recién llegado a la ciudad de México para estudiar y olvidarse de la traición de Antonia que escapa en los brazos de un fante militar santaanista. Lo que ocurra después será asunto de otra novela.

En marzo de 1873, *El Domingo* continúa las "Memorias" con el título de *Beatriz*. Debido al cierre del "Semanario" de Gostkowski, Altamirano traslada su novela a *El Artista* (1874-1875), reedita el primer capítulo y suma otros tres entre julio y diciembre de 1874. De manera intempestiva, Altamirano deja inconclusas las "Memorias de un imbécil". Desconozco cualquier explicación autoral o crítica sobre este silencio que remite a la última novela corta de Altamirano: *Atenea*, parcialmente escrita en 1889 y publicada de manera póstuma en 1935.

En contraste con *Clemencia* y *El Zarco*, las novelas extensas de Altamirano, la brevedad de *Julia*, *Antonia* y *Beatriz* ubica en segundo término los acontecimientos históricos y la ideología implícita. En aquellas novelas, que consolidaron su imagen canónica de consumado narrador, los acontecimientos nacionales enmarcan el relato, estructuran la historia y determinan la trama. Estos recursos no son ajenos al propósito político y didáctico de *La Navidad en las montañas*, impregnada por la tesis de Altamirano en torno a la reconciliación nacional durante la guerra de Reforma.

La sutil carga histórica e ideológica de *Antonia* no opaca el desencanto vital de Jorge, un trasnochado memorialista romántico tachado de "imbécil". Entre las páginas del narrador pesimista se aprecian los rasgos de un rostro menos heroico y marmóreo de Altamirano, acaso una faceta tan poco apreciada como la de Sierra, el lúdico y eficaz narrador de algunos *Cuentos románticos* que hoy disfrutamos en calidad de novelas. Esta otra dimensión de dos autores fundacionales de la modernidad de la novela corta resulta tan perdurable como sus respectivas empresas políticas y culturales durante la República Restaurada.

Bibliografía

- Altamirano, I. Manuel y Gonzalo A. Esteva, eds. *El Renacimiento. Periódico literario (México, 1869)*. Edición facsimilar. México: Coordinación de Humanidades-IIF-CEL-UNAM, 1993.
- _____. *Obras completas III. Novelas y cuentos, 1*. 2ª edición. José Luis Martínez, ed. México: Tribunal Superior de Justicia del DF-Conaculta, 2011.
- _____. *Obras completas IV. Novelas y cuentos, 2*. 2ª edición. José Luis Martínez, ed. México: Tribunal Superior de Justicia del DF-Conaculta, 2011.
- _____. *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte, 1*. 2ª edición. José Luis Martínez, ed. México: Tribunal Superior de Justicia del DF-Conaculta, 2011.
- Conde de Arriaga, Jesús Francisco. "Un portal para la novela corta". *Casa del Tiempo* 44 (2011): 23-25.
- Goethe, Johann W., Torcuato Tasso. Johann W. Goethe. *Obras completas*. Tomo III. 4ª edición. Rafael Cansinos Assens, Trad. / Ed. / Comp., Madrid: Aguilar, 1987. 1827-1892.
- _____. *Los sufrimientos del joven Werther*. Johann W. Goethe. *Obras completas*. Tomo III. 4ª edición. Rafael Cansinos Assens, Trad. / Ed. / Comp., Madrid: Aguilar, 1987. 1881-1891.
- Gostkowski, Gustavo Gosdowa, ed. *El Domingo*. I-IV. México: Imp. De F. Díaz de León y S. White, 1871-1873.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. "Notas y claves para un ensayo sobre la novela corta en México". *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Eds Gustavo Jiménez Aguirre, Gabriel M. Enríquez et al. México: Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura-UNAM-f,l,m., 2011. 9-33.
- Mata, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM, 2011.
- Miranda Cárabes, Celia, ed. y estudio. *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. México: IIF-CEL-UNAM, 1985.
- Pavón, Alfredo. *Al final, recuento. I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837*. Biblioteca de Signos, 32. México: UAM Iztapalapa-BUAP, 2004.
- Quirarte, Vicente. "Ignacio Manuel Altamirano". *Fronteras diluidas entre historia y literatura. México siglo XIX*. Ed. María Rosa Palazón Mayoral. México: UNAM-f,l,m, 2012. 503-528.
- Ramos, Luis Arturo. "Notas largas para novelas cortas". *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Eds Gustavo Jiménez Aguirre, Gabriel M. Enríquez et al. México: Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura-UNAM-f,l,m., 2011. 37-48.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen, ed. y estudio. *El Recreo de las Familias*. México: IIB-UNAM, 1995.
- Sierra, Justo. "Confesiones de un pianista". *El Domingo*, 3, 30 (1872): 438-440.

- _____. *Confesiones de un pianista. La novela corta: una biblioteca virtual*. Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 30 noviembre 2016. <<http://www.lanovelacorta.com/index.php>>
- _____. *Obras completas del maestro Justo Sierra, II. Prosa literaria. Piedad. Conversaciones del domingo. EL ángel del porvenir. Cuentos románticos*. Ed. Francisco Monterde. México: UNAM, 1948.
- _____. *Cuentos románticos*. México: Factoría Ediciones, 1999.
- Tola de Habich, Fernando, ed, y estudio. *El año nuevo de 1837*. I. Ida y Regreso al Siglo xix. Edición facsimilar. México: Coordinación de Humanidades-DGP-UNAM, 1996.
- Villaurrutia, Xavier. "La poesía de los jóvenes de México". *Obras*. Eds. Miguel Capistrán, Alí Chumacero *et al.* Fondo de Cultura Económica, 1974. 819-835.

Ficción y maravilla en *El donador de almas* de Amado Nervo

Claudia Chantaca Sánchez
Université Paris-Sorbonne
claudiachantaca@gmail.com

Citation recommandée : Chantaca Sánchez, Claudia. "Ficción y maravilla en *El donador de almas* de Amado Nervo". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 35-45.

A partir de los años noventa los trabajos en torno a la narrativa de Amado Nervo (1870-1919) se multiplicaron de forma considerable, destacando investigaciones y antologías interesadas en el aspecto fantástico de su producción, tales como *México fantástico* (2008) de Ana María Morales, *El cuento mexicano en el modernismo* (2006), *Tres estancias narrativas (1890-1899)*, volumen coordinado por Gustavo Jiménez Aguirre (2006), *Narrativa fantástica en el siglo XIX* (1997) o la precursora *Antología del cuento fantástico hispanoamericano* (1990) de Óscar Hahn, donde el mexicano figura con los textos "El país en que la lluvia era luminosa", "El ángel caído" y *Mencía*. Este último compendio ilustra el problema genérico asociado a los estudios sobre la narrativa de Nervo, pues, como ha sucedido con muchos otros autores iberoamericanos, es más o menos común ocuparse de sus novelas cortas y sus cuentos sin ninguna distinción¹.

A ello sumamos la permanente oscilación entre fantástico y maravilloso manifiesta en sus relatos. Y es que, a decir de Francisco Tovar, el término fantástico aplicado a la narrativa del nayarita ha de comprenderse "en su sentido menos restrictivo" al mostrar la mixtura de "lo extraño, lo maravilloso, lo macabro y lo terrorífico". Para Tovar en los universos de Nervo estas expansiones son "registros que siguen interesando en un siglo que se declara abiertamente enemigo de la imaginación y de la maravilla, demostrando de esa manera una realidad contradictoria" ("Visiones fantásticas..." 418).

De acuerdo con David Roas los siglos XIX y XX son ricos en literatura fantástica en español. Para el investigador, durante el último tercio del XIX la proliferación de narraciones de este tipo testimonia "la vigencia y, sobre todo, el interés de escritores y público por la literatura fantástica en un período en el que, según la crítica tradicional, los gustos literarios se dirigían ineludiblemente hacia lo real, hacia esa representación fiel del mundo objetivo" ("José Selgas: hacia una poética de lo fantástico" 310).

En México, a pesar del redescubrimiento de un corpus de precursores cuyas obras son concilio de cuento y leyenda a través de la reescritura de asuntos coloniales –José Justo Gómez de la Cortina "La calle de Don Juan Manuel" (1836), Manuel Payno, "El diablo y la monja" (1849), y el español asentado en México, Casimiro del Collado, con el relato corto "El bulto negro" (1841),

1 A reserva de generar un estado de la cuestión en futuras investigaciones, es importante destacar trabajos enfocados en el tema: "Deslinde teórico de la novela corta" (1996) de Manuel Martínez Arnaldos o las tesis *Amado Nervo, Narrador Peninsular en Mencía* (2006) de Yolotl Ayatzíhuatl Cruz Mendoza y *Evolución de las voces narrativas en los cuentos y relatos de Amado Nervo* (2011) de Carlos Gutiérrez Martínez.

por mencionar algunos-, suele considerarse al Modernismo literario el impulsor de la fascinación por lo insólito. Así lo explica Carmen Luna Sellés en su libro *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas*. En opinión de la autora, el gusto por lo misterioso y aquello que escapa a los límites de un sistema lógico-racional cobra gran relevancia en el Modernismo como una aspiración estética que lleva a los poetas a buscar "un nuevo lenguaje" para dar voz a lo discordante. Dicha operación ocurre en medio de un gran contrasentido, pues "irónicamente [estos escritores] precisan de un medio racional [la lengua] para 'decir' una percepción 'no lingüística' e inefable" (25).

De tal modo Luna Sellés observa dos estrategias recurrentes en las obras modernistas: el tratamiento onírico y la poetización de la realidad; este último comprende "la distorsión del paisaje a través de una visión lírica y la naturalización de lo maravilloso" (27). Aunque la autora desarrolla su planteamiento desde ejemplos sobre lo legendario y universos alegóricos, existen obras en las cuales lo insólito se manifiesta en un modelo de mundo mimético sin demandar una justificación racional. Aquí, la maravilla se construye de modo retórico del relato ya que se produce una ruptura entre la forma de enunciar los acontecimientos y su carga semántica, invirtiendo la percepción de lo extraordinario a nivel narrativo y pragmático (personaje y lector experimentan lo fantástico como maravilloso).

Esta "lógica paradójica" es recurrente en la narrativa de Nervo. Basada en la convivencia de lo racional con el fenómeno extraordinario, no funda dinámicas del tipo dominio/sometimiento como ocurriría en una narración fantástica tradicional. Aunado a ello, la vacilación del personaje de mentalidad positivista no se sostiene, pues se convence de que no existe fisura en lo real sino una manifestación de sectores hasta ese momento desconocidos, pero posibles. El resultado no conlleva discrepancia entre los órdenes y la aceptación del portento no cancela el modelo de mundo preestablecido, es decir, su existencia y su inefabilidad son asumidas por los actantes sin menoscabo del orden vigente. El fenómeno se muestra poseedor de sus propias leyes sin pretensiones de dominio y se convierte en herramienta que amplía la perspectiva de quienes lo experimentan. Se trata de un modo de complementariedad epistemológica.

La novela corta *El donador de almas* (1899) es ejemplo de dicha lógica; su trama gira en torno a la imposibilidad de la relación amorosa entre el médico Rafael Antiga y un alma que le es obsequiada por Andrés Esteves -poeta con el raro don de convo-

car espíritus y someterlos a sus designios. *El donador de almas* ha sido analizado bajo el modelo de lo fantástico puro, sin embargo, carece del procedimiento típico que intenta explicar la incidencia de lo sobrenatural en el marco de la legalidad cotidiana. Antes bien, ostenta cierta propensión hacia la maravilla, al sustituir la duda y el efecto de "inquietante extrañeza" por la aquiescencia vinculada a lo maravilloso². Para Todorov, lo fantástico se distingue de la maravilla, si se "decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado" (*Introducción a la literatura fantástica* 31).

No obstante, el texto de Nervo tampoco cubre por completo esta expectativa, en gran medida por el tratamiento irónico de los datos científicos y filosóficos, pero también del elemento sobrenatural, ya que este proceder revela una actitud crítica hacia la utilidad de los conocimientos bajo los que se organiza lo real. En todo caso, resulta un fantástico-maravilloso donde el acontecimiento extraordinario se construye a través de la yuxtaposición de "campos semánticos, si no incompatibles, totalmente desvinculados" (Todorov 38-39). La obra pretende exceder los límites de lo conocido vía la exhibición de combinatorias nuevas, "insólitas por ser producto de una conjunción semántica no codificada" (Jordan 59): un científico escéptico se fía de la posibilidad de donar un alma.

Cuando Antiga recibe la visita de Andrés, quien le anuncia su intención de obsequiarle un alma en agradecimiento por el apoyo brindado a lo largo de su carrera artística, ambos discurren en torno al concepto mismo de "alma", y en sus reflexiones figuran una serie de indicios que anuncian el problema de la androginia como una metáfora de la naturaleza simbólico-semiótica del hombre. Así, leemos:

– ¿Y ese regalo?

–Vine a ofrecértelo.

Andrés se levantó como para dar mayor solemnidad a su donación, y

2 Otros textos han observado esta especie de disyunción enunciativa en la obra de Nervo al observar el cambio de sentido que se produce cuando el narrador asume de manera lúdica los acontecimientos. Por ejemplo, en *El discurso de la ambigüedad*, Ramón Luis Acevedo Marrero explica acerca de *El ángel caído*: "lo sobrenatural aparece ligado con naturalidad al mundo real, sobre todo, a través de la mentalidad infantil. El narrador insiste en lo maravilloso, pero lo encuadra en un nivel normal y cotidiano que refuerza mediante situaciones concretas, como la dificultad del ángel para caminar con zapatos. No hay aquí sentido alegórico alguno que destruya el efecto de lo maravilloso puro. No obstante, el narrador en tercera persona asume un tono ligero y juguetón, como si invitara al lector a fingir que cree en lo que se narra." (115)

con voz cuasi religiosa y conmovida, añadió:

–¡Doctor, vengo a regalarte un alma!

El doctor se levantó a su vez, y clavó sus ojos negros –dos ojos muy negros y muy grandes que tenía el doctor: ¿no lo había dicho?– en los de su amigo, con mirada sorprendida e inquieta.

–Tomaste mucho café esta tarde, ¿verdad? –preguntó–. No me haces caso, y tu cerebro la paga. Eres un perpetuo hiperestesiado...

–Esta tarde me dieron un café que amarillecía de puro delgado, –replicó el otro con sencillez. –Creo que existe un complot entre mi cocinera y tú... No hay, pues, tal hiperestesia. Lo que te digo es cierto como el descubrimiento de América, –a menos que el descubrimiento de América sea sólo un símbolo; –vengo a regalarte un alma. (146)

El adjetivo hiperestesiado que, en tono familiar y bromista, se utiliza para aludir al estado de conciencia alterado del poeta, bien pudiera considerarse un índice, digamos "architextual", de lo fantástico extraño al provocar duda sobre la veracidad de los hechos. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que las características de los personajes y el tema tratado en la escena es también una referencia al concepto de artista en la tradición filosófica literaria y, desde luego, a la ficción en tanto signo. Andrés, como "médium", posibilita la comunicación entre las almas, entidades abstractas, y el mundo material, o mejor, se sirve de elementos abstractos para extender su conocimiento de lo real:

–¿Eres la única alma poseída por él?

–Posee muchas.

–¿Y qué hace de ellas?

–Las emplea para ciertas investigaciones.

–¿De qué orden?

–De orden físico y metafísico. Algunas obedeciendo a su voluntad, viajan por los espacios. Sé de cierta hermana mía que debe estar ahora en uno de los soles de la vía láctea; otra recorre en la actualidad los anillos de Saturno.

–¿Y tú has viajado?

–¡Mucho, mucho! He recorrido seiscientos planetas y dos mil soles.

–¿Y qué objeto se propone Andrés al imponeros esos viajes?

–Perfeccionarnos y perfeccionarse, adquiriendo una amplia noción del Universo. (156-157)

Médico y poeta trabajan con los signos (las palabras y los síntomas), es decir, por su oficio constituyen dos tipos de comportamiento semiótico cuya relación es complementaria: en sentido laxo, uno crea y el otro interpreta. Ahora, a medida que Rafael convive con el alma donada, su pensamiento lo acerca a la perspectiva del poeta, hecho que funge como alegoría de un "cambio paradigmático en la ciencia, el cual culmina con la fundación de la psicología moderna" (Sperling, "La medicina mental" 88).

José Ricardo Chaves afirma que, en la obra de Nervo, "tanto el mago como el artista comparten desprecio y temor ante el orden racionalista burgués. De alguna manera se sienten excluidos en un festín donde el burgués y el científico brindan por el Progreso y la Razón" (*Andrógino* 276); de allí que, la integración de lo extraordinario al universo representado se dé en detrimento de la ideología del médico: no es el fenómeno fantástico, en sí mismo, lo transgresor, sino la agencia de la poesía en la vida del científico, cuyo discurso es frágil y mutable como lo es cualquier constructo humano ante el paso de la modernidad:

Hay un previo sobrecogimiento cuando nuestro espíritu va a cruzar el dintel de la maravilla.
Nuestro espíritu se dice como los israelitas ante los truenos y relámpagos de Sinaí: "Cubrámonos el rostro, no sea que muramos."
El doctor experimentó este sobrecogimiento previo, porque *empezaba a creer* en el conjuro.
Así son todos los escépticos: capaces de admitir hasta la inmortalidad *retrospectiva* del cangrejo y la trisección de los ángulos y el mundo subjetivo de Kant. (152)

En este marco, la andrógina relación entre el médico y el *alma don*, sumada al amor entre los amigos indicia el carácter erótico de la escritura, uno de los temas abordados en el diálogo platónico *El banquete*. No viene en gratuidad que, previo a la donación, el anhelo de un afecto y el deseo de "ser completo" sea expresado con vehemencia por el médico. La palabra adquiere la propiedad del encantamiento, a saber, la lectura de la carta "hace ser" al alma, se diría que la dota de realidad; además, cumple el papel de invocación, ya que el sujeto expresa su deseo y por medio de la escritura éste acaece: "un alma en la cual pueda imprimir mi sello, con la cual pueda dividir la enorme pesadumbre de mi yo inquieto... Un alma... ¡Mi *reino* por un alma!" (5)

La respuesta a su súplica constituye un antídoto que rompe con el tedio de una existencia rutinaria, por lo tanto, la aparición de lo espiritual deviene alienante para el sujeto, recordemos la *alienación* retórica como expresión de la maravilla que desautomatiza lo real al contraponer la variedad con la falta de variedad (Lausberg, *Manual de retórica literaria* 57-58).

Por otro lado, la comunicación cerrada característica de la forma epistolar enfatiza la propiedad subjetiva de la escritura en oposición al discurso científico, objetivo y universal. Ello resulta consecuente con la discusión de ambos personajes sobre la naturaleza de las almas: mientras el poeta defiende que el alma es "una entidad espiritual, substantiva, indivisa, consciente e inmor-

tal", no dependiente de un cuerpo "sino para las funciones vitales"; el doctor la define como "la resultante de las fuerzas que actúan en nuestro organismo" (Nervo, *Otras vidas* 9).

El diálogo del filósofo destaca entre sus producciones por su carácter narrativo y metatextual. Una narración envolvente introduce el relato sobre una reunión en honor del poeta Agatón en la cual miembros de diferentes sectores de la polis discurren en torno a qué es el amor. Uno de los asistentes es Aristófanes, cuya arenga acude a una nueva narración para, de modo figurativo, explicar la relación entre Eros y la *naturaleza carente* del ser humano. El comediógrafo explica el origen del hombre a través del mito sobre la existencia primigenia de tres sexos: femenino, masculino y andrógino. En tiempos remotos, el cuerpo de los seres humanos era esférico, con ocho extremidades y dos cabezas, cada una mirando en dirección opuesta. Su deseo de poder los llevó a atentar contra los dioses olímpicos, recibiendo por castigo la escisión, al ser el mandato de Zeus el cortarlos por la mitad. Vueltos sus rostros al frente fueron condenados a buscarse, intentando restaurar su antigua naturaleza, guiados por el afán de volver a ser completos. Desde entonces, "cada uno de nosotros es un símbolo de hombre -dice Aristófanes-, al haber sido seccionado en dos de uno solo, como los lenguados (*sic*). Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo" (Platón 226)³.

El símbolo me permite "ser en otro", dado que "*symbolon* es cualquier cosa que, al ajustarse con la otra, conforma un conjunto de reconocimiento, una prueba de identidad entre el que presenta su parte y el otro -o lo otro- que posee la pieza que encaja con ella" (Velásquez, *Platón* 75). El principio de identidad opera entre médico y poeta, pero no entre Alda y Rafael de lo cual se sigue que "se puede ser en otro" por medio de la palabra, de modo simbólico pero no, en forma material.

Cuando el poeta acude al llamado, se entretiene largo rato en explicar cómo el preciado don manifiesta su profundo amor por el médico y expresa: "Todo hombre necesita un hombre... y a veces una mujer." (7) Chaves advierte que el vínculo amoroso entre ambos amigos entraña cierta especulación de corte homosexual: "la tradición cultural, desde los griegos, ha hecho

3 No podemos pasar por alto que esta visión antropológica utiliza la reescritura y la parodia para despojar del valor de verdad al mito y otorgarle un carácter "doblemente connotado". En cierto sentido, hablar del comportamiento simbólico del hombre implica una reflexión sobre lo referencial en el discurso literario (discurso de discursos). Se diría, entonces: la literatura no trabaja con la vida como hecho desnudo, sino con los sistemas de significación que la codifican, sea el mito, la religión, la ciencia, la historia, etc.

de la amistad monosexual una fuente de enorme satisfacción, poniéndola a veces a rivalizar con el amor heterosexual, como si la amistad masculina tuviera algo de potencialmente peligroso" (*Andrógino* 511). El motivo de la imposibilidad armónica entre los sexos es una constante en la narrativa temprana de Nervo, reforzado en *El donador de almas* por un tono irónico que no se había manifestado en novelas anteriores como *Pascual Aguilera* (1891) o *El bachiller* (1895) (Chaves, *Los hijos de Cibeles* 130-135).

Luego de la llegada de Alda, la carrera del médico asciende, pues el alma posee atributos que facilitan a su dueño la precisión en los diagnósticos. Pronto Rafael se enamora de ella y, contra la advertencia de Esteves, la retiene consigo más de 24 horas, por lo que Sor Teresa muere. Sin más remedio Alda termina por habitar en el hemisferio izquierdo del cerebro de Rafael, donde integran un ser andrógino: "Cuando el hemisferio derecho quería dormir, el hemisferio izquierdo se empeñaba en leer. ¡Y qué lecturas! Novelas fantásticas como las de Hoffmann, de Poe y de Villiers; inunca libros científicos!" (Nervo 47-48). La integración de hombre y mujer, cada uno representante de una forma de conocimiento, deviene metáfora de la unión entre pensamiento teórico y creación literaria pero, también siguiendo a Luna Sellés, tan marcadas diferencias son alegoría de la realidad discordante cultivada por los modernistas: "la expresión de lo irracional" puede verse "personificad[a] en la descripción de un determinado tipo de mujer o en el uso de una figura retórica como la sinestesia" (*La exploración* 25).

De acuerdo con Óscar Mata, *El donador de almas* es la más extensa de las novelas cortas de Amado Nervo y la menos lograda en razón de un desarrollo "artificial y rebuscado" que se sustenta en "dispersiones filosóficas y científicas", "dicho en otras palabras, en *El donador de almas* el gran maestro de la brevedad dejó que ésta se le escapara y con ella el alma de esta novela corta" (*La novela corta mexicana en el siglo XIX* 133).

No obstante, a nuestras luces, la proliferación de códigos culturales cumple una función retórica dentro de la obra que, en principio y con apego a la mencionada lógica de la paradoja, exacerba la ilusión referencial a fin de mostrar que el discurso de lo real es un *continuum* entre el pensamiento mágico y el conocimiento científico. Al respecto podemos mencionar la crítica contra el escepticismo llevada a cabo por el narrador para definir la poca solidez de las convicciones del médico ante el ejercicio místico del poeta. El pasaje parodia el problema del conocimiento mediante referencias teológicas, del campo de la ciencia,

la *doxa* representada por el fraseologismo y la filosofía (Nervo, *Otras vidas* 15).

Resta considerar, ¿por qué la conciencia sobre el proceso de escritura o la ficción literaria aparece de modo frecuente en la literatura fantástica? Remo Ceserani ha explicado que la autorreferencialidad es inherente al género y esto obedece a que, al presentar una "fisura" en la lógica causal del mundo, se compromete la noción de lo "real" entendido como un constructo discursivo, a saber: la literatura en su carácter verosímil no mimetiza la vida en sí, sino los discursos que parcelan nuestro conocimiento de ella o los significados asociados a la semiótica humana (Kristeva, *Lo verosímil* 65). Por ende, al revelar la intrusión de lo inquietante en el universo representado se pone en duda nuestro conocimiento del mundo vía la revelación de la fiabilidad de las herramientas que utilizamos para comprenderlo.

De tal modo, en *El donador de almas* el relevo entre ciencia y arte (formas de asumir lo real en la anécdota) aunado a los procedimientos estructurales que subrayan el aspecto ficcional de la novela produce un carácter *meta*. Pensemos en dos de las funciones que desempeñan los comentarios y digresiones hechas por la voz narrativa:

a) Enfatizar su posición extradiegética y omnisciente en tanto gran organizador del relato, quien tiene conocimiento pleno ya no sólo de las acciones o la intimidad de los sujetos –definición conocida de la omnisciencia narrativa–, sino también de las estrategias textuales y los niveles de la enunciación (metalepsis). Sirva de ejemplo el motivo "el regalo del elefante", que transita desde la paratextualidad, como título del capítulo cuatro, hacia el discurso, cuando el narrador introduce una anécdota de su propia vida para recordar el origen de la expresión, sin que ello constituya una analepsis al no ser él parte de la diégesis; y, finalmente, hacia la historia –así en el capítulo *Decensus averni* las voces se traslapan y Rafael mismo afirma: "Bien dije yo que un alma era el regalo del elefante" (48).

b) Incorporar elementos rítmicos al discurso que, además de agregar un carácter lírico a la narración, representan el nivel pragmático, ya sea al simular un diálogo directo con el lector (apóstrofe) o bien, al concatenar escenas y cardinales entre episodios. Así ocurre en el capítulo "Sor Teresa", que concluye con las exclamaciones de Alda y Rafael "¿y ahora...?, ¿y ahora...?", ante el horror causado por la muerte de Sor Teresa, cuerpo continente del alma-don. Hacia el cierre del capítulo el narrador recupera la expresión con tono humorístico para enfatizar el carácter ficcional del texto y anunciar su continuación: "Y

ahora, el autor da remate al capítulo séptimo de esta cosa que va formando un libraco cualquiera" (30). La frase nombra al siguiente apartado y es también su inicio, ya que de nueva cuenta se relata el mismo episodio. Con seguridad, la figura es también una marca de su aparición por entregas, al servir de ayudamemoria que permitía al lector dar seguimiento a la historia de una publicación a otra.

Éste ha sido un esbozo general de los temas asociados a la novela corta *El donador de almas* en su dimensión fantástico-maravillosa, asuntos que hemos abordado en trabajos precedentes y que desarrollaremos en una investigación de mayor amplitud a la luz de un análisis de segmentos concretos a fin de identificar rasgos autorreferenciales en la obra. Ello con énfasis en los juegos escriturarios y la alternancia discursiva (diario, carta, periódico), maneras de problematizar lo real.

Bibliografía

- Acevedo Marrero, Ramón Luis. *El discurso de la ambigüedad: la narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan: Isla Negra, 2002.
- Chaves, José Ricardo. *Andrógino. Eros y Ocultismo en la literatura romántica*. México: UNAM, 2005.
- _____. *Los hijos de Cibeles: cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México: UNAM, 1997.
- Erdal Jordan, Meryl. *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- Kristeva, Julia. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1967.
- Luna Sellés, Carmen. *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas: Literatura onírica y poetización de la realidad*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2002.
- Mata, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM/UAM-A, 2003.
- Nervo, Amado. *Otras vidas: Pascual Aguilera, El Bachiller y El donador de Almas*, Barcelona: Ballescá, 1905.
- Platón. *Diálogos. Tomo III*. Trad. M. Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 2004.
- Sperling, Christian. "La medicina mental en la novela corta hispana: el caso de Amado Nervo". *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. N° 1 (Enero-Junio 2011): 65-88.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia, 1980.
- Tovar, Francisco. "Visiones fantásticas en la prosa literaria de Amado Nervo". *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Ed. Jaume Pont. Lleida: Milenio, 1997, 417-429.
- Vedda, Miguel. "Elementos formales de la novela corta", *Antología de la novela corta alemana: de Goethe a Kafka*, Buenos Aires: Colihue, 2001.
- Velásquez, Óscar. *Platón: El Banquete o Siete Discursos Sobre el Amor*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2002.

Del naturalismo y sus alrededores en *La gigante* (2015) de Patricia Laurent Kullick

Irma Cantú
Texas A&M International University
irma.cantu@tamiu.edu

Citation recommandée : Cantú, Irma. "Del naturalismo y sus alrededores en *La gigante* (2015) de Patricia Laurent Kullick". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 46-54.

La protagonista de *La Giganta* (2015) activa ese archivo ancestral que une mito, leyenda e historia en las figuras de La Llorona y de Malinche. La Giganta, una "india de pura cepa" (Laurent, 45) se enamoró en una plaza de un ingeniero francés que vino a hacer carreteras a México y terminó haciéndole diez hijos. La *mission civilisatrice* de Etienne reventó en una explosión provocada por los indios que se oponían al proyecto del gobierno. Sin remedio se quedó en el país, ausentándose de la casa familiar para hacer trabajos menores que nunca le pagan, mientras la Giganta vende cosméticos, libros, cuerpo y, a veces, hijos, a domicilio. No sólo la botella de tequila le consuela, sino la ilusión de matarse después de haber matado a todos sus hijos.

Si bien la esperanza del ingeniero es volver a Francia con sus hijos franceses y su mujer Margalit; la de la Giganta es irse de este mundo con la "casa chica" llena. Esta idea obsesiva y los intentos fallidos del crimen son la fuerza que mueve el texto. Como La Llorona, la primera fantasía criminal es ahogarlos – como hace con los nueve cachorros de la perra Yini–; pero hay que irse a Mazatlán y agujerear una lancha rentada en pleno mar abierto –y ojalá infestado de tiburones. Mejor será gozar las vacaciones; y en el regreso, desbarrancarse en El espinazo del diablo dentro de la camioneta prestada del tío. La segunda es aniquilarlos por envenenamiento: con ese objetivo acude a clases en la Facultad de Biología. La tercera y más desesperada es el gas y un cerillo. Mientras tanto cinco niños y cinco niñas, en una escalera que va de una bebé de brazos al primogénito de 16 años, se las ingenian para sobrevivir este mestizaje atroz que los fragmenta y los vuelve "borradores humanos": "pues hay que esperar cuatro o cinco generaciones para que el lodo del ADN se asiente, porque entre el genio francés y la tierra indígena de México hay un espectro de neurosis incontrolable, hay cientos de proyectos jamás concluidos" (27).

En ciento treinta y un páginas divididas en veinticinco brevísimos capítulos asistimos a la puesta en escena actualizada de una mamá Malinche con diez hijos al día siguiente de la Conquista; a la vida familiar de la Llorona a partir de la noche en que la abandonó el hombre, y justo antes de tirar a sus hijos al río. Para contarnos esta desesperación de alcohol, ultraje, abuso, pederastia y hambre, Laurent Kullick recurre a una voz narrativa infantil encarnada en una niña de 11 años, la sexta de los diez, cuyo lenguaje roza lo gracioso y lo poético con imágenes como ésta: "Ésta sería la noche perfecta para el arsénico, pero primero debemos conseguir DDT para despiojarnos: imagínate a los bichos saliéndose en pleno funeral" (13). Más adelante, "¿No

será el DDT el culpable de que el cerebro salte de esta manera?...Con tanto insecticida, los ángeles guardianes cayeron fumigados..." (19).

***La Giganta* como obra naturalista**

He querido establecer el argumento de la novela antes de aludir a un debate añejo en torno al naturalismo en México centrado en la idea de que ni España, ni México, tuvieron en realidad naturalismo a la Zola debido a dos razones principales: en el caso de España, el catolicismo frenaba ese basamento laico que sí tuvo Francia; por otro, el fuerte sentimiento romántico imperante en Hispanoamérica durante esos años impedía una producción literaria naturalista. De tal suerte que la crítica María Guadalupe García Barragán en su libro *El naturalismo en México* (1979) afirma que "casi no existe la obra naturalista pura, y mucho menos en Hispanoamérica; así que tenemos que hablar de producciones realista-naturalistas, romántico-naturalistas; o naturalistas con rasgos románticos, y viceversa" (31).

La idea de que el catolicismo sacaba a España del movimiento tiene su base en los comentarios del mismo Zola sobre los ensayos de este tema en *La cuestión palpitante* (1883) de Emilia Pardo Bazán. Los primeros tres capítulos de *La cuestión* tratan la diferencia primordial en relación con la tesis francesa, el catolicismo, y dejan claro que el determinismo materialista de Zola se hace a un lado frente a una doctrina agustiniana que aboga por el libre albedrío en concordancia con el sentimiento religioso de la península, entendido como sentimiento nacional. El resto del libro intenta posicionar a su autora como la abanderada del movimiento en España.

Abundan en el texto de Laurent Kullick los ecos de Pardo Bazán, inclusive un determinismo social con tintes de acentos místicos y católicos. No en balde su novela *El camino de Santiago* (2000), ganadora del Premio Nuevo León de Literatura en 1999, usa un título de gran resonancia católica como lo es Santiago de Compostela. Curiosamente no se refiere al sitio de peregrinación, sino que alude a una de las dos voces que habitan la esquizofrenia de la protagonista: una es Mina y otra es justamente Santiago. Esta voz masculina encarna la lógica racional, el alter-ego de la narradora, el camino a seguir, la meta, el espejismo. También en el imaginario de la niña de *La Giganta* aparece otro emblemático sitio de peregrinaje al que ella llama Jerusalén y que representa la esperanza, la inocencia, el lugar antes del abuso físico y sexual. "Es la época de Jerusalén, cuando todavía no aceptaba el fraude genético" (Laurent, 15).

Vendrá el exhibicionismo sexual del abuelo, las mañas, el abuso de otros personajes contra sus hermanos y la niña narradora se pregunta: "¿Dónde está esa tierra que no acepta suicidas? Yo fui a buscarla y no hallé nada. Resulta que la melancolía es un órgano que no puede ser extirpado en Jerusalén... Y cuánta esperanza tuve" (17). A razón del determinismo biológico, Jerusalén, la tierra prometida, se convierte en paraíso perdido.

Si bien aparecen esos ecos católicos, en la novela de Laurent Kullick no se repite un sentimiento católico del creyente como ocurre en la obra de Pardo Bazán, sino que el imaginario católico sirve para poblar un mundo paralelo fantástico a la manera en que lo hace Ofelia, la niña protagonista de *El laberinto del fauno* (2006), película hispano-mexicana de Guillermo del Toro. Si el mundo de Ofelia está habitado por faunos, cíclopes y monstruos que habitan un laberinto secreto para salvarla de la microdictadura del padrastro Vidal, el de nuestra niña tiene ángeles de la guarda que viven en su inventada Jerusalén con la diferencia de que éstos no responden, no la salvan, no la libran de la genética maldita. De manera que lo católico no es fuente de fe, sino de fantasía. Fantasía que la naturaleza despiadada avasalla. El imaginario católico no es más que un cuento falaz; conclusión a la que llega la niña protagonista de Laurent Kullick: en esta novela lo católico no es sentimiento, ni sirve como sostén psicológico, ni siquiera como fantasía para menores y se desploma ante el "fraude genético"; el determinismo biológico se impone. Creo que Zola estaría satisfecho con esta resolución tan alejada de la línea naturalista española.

La escasa crítica académica que existe en torno al naturalismo en parte se debe a que son pocas las obras escogidas que van a recibir el consenso genérico; a la cabeza se sitúan *Santa* (1903) y otras obras del célebre Federico Gamboa. En este sentido, al revisar las características principales del género que ha anotado al pie García Barragán y contrastarlas con *La Giganta*, no puedo más que sorprenderme de que una novela mexicana del 2015 cumpla cabalmente con los postulados más relevantes del llamado *Grupo de Medán* –nombre derivado del lugar de la casa de Zola en las cercanías de París–, donde se daban cita los seis escritores naturalistas.

He aquí las principales características de la obra naturalista: verismo en el diálogo y en las descripciones de tipos, lugares y situaciones; abundancia de detalles; afición por los temas, las escenas y el lenguaje crudos, atrevidos e incluso escabrosos [...] denuncia de abusos y lacras de la sociedad y de los gobiernos; exposición de casos patológicos de vicio y degeneración; preponderancia del determinismo, o sea la acción

ineluctable de la herencia y del medio como causante de la conducta (García, *El naturalismo en México* 14).

La crítica concluye el listado con esta frase: "tono y términos científicos, o teorías y tendencias del mismo carácter [...]" (14). El grupo de Medán intentó ajustar su obra literaria a esos postulados cientificistas por medio de una escritura experimental. Hoy sus intentos pueden parecernos pseudocientíficos dado que ninguno de los congregados era un profesional de la ciencia, sino meros aficionados. Es en este punto donde *La Giganta* se distancia del naturalismo francés: los términos científicos como ADN; y palabras como genética, abundan en el texto, pero éstos ya no son parte de una jerga especializada sino que han pasado al acervo lingüístico de la población. La fuente original de la que brotaron los términos científicos de las obras más naturalistas del grupo francés simplemente ha crecido hasta alcanzar a los niños de primaria de esta centuria. Lo que sorprende es la insistencia de la pequeña protagonista en el determinismo biológico que la filia con el género naturalista en uno de sus puntos centrales. Pero el tono de la voz narradora es otro: la estética de lenguaje de esta niña se encuentra en las antípodas del narrador omnisciente "cientifizado" del naturalismo clásico; su voz refleja a la niña narradora de *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, baste recordar el episodio "Las tripas del general Sobarzo". De tal suerte que encuentro que la novela de Laurent Kullick, si bien cumple con los postulados del naturalismo francés, echa mano de los recursos propios del naturalismo a lo Pardo Bazán. Las dos ramas del movimiento van a nutrir este texto.

Genealogías: Las niñas narradoras, naturalismo, magia y un vestido rojo como recursos técnicos naturalistas

Si bien la ironía de sus frases lúdicas rescata a ambas niñas y a sus lectores, la crisis contada por la niña de Campobello ocurre en la calle Segunda del Rayo, en sus alrededores o a lo lejos en el campo de batalla; pocas acciones ocurren en casa y ninguna con tinte de tragedia. La madre villista es figura central y pilar familiar; de suerte que su construcción arquetípica la semeja a una heroína doméstica y protectora. En contraste, la madre que construye la niña narradora de Laurent Kullick es un monstruo. Así, mientras las manos de mamá son diligentes y curan heridos de guerra; las manos destructoras de la Giganta sujetan el bote de DDT en la izquierda y una botella de tequila en la derecha; y, en otras peores ocasiones, una lleva la manguera del gas, y la otra, un cerillo. Acciones que ocurren en el interior de la casa; no

en un dispensario médico o en la calle. Para la niña de Campobello, su casa es sinónimo de refugio; para la de Laurent Kullick, la salvación está afuera, en la casa de Doña Crucita, donde la narradora hace labores domésticas por unas monedas y de paso comete pequeños hurtos; o en su huida con cuatro de sus hermanos para ir a la televisión mexicana donde los niños rubios son protagonistas, donde Valeria, la más pequeña, "es perfecta para los anuncios de la tele, se parece al bebé Gerber" (Laurent, *La Giganta* 72).

El tono de la niña narradora de Campobello se inclina al realismo; mientras que la niña de Laurent Kullick conserva esa noción naturalista de evolucionismo darwiniano en sus reiteradas menciones al ADN mestizo y fatal que padecen los diez hermanos.

Desconfiamos de cualquier verdad, es nuestra característica. Tal vez tú no lo entiendas porque eres india de pura cepa, pero este cóctel que se aventaron tú y el francés, más el DDT para los piojos, hacen que el ADN se revuelque histérico sobre su propio lodo (45).

A lo largo del texto, el tema del abuso sexual infantil se expone de manera descarnada y patética, nunca se cae en el melodrama. Hay esa mirada distante –y hasta objetiva– que pide la corriente naturalista. El único personaje de alcances románticos es Susana, la hija mayor, quien pretende que su enamorado René, un vecino drogadicto, venga en su búsqueda al enterarse de su suicidio –que ella fingirá. Violeta, la quinta hija, lo resuelve así: "suponiendo que se decide a venir, lo hará despacito, con los ojos virollos... Y cuando se trate de hincar románticamente ante el cadáver de Susana, se caerá arriba del cuchillo, se lo enterrará en el corazón y nos meterán a todos a la cárcel" (45). Del teatro suicida isabelino se pasa directamente al accidente, al resbalón trágico de la cáscara de plátano, que inspira la mofa y no la lágrima. En algunas escenas se va de la risa a la mueca: como en aquella de la bebé Valeria que persigue a gatas un capote improvisado al grito de olé, olé, y tras el capote se esconde un ansiado bote de crema de cacahuete. En las antípodas del romanticismo, el texto se lanza de lleno al naturalismo en su característica de animalizar al personaje –de bebé a novillo–, en lo imperturbable que luce el narrador al contar, en lo patética de la situación que termina en dos monedas, con tal de hacer parar el espectáculo que casi alcanza al esperpento de Valle Inclán.

En este sentido cabe destacar un *leitmotif* visual, un vestido rojo, que hace un guiño no sólo al naturalismo español, sino al binomio de fiesta-tragedia mexicana que aparece en otras novelas nacionales:

Parece que quisiera decir que si un día nos escapamos, no se me olvide su vestido rojo. Le fascina, lo señala, está colgado en los pocos ganchos que tenemos sobre un clavo. Es un vestido que ha pertenecido a todas tus hijas. Etienne se lo trajo a Susana, luego lo heredó Violeta, yo, Yasmín y por último Valeria. Siempre señala el vestido rojo, ya sabe que cuando se lo ponemos vamos a ir de fiesta (73).

Señalo una genealogía técnica española que parte de *La tribuna* (1882) de Emilia Pardo Bazán, primera novela naturalista que trata por vez primera el tema social del proletariado en la naciente industria y donde la protagonista Amparo despierta revuelo con un mantón rojo en las juntas de obreros. Más adelante en "Las medias rojas", destacado cuento de la colección *Cuentos de la tierra* (1888), el rojo de las medias será la fuente del abuso que dejará a Ildara, la protagonista, tuerta y desdentada. Ya en *La desheredada* (1881) de Benito Pérez Galdós, la protagonista Isidora ahoga sus penas en un pañuelo rojo hecho de retazos. Lo mismo pasa con Eloísa, la adúltera, enfundada en el rojo –del vestido y las medias– en *Lo prohibido* (1884), también de Galdós. Además del atuendo rojo, todas tienen en común su deseo de libertad, su lucha por conseguirla y un golpe de regreso a una realidad de pobreza y abuso. Cierro el tópico del rojo castellano con esta cita normativa de uno de los personajes galdosianos de *Lo prohibido*: "La intensidad de los colores indica la intensidad de los vicios [...]: inmoralidad matrimonial, adulterio, belenes; color rojo" (303). Es la manera galdosiana de referirse a cualquier sexualidad más allá del matrimonio católico.

De esos ejemplos españoles del XIX paso al llamado realismo mágico hispanoamericano con el vestido rojo de Isabel Moncada en la fiesta en honor al General Rosas de *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Isabel llegará a la fiesta para seducir al dictador y terminar fugándose con él. Con ese vestido rojo empieza su camino hasta convertirse en piedra. Es el principio del fin para el pueblo de Ixtepec. Mucho más tarde, aparecerá *Un traje rojo para un duelo* (1996), novela corta de la misma autora muy cercana al *Bildungsroman* de *Primera memoria* (1959) de Ana María Matute. Como Isabel, el traje rojo de la protagonista es su rito de pasaje, pero la maldad de la abuela entorpecerá la maduración con el pretexto de la muerte

del abuelo. Para las mujeres de Pardo Bazán, de Galdós, de Garro o las niñas de Laurent Kullick, el vestido rojo como símbolo de libertad se trunca o termina siendo siempre una maldición de género. No es baladí que la portada de *La Giganta* sea el retrato de una niña rubia y pequeña con un vestido rojo.

Ecos lejanos

La riqueza estética y la capacidad de evocar de la novela corta de Laurent Kullick llevan al lector a reconocer los mitos culturales propios (como la Malinche y La Llorona), y lo hace activando una rica tradición casi olvidada como es el naturalismo. Gracias a la técnica narrativa de una voz infantil y protagonista se refresca el naturalismo, y se nos conmueve dejando de lado aquellos narradores omniscientes con gusto cientificista tan del XIX. Existe un archivo cultural puesto al servicio de contar la historia de una familia, víctima de una realidad social que no da lugar al punto de referencia, a que el alma eche raíces porque:

En México todo es por mientras. Las casas. Los fuegos efímeros. Las relaciones utópicas. Los sueldos. La responsabilidad subjetiva, la política truculenta, las celebraciones: macabras maravillas. Hasta la muerte es por mientras. México es un estado mental (Laurent, 51-52).

Así como lo fue para los españoles al inicio de la industrialización, como lo es para todos en esta era de globalización, la disfuncionalidad familiar alcanza los límites del suicidio y casi nos acerca a aquella nota del personaje niño de la última novela de Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (1894), que mata a sus hermanitos, se ahorca y deja escrito "Done because we are too menny" (405). Así de cerca y así de lejos llegamos con la lectura de *La Giganta* de Patricia Laurent Kullick.

Bibliografía

- García Barragán, María Guadalupe. *El naturalismo en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993.
- Hardy, Thomas. *Jude the Obscure. The Works of Thomas Hardy in Prose and Verse 3*. London: Johnson Reprint : H. B. Jovanovich, 1985.
- Laurent Kullick, Patricia. *La Giganta*. México: Tusquets, 2015.
- Pérez Galdós, Benito. *Lo prohibido*. Madrid: Clásicos Castalia, 1980.

**Écritures plurielles :
littérature
hypertextuelle et
hypermédia**

El libro electrónico. Algunas notas sobre la tecnología del libro

César González Ochoa
Universidad Nacional Autónoma de
México cesargonzalez44@gmail.com

Citation recommandée : González Ochoa, César. "El libro electrónico. Algunas notas sobre la tecnología del libro". Les Ateliers du SAL 9 (2016) : 56-70.

Muchas personas piensan que la idea misma de leer un libro está fuera de moda, que es incluso aburrido¹. Todos hemos oído decir "yo no leo libros pues Google me da toda la información pertinente de manera rápida; si tengo que leer, no necesito sumergirme en largos textos pues puedo tener lo importante en segundos". Parece que, una vez que adquirimos las destrezas para navegar por la red, los libros se hacen superfluos.

Habría que justificar la noción de "tecnología del libro", y aclarar el propio término de tecnología. La idea más común es la de colección de técnicas, destrezas, métodos y procesos usados para producir bienes o servicios o para lograr objetivos, tales como la investigación. La tecnología puede ser el conocimiento de técnicas y procesos, o estar incrustada en máquinas, que usamos sin tener el conocimiento de cómo funcionan. Podemos hablar de cuatro grandes categorías de tecnología según el modo de complementar o amplificar nuestras capacidades. Primero, la que extiende la destreza y fuerza física, como en el arado, la aguja, las armas; segundo, la que aumenta la sensibilidad de los sentidos, como el microscopio y el amplificador; tercero, la que modifica la naturaleza para satisfacer mejor las necesidades, aquí están las presas, la ingeniería genética; y, cuarto, la que aquí más importa, las tecnologías intelectuales, que son herramientas que extienden nuestra capacidad mental para encontrar y clasificar información, para formular y articular ideas, para compartir el conocimiento, para medir y hacer cálculos, para aumentar la memoria; son ejemplos el mapa, el reloj, la máquina de escribir, el ábaco, el libro, la escuela, la biblioteca, la computadora e internet, la red de redes.

Todas esas herramientas nos ayudan a vivir mejor; por su mediación se aumenta el poder y el control sobre la naturaleza, sobre la distancia y el tiempo; pero también el poder y el control sobre los demás. Si la computadora o internet son poderosas y de gran utilidad, no se puede olvidar que el mero hecho de usar las herramientas no sólo transforma la naturaleza sino también a nosotros mismos; el martillo usado por el carpintero se convierte, al menos en lo que concierne al cerebro, en parte del brazo; con los binoculares el cerebro ve a través de nuevos ojos y se adapta a un campo de visión diferente. El cerebro incorpora las herramientas en el mapa sensorial y hace sentir lo artificial como natural. Un rasgo que distingue a los humanos es esa habilidad de fundirnos con las herramientas, lo cual, junto con

1 Agradecemos encarecidamente al autor las minuciosas y pertinentes modificaciones de la versión oral del texto.

las destrezas cognoscitivas superiores, es lo que nos hace eficaces para inventar y usar tecnologías. De allí que la relación con las herramientas sea bidireccional: las tecnologías se convierten en extensiones de nosotros al mismo tiempo que nos convertimos en extensiones de ellas: usamos esa extensión de la mano que es el martillo pero sólo para hacer lo que éste hace: clavar, golpear; con los binoculares vemos sólo lo que nos permiten, alargan el campo de visión pero nos hacen ciegos a lo cercano (Carr 2010, 72²).

Toda herramienta puede influir en el pensamiento, pero las intelectuales son las que tienen mayor incidencia en qué y cómo pensamos; son las más íntimas, las que usamos para expresarnos y relacionarnos con los demás, las que conforman la identidad personal y pública. La importancia de las tecnologías de la información es que trabajan en nuestra mente cuando la mente trabaja con ellas, promueven nuevas formas de pensar, y un ejemplo es la mecanización de la escritura. Desde principios del siglo XVIII se habían hecho los primeros intentos para producir una máquina capaz de escribir, pero sólo hasta 1872 se comercializó la primera Remington, semejante a la máquina de coser (la Singer está en el mercado desde 1851), incluso con un pedal para el retroceso del carro. Diez años más tarde, Nietzsche, con 38 años de edad pero con una salud precaria que le afectaba la movilidad y la visión, adquirió uno de estos prodigios y pudo escribir con mucha mayor velocidad. La carta de un amigo cercano le señaló que, después de adquirirla, sus escritos eran diferentes, que había cambiado su estilo, con una prosa más apretada, más telegráfica y más fuerte; como si la potencia de la máquina se hubiera transferido a sus palabras escritas. Aunque no estuvo de acuerdo, Nietzsche admitió que la máquina se había incorporado en la formación del pensamiento. Casi un siglo después, García Márquez publica en 1981 la *Crónica de una muerte anunciada*, y algunos lectores perciben en esa novela rasgos estilísticos que no estaban presentes en sus escritos previos, y la razón que dieron es que esa novela fue la primera que escribió con computadora. No se puede afirmar que tales cambios sean producto de ese hecho, pero lo que sí se puede sostener es que en definitiva existe una conexión entre las tecnologías de la escritura y el resultado.

McLuhan (1964), uno de los primeros pensadores que llamó la atención sobre estos temas, dice que cuando surge un nuevo medio, las opiniones se dividen: unos a su favor que de inmediato lo adoptan, y otros que lo condenan; pero a ambos se

2 La traducción de las citas de este texto, como todas las demás, son mías.

les escapa lo principal, pues quedan atrapados en la información que transmite, en el contenido, y no perciben que, a largo plazo, éste es menos importante que la influencia del medio mismo en cómo pensamos y actuamos. Como una ventana hacia el mundo y hacia nosotros, el nuevo medio moldea lo que vemos y cómo lo vemos, cambia lo que somos individual y socialmente.

Este autor llama la atención sobre el hecho de que las herramientas terminan por entorpecer las partes del cuerpo que se amplifican: al extender artificialmente alguna parte del cuerpo, también se distancia la parte ampliada y sus funciones naturales. Cuando el telar hidráulico sustituyó al manual, aumentó considerablemente el tejido producido, pero sacrificó la destreza: los dedos se hicieron más torpes, más extraños o ajenos a la textura del tejido. Esto es inevitable con el uso de la tecnología: cada vez que se usa una herramienta que ejerce control sobre el mundo exterior se cambia nuestra relación con ese mundo; es el precio que hay que pagar. Y en el caso de las tecnologías intelectuales, las de la información, la cuota es más alta pues las herramientas de la mente amplifican y a la vez entorpecen las más humanas de las habilidades naturales: las de la razón, percepción, memoria y emoción. Nietzsche llegó a imaginar que su máquina de escribir era 'algo como yo', pero también él mismo era algo como ella, pues era lo que daba forma a sus pensamientos. T. S. Eliot usaba la máquina sólo para copiar lo que escribía antes a mano, aunque luego pudiera escribir directamente; dijo a un amigo que en esa segunda etapa su escritura era fragmentaria, como "en *staccato*"; decía: "la máquina me da lucidez pero no estimula la sutileza".

Hay muchos debates sobre el papel de la tecnología en la formación de la civilización; unos señalan que el progreso tecnológico ha sido una fuerza autónoma fuera de nuestro control; otros dicen que son artefactos neutrales que sirven a los deseos conscientes de sus usuarios, como medios para lograr nuestros fines pero que en sí mismos no tienen fines. Puede parecer que somos nosotros los que decidimos cómo usar una tecnología particular y que la tenemos bajo control; pero en un panorama más amplio, los efectos de ésta son más complejos: no es una simple ayuda para la actividad humana sino también es una fuerza que modela esa actividad y su sentido. Cada posición está asociada con una visión sobre la naturaleza y destino de la humanidad, pero hay acuerdo en que los avances tecnológicos señalan momentos centrales en la historia: el arado cambió los patrones de crecimiento de la población, de su asentamiento y del trabajo; nuevas formas de transporte

ampliaron el comercio, nuevas armas alteraron el equilibrio entre los estados. Otros modificaron las formas de vivir de múltiples maneras por lo que, en gran medida, la civilización actual es el resultado de las tecnologías usadas. Más difícil, sin embargo, ha sido ver la influencia de las tecnologías intelectuales en cómo funciona la mente pues, aunque podemos ver los productos del pensamiento, no vemos el pensamiento mismo.

La más elevada extensión de nuestros sentidos, de la cognición y la memoria es la computadora en red; también allí aparecen efectos entorpecedores. La investigación sobre el cerebro dice que el uso de las tecnologías de la información, que han extendido el sistema nervioso y que han modificado las formas de encontrar, almacenar e interpretar la información, ha cambiado la estructura física y el funcionamiento del cerebro. Lanier (2010) señala que pequeños cambios en los detalles de un diseño digital pueden tener profundos efectos no previstos en las experiencias de los humanos que juegan con él. Su uso ha fortalecido algunos circuitos neurales y debilitado otros, refuerza algunos rasgos y hace desaparecer otros. El lenguaje mismo se ha modificado por el uso de estas tecnologías; ha alterado la manera en que hablamos, escribimos y leemos por la ampliación o compresión del vocabulario, por la alteración del orden, etc.; dice Walter Ong que no se trata de simple ayuda externa sino que producen alteraciones en la conciencia (1982, 13). Sabemos que el lenguaje en sí mismo no es una tecnología intelectual, pues el lenguaje es nativo de la especie: un niño aprende a hablar como un pájaro aprende a volar. Pero leer y escribir no son naturales sino aprendidos y fueron posibles por el desarrollo del alfabeto y otras tecnologías; la actividad de leer y escribir modifica el cerebro. Muchos estudios muestran que la habilidad para aprender puede verse severamente comprometida cuando el cerebro se sobrecarga con muchos estímulos, como por ejemplo cuando se está conectado a la red. Mayor cantidad de información puede dar por resultado menor conocimiento.

Cuando comenzamos a usar la computadora para escribir no nos dimos cuenta de los cambios que producía, pues se veía como una herramienta que sólo obedecía; poco a poco entendimos que era algo más, que influía en nosotros y que mientras más la usábamos, más alteraba la manera de trabajar. Al principio era como la máquina para Nietzsche: para copiar lo escrito a mano; después escribimos de manera directa aunque se requería una copia impresa para revisar y corregir; cuando eso ya no fue necesario, percibimos que ya no usábamos un procesador de texto sino que nosotros mismos éramos los

procesadores. Buena parte de la población del mundo es cien por ciento digital y si muchos no lo somos, somos usuarios de computador³.

La verdadera revolución ocurre en los años noventa, cuando llega internet, aunque tienen que pasar varios años para que deje de ser sólo una fuente de información más o menos unidireccional. Esto ocurrió en 2005, con la web 2.0, que hizo posibles las redes sociales y nos hizo a todos autores (productores de contenidos), pues, entre otras cosas, hizo obsoleto el sistema tradicional de publicar, pues cualquier cosa escrita podía estar de inmediato al alcance de todos y tener casi al mismo tiempo comentarios de lectores. No se puede negar que la red nos facilitó la vida, es un medio para todos los propósitos, la vía para casi toda la información, y ello altera nuestra vida cotidiana; son muchas las ventajas de estar conectados, de tener acceso inmediato a todo. Pero no es gratis, como McLuhan lo sugirió; los medios no son sólo canales neutros de información: proporcionan la materia del pensamiento pero también conforman el proceso mismo del pensar. Antes de la llegada de internet 2 había, claro está, páginas web. Estas páginas individuales de los tempranos 90, dice Lanier (2010, p. 13), "tenían el sabor de lo personal", pero más tarde, Facebook y la Wikipedia fueron más lejos: el primero organiza a las personas en identidades de selección múltiple; el segundo trata de borrar completamente el punto de vista. "Si una iglesia o un gobierno hiciera estas cosas, diríamos que es autoritario, pero cuando los que manejan la tecnología lo hacen, lo vemos como fresco e inventivo" (Lanier 2010, 35). La influencia más fuerte no es la computadora sino la red en su totalidad, y no sólo porque cambia muchos hábitos y rutinas al hacernos depender de lo que nos ofrece, sino porque cambia la manera de funcionar del cerebro. Por ejemplo, se pierde la habilidad de poner atención en algo por periodos prolongados.

Autores, como Negroponte (1995) o Johnson (1997, 2001), saludaron con entusiasmo la llegada del mundo digital como una nueva revolución que traería ilimitadas posibilidades para tener un mundo mejor; otros, como Carr, hablan de algunos rasgos menos positivos. Su libro empieza con unas frases que dan un poco de miedo; dice:

3 La computadora personal llega en 1983, bastante precaria, sin disco duro, con 32 ko de memoria y, a pesar de que tenía un costo de unos 3000 dólares, no tenía un entorno gráfico, sino que todo se hacía por línea de comandos; ese entorno gráfico llega tres años más tarde con la McIntosh y en 1988 aparece Windows 3.

En los últimos años he tenido la incómoda sensación de que alguien o algo está moviendo cosas en mi cerebro, que modifica los circuitos neurales, reprograma la memoria. Mi mente está cambiando, no pienso de la misma manera, especialmente cuando leo: antes me era más fácil sumergirme en el libro, mi mente quedaba atrapada en los meandros del relato, en los giros del argumento; pasaba horas vagando en amplios segmentos de prosa. Ahora mi concentración cae después de una o dos páginas, pierdo el hilo, empiezo a buscar algo más que hacer. La lectura profunda que antes llegaba naturalmente se ha convertido en una lucha. Creo saber qué es, dice: la red me quita la capacidad de concentración y de contemplación; cada vez hay que luchar más para leer tramos grandes de escritura (2010, 8).

El primer cambio es en la lectura; las páginas web no se leen, sólo sirven para llegar a los hipervínculos. Para muchas personas esto no es un problema pues piensan que los beneficios de la red (acceso a la información, herramientas de búsqueda, facilidad de compartir opiniones) compensan la pérdida de la habilidad de leer libros o revistas. Según el mismo autor, en 2008 se mostró en Estados Unidos que los jóvenes leen la página impresa no ya de izquierda a derecha y de arriba a abajo, sino con un barrido por toda la superficie, como si fuera una imagen. Lo que está en el fondo de esto es un cambio mayor, el de la linealidad de la mente.

McLuhan profetizó la disolución de la mente lineal con la llegada de los medios electrónicos, que rompen la tiranía del texto sobre el pensamiento y los sentidos. El yo aislado, encerrado por siglos en la lectura privada de la página impresa, emerge en lo global. Esa profecía ahora se realiza: la mente lineal, enfocada y no distraída, es sustituida por otra que toma la información en piezas separadas. Esa mente lineal estuvo, desde Gutenberg, en el centro del arte, de la ciencia, de lo social en general; ha sido la mente imaginativa del Renacimiento, la mente racional de la Ilustración, la mente inventiva del romanticismo y la revolución industrial, la mente subversiva de la modernidad.

Como mi objetivo es hablar de los cambios introducidos por el *ebook*, me refiero a un aspecto de la tecnología del libro, la escritura, la cual aparece a fines del cuarto milenio a.C. con los sumerios, que comenzaron a desarrollar símbolos para representar objetos e ideas; por el siglo octavo a.C., surge en el mundo griego el primer alfabeto fonético, con vocales y consonantes, que fue muy eficiente por su economía y fue el modelo para el romano que marcó el inicio de una revolución en la historia intelectual: el paso de una cultura oral a una cultura

letrada, en la que la escritura es el medio para expresar el pensamiento. Aquí ya puede hablarse de cambios en el cerebro, pues la palabra escrita libera el conocimiento de los límites de la memoria individual y al lenguaje de las estructuras rítmicas y formularias requeridas para la memorización y la recitación; con ello la mente se abrió al pensamiento y la expresión, se hicieron posibles la filosofía, la literatura⁴. Como el habla dominaba la escritura, se escribía tal como se oía, sin separar las palabras; por ello la lectura era muy laboriosa y se tenía que leer en voz alta para comprender. Sólo hasta después de la caída del Imperio romano comienza a romperse con la tradición oral; a inicios del segundo milenio de nuestra era, los escritores comenzaron a imponer reglas de sintaxis, a separar las frases en palabras individuales, a introducir espacios para separar palabras y signos de puntuación. Con ello la escritura se orienta hacia el ojo y ya no al oído y se hace posible la lectura en silencio que lleva a una mayor comprensión; esto requirió complejos cambios en los circuitos del cerebro, por ejemplo, en el área visual. Estaban ya las condiciones para la lectura profunda, atenta y eficiente, pues leer un libro requiere la capacidad de concentrarse por largos períodos de tiempo, que no es lo normal debido a nuestra predisposición de pasar de un objeto a otro, ya que nuestra memoria genética nos hace conscientes de lo que ocurre alrededor, rasgo esencial para la supervivencia. De allí que la lectura de un libro sea algo no natural; concentrarse en una tarea ininterrumpida es una anomalía en la historia de nuestro desarrollo psíquico.

Hasta entonces, los escritores dictaban sus textos, pero cuando comenzaron a poner sus palabras en la página, en privado, sus obras se hicieron más personales, dieron voz a ideas no convencionales y ampliaron los límites de conocimiento de la cultura. Al revisar y editar su obra, alteraron tanto los contenidos como la forma; los argumentos se hicieron más amplios y más claros, pero también más complejos. Antes de la imprenta ya se acostumbraba dividir el texto en párrafos y capítulos, con índice y otras ayudas para la lectura.

La introducción de la lectura en silencio es una etapa crucial: su práctica modela toda la cultura; cambió la educación, pues la universidad la estimuló como complemento de la clase. El

4 El problema era el soporte de la escritura. Los sumerios escribían en tabletas de barro y los egipcios comenzaron a producir rollos de papiro, adoptados por griegos y romanos; más tarde llegó el pergamino, pero por su costo se usaron tablas cubiertas de cera donde se podía escribir con un estilete; éstas se unían con piel o tela para tener algo como un libro, pero para trabajos importantes se usaba el pergamino, escrito en los dos lados.

conocimiento fue cada vez más una actividad privada en la que cada lector genera en su mente la síntesis personal de las ideas de otros. Esta lectura acentuó la relación entre autor y lector, que es un medio de fertilización intelectual mutua; las palabras del escritor son un catalizador en la mente del lector e inspiran asociaciones, percepciones y emociones; la existencia de un lector atento es un estímulo al trabajo del escritor, le da confianza para explorar nuevas formas de expresión, para aventurarse en pensamientos difíciles, incluso peligrosos. La rica tradición literaria es impensable sin el íntimo intercambio entre autor y lector.

La lectura profunda no sólo da acceso a las palabras del autor sino que hace resonar esas palabras en la mente del lector, quien hace sus propias asociaciones, inferencias y analogías, crea sus propias ideas. A medida que lee profundamente, piensa de igual modo; leer así un libro es un acto de llenar la mente; el lector deja de atender los estímulos del exterior y se compromete en un flujo profundo de palabras, ideas y emociones. Fue la tecnología del libro la que hizo posible esa extraña anomalía.

Durante siglos, la tecnología de la escritura reflejó y reforzó una ética de la cultura oral, en la que la lectura acentuaba el desarrollo y la propagación del conocimiento, pero subordinaba la creatividad individual a las necesidades del grupo. La escritura lo cambió todo: el conocimiento se hizo cada vez más una actividad privada en la que cada lector genera la síntesis personal de las ideas e informaciones de otros. Pero sólo un pequeño grupo de privilegiados podían ser estos lectores, pues los libros hechos a mano no podían difundirse más que de modo limitado. A mediados del siglo XV, llegó la imprenta⁵, que cambió el mundo: en los primeros 50 años se igualó el número de libros producidos en el milenio anterior. En 1501, Aldo Manucio introdujo el tamaño *in octavo*, lo cual incorporó el libro en la vida cotidiana, pues cada persona podía comenzar una biblioteca. A fines del XVI, unas 250 ciudades europeas tenían imprentas y se había impreso unos 12 millones de volúmenes.

Aunque la mayoría de las personas seguía dentro de la cultura oral y no participaba de este cambio, todo estaba dado para entrar directamente en el pensamiento y la experiencia de otros y compartirlos, lo que produjo consecuencias sociales y culturales en todas las áreas. Con el libro impreso, los límites del lenguaje se expandieron, pues los escritores expresaron ideas y

5 Gutenberg introdujo los tipos móviles y desarrolló una versión de la prensa de tornillo usada en la vendimia, así como una tinta con aceite, para dar por resultado la imprenta.

emociones de manera más original y elegante. El vocabulario creció con la proliferación de los libros: se experimentó con la sintaxis y se abrieron nuevos caminos al pensamiento y a la imaginación que los lectores pudieron recorrer; las ideas se hicieron más complejas y sutiles, los argumentos más elaborados. Con esta expansión del lenguaje, se profundizó la conciencia; la escritura y lectura de libros refirieron la experiencia acerca de la vida y la naturaleza; los escritores alteraron la percepción, enriquecieron la respuesta a estímulos externos, incrementaron las variedades de la experiencia humana. Es claro que el libro no ha sido la razón única de la transformación de la conciencia, pues otras tecnologías también intervinieron, pero el libro estuvo en el centro del cambio. Por medio milenio la forma del libro no cambió mucho, pues es una tecnología resistente con muchas ventajas. Pero desde hace unos veinte años, en un momento entre dos mundos tecnológicos, comienza a ser desplazado del centro de la vida intelectual.

Los medios electrónicos como radio y tv no fueron amenaza para el libro pues no podían transmitir la palabra escrita; pero en los años ochenta llegaron otros que sí podían hacerlo: computadora, celular e internet, aunque eso no fue inmediato. Al principio se pensó que bastaba digitalizar los libros para leerlos después; muchos compramos esa idea y empezamos a almacenar versiones en PDF de montones de libros, que se quedaron guardados, pues leerlos en pantalla era una empresa imposible. En esa época había gran entusiasmo con las ventajas del texto digital sobre el impreso; muchos estaban convencidos que con los hipervínculos mejoraría el aprendizaje; el hipertexto reforzaría el pensamiento crítico al capacitar al lector para cambiar rápidamente entre diferentes puntos de vista. Se decía, a tono con el espíritu de esa época, que el hipertexto derrocaría la autoridad del autor y llevaría al lector al poder. En la década posterior ese entusiasmo comenzó a decaer, pues los efectos cognoscitivos del hipertexto eran otros: evaluar enlaces y navegar plantean tareas mentales ajenas al acto de lectura. Descifrar el hipertexto incrementa la carga del lector y debilita su habilidad para comprender y retener lo que lee. Aunque la red ha hecho del hipertexto algo ubicuo, quien lee un texto lineal comprende más, recuerda más y aprende más. La lectura hipertextual dirige la atención del lector hacia el mecanismo del hipertexto y sus funciones en lugar de a la experiencia del relato.

Finalmente llegó el *ebook*, con ventajas económicas de producción y distribución, tales como una claridad similar a la del libro, fácil navegación, posibilidad de destacar párrafos o

subrayar, hacer notas, modificar el tamaño y el tipo, además de gran capacidad. No es un libro normal en formato electrónico sino que es algo nuevo; no sólo se cambió la tinta por píxeles, sino que cambia la manera de leer y de escribir (y de vender). El *ebook* puede tener varios formatos pero sólo surgió hasta que llegó internet 2, pues éste, donde cada palabra es un hipervínculo, no es nada sin la red y, sobre todo sin la bidireccionalidad, con la que se puede enviar y recibir mensajes. Millones de personas la usan para distribuir sus propias creaciones en muchas formas; se puede comentar, criticar, editar o modificar las producciones de otros. La bidireccionalidad de la red ha hecho de ella el lugar de encuentro para todas las formas de interacción.

En el mundo analógico los medios están especializados, pero en el digital, las fronteras se disuelven. Al absorber un medio tradicional, la red lo transforma. Por ello, una página de texto no es igual en la pantalla que en un libro, sobre todo en cuanto al grado de atención que se le da y la profundidad de la inmersión en ella. En la página digital el modo de leer no es el mismo, pues los enlaces no son simples suplementos sino que inducen a ir a ellos, estimulan a sumergirse en la serie de textos sin atender especialmente alguno de ellos.

El producto principal de la red son las páginas web, que pueden contener mucha información; se trata de algo muy atractivo por su interactividad, por la posibilidad de búsquedas, su carácter multimedia y el conjunto de hiperenlaces, que por sí mismo es muy útil y, asociado al volumen de información que pone a nuestra disposición, hace que estar conectados sea la condición ideal. Pero también es una cacofonía que distrae: un libro en formato de *ebook* se vuelve algo parecido a una página web; su mundo se envuelve en todas las distracciones de la red y la linealidad se rompe en pedazos junto con la atención del lector. Los cambios en los modos de leer modifican los modos de escribir; autores y editores se adaptan a los nuevos hábitos de los lectores. El problema de migración del libro al dominio digital implica profundos cambios en la manera de leer y de escribir, incluso en la de venderlos y comprarlos. Un efecto es la expansión del universo de los libros para ponerlos al alcance de todos; otro se refiere a cuestiones asociadas con la lectura de libros desde hace 500 años: la información que da el libro y la de la red son diferentes; en esta última, la información está organizada en páginas de texto digital unidas entre sí, accesibles por medio de motores de búsqueda.

Como el libro impreso está lejos de toda cuestión hipertextual,

la linealidad en la lectura sigue siendo lo principal, a diferencia de la navegación en la red, donde podemos movernos del *ebook* a un artículo de revista, al correo, a un blog, etc.; también se puede tomar un fragmento y comentarlo. Esto no se puede hacer con un libro, pues no hay allí esas distracciones y es más fácil seguir el hilo, permanecer dentro del relato o del argumento.

La tecnología digital no sólo cambia la manera como vivimos y nos comunicamos, sino que altera profundamente nuestras mentes; de allí las grandes diferencias entre la lectura de un libro y la de las páginas de la red. La inmersión en la red por el lector muestra patrones de actividad cerebral diferentes de los producidos por la lectura de libros impresos, que indica mucha actividad en regiones asociadas con el lenguaje, la memoria y el procesamiento visual, pero no tanta en regiones relacionadas con la toma de decisiones o de solución de problemas, como ocurre en la navegación en la red. Evaluar enlaces y hacer elecciones en la navegación, así como procesar múltiples estímulos sensoriales requieren coordinación y toma de decisiones, lo que distrae el cerebro del trabajo de interpretar y, en general, de la lectura profunda. Esta lectura es la que se sacrifica. Johnson, gran defensor de lo digital, dice que el uso de la computadora proporciona mayor estímulo mental que la lectura de libros, y eso es cierto, pero no proporciona la calma necesaria para la lectura profunda.

La forma de leer es otra; el entorno digital estimula la explosión de muchos tópicos, pero todo queda en un nivel más superficial, como una curiosidad. En sí misma, no tiene nada de malo, pues así leemos periódicos y revistas a menudo; de hecho es una habilidad, como lo es la lectura profunda; el problema es cuando se convierte en la única manera. Se sabe que ciertas habilidades cognitivas que involucran funciones mentales como coordinación entre mano y ojo, la respuesta refleja y el procesamiento de las pistas visuales, se refuerzan por el uso de la red. También refuerza funciones cerebrales que resuelven ciertos problemas, como el reconocimiento de patrones. Y esas tareas son importantes, pues los medios electrónicos se usan cada vez en el trabajo y la vida social, y si las dominamos somos más valiosos en la sociedad. Sin embargo, no se puede concluir de allí que esta tecnología nos haga más inteligentes, pues el constante desplazamiento de la atención puede adecuar la mente para la multitarea, pero puede impedir la habilidad de pensar profunda y productivamente. El resultado es que quedamos fijados en ideas y soluciones convencionales más que en el pensamiento original. Con la multitarea adquirimos destrezas

pero todas en un nivel superficial.

Muchos educadores también asumieron que los medios que combinan la tecnología del hipertexto con la de multimedia harían más profunda la comprensión y fortalecerían el aprendizaje. Pero, a veces, más es menos pues también debilita la comprensión; eso se ve en el uso de presentaciones de alta tecnología en conferencias, que dan información en más de una forma, lo que no siempre aumenta la comprensión. Es verdad que una presentación bien hecha actúa por dos canales que se refuerzan uno al otro, que las imágenes pueden aclarar y reforzar las explicaciones orales o escritas. Más grande es el efecto en la red, pues ésta, por su diseño, es un sistema de interrupción, una máquina de dividir la atención. Quien trabaja en computador, continuamente para lo que hace para leer y responder el correo. Cada parada es una interrupción del pensamiento, por lo que el costo cognoscitivo es muy alto. Las interrupciones frecuentes desparraman el pensamiento, debilitan la memoria y generan ansiedad; y si estamos dentro de una línea compleja de pensamiento, el efecto es mayor. La constante distracción producida por la red, la cacofonía de los estímulos no nos permite pensar profunda y productivamente. Una paradoja del uso de la red es que requiere toda nuestra atención sólo para destruirla: nos enfocamos intensamente en el medio, en la pantalla, pero la rápida entrega de estímulos nos distrae.

Navegar por la red es una especie de multitarea que requiere las habilidades propias de ésta; sin embargo, para el cerebro como para el computador, la multitarea no es solo realizar simultáneamente muchas actividades sino la asignación de segmentos de tiempos diferentes a cada una; por tanto, cada paso de una actividad a otra es una distracción y toma un cierto tiempo reorientarse, con lo cual disminuyen los recursos mentales. Para el usuario de la red esto no es obstáculo, al contrario: quiere ser interrumpido pues cada interrupción le trae una nueva pieza de valiosa información. Evitar ser interrumpido es quedarse fuera del juego, quedar socialmente aislados.

La red proporciona estímulos sensoriales y cognoscitivos – repetitivos, intensivos, interactivos– lo cual da como resultado alteraciones rápidas en los circuitos y funciones del cerebro. Navegar es estar expuestos a un flujo continuo de entradas al sistema visual, auditivo y somatosensorial, que comprometen a todos los sentidos al mismo tiempo; también da acceso a un sistema rápido de respuestas y recompensas que estimulan la repetición de acciones físicas y mentales. Es decir, la interactividad nos da poderosas herramientas para encontrar

información, para expresarnos, para conversar con los demás, pero también nos convierte en una especie de ratas de laboratorio que presionan botones para conseguir alimento social e intelectual.

El *ebook*, como cada nuevo medio, desarrolla algunas destrezas cognoscitivas a costa de otras. Las tecnologías de la red han desarrollado destrezas visuales y espaciales, pero debilitan el pensamiento profundo, el análisis, el pensamiento crítico, la imaginación y la reflexión. Es una gran ayuda al pensamiento, pero no si consideramos más la profundidad que la rapidez. Se gana mucho, pero se pierden funciones mentales que son las que se usan para cruzar un relato largo, un argumento complejo, las de la reflexión sobre las experiencias y la contemplación de los fenómenos. El *ebook* y la inclusión de los libros en la red podrían llevar al final de uno de los atractivos de la lectura, el de la total inmersión en otro mundo, y a hacer que se lean los libros como si se tratara de revistas y periódicos: un poco de aquí, un poco de allá.

La última revolución es el proyecto de digitalizar todos los libros, que en 2008 ya lo había hecho con unos diez millones. Son muchos los beneficios prácticos de poder consultar en línea todos los libros, de destacar pasajes, como los más citados o comentados. Pero, como dice Carr (2010), la biblioteca de Google no está hecha de libros sino de fragmentos; y esto es lo opuesto a lo que logró la tecnología del libro tradicional: la escritura en papel nos convirtió en lectores profundos, pues llevó la atención y el poder del cerebro a la interpretación de los contenidos. Con los libros en la pantalla pasamos de un pedazo de libro a otro y después a otro; otros efectos son que el libro se deshace; se sacrifica la cohesión de su texto, la linealidad de su argumento o de su relato, su flujo a través de las páginas; el resultado es que cada página, cada fragmento, se rodea por una mezcla de enlaces, herramientas y anuncios, cada uno en competencia por la atención del lector.

No es negativo promover la rapidez de la circulación de la información; pero el desarrollo completo de la mente requiere tanto de la habilidad para encontrar la información como de la capacidad de reflexión; requiere tiempo para recoger eficazmente los datos y tiempo para la contemplación. El problema está en que estamos perdiendo el balance entre esos dos estados de la mente, pues sólo tendemos a estar en un movimiento mental perpetuo.

Bibliografía

- Carr, Nicholas G. *The Shallows: What the Internet is doing to our Brains*. New York: W. W. Norton, 2010.
- Johnson, Steven. *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*. New York: Basic Books, 1997.
- _____. *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities and Software*. Nueva York: Scribner, 2001.
- Lanier, Jaron. *You are not a Gadget*. New York: Random House, 2010; Vintage Books, 2011.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man* [1964], Berkeley: Gingko Press, 2013.
- Negroponte, Nicholas. *Being Digital*. New York: Vintage Book, 1995.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. London, New York: Methuen, 1982.

El simulacro del ciberspacio en cuatro ejemplos hispanoamericanos: Civale, Mejía Madrid, Paz Soldán y Vallejo

Gianna Schmitter

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

gianna.schmitter@univ-paris3.fr

Citation recommandée : Schmitter, Gianna. “El simulacro del ciberspacio en cuatro ejemplos hispanoamericanos: Civale, Mejía Madrid, Paz Soldán y Vallejo”. *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 71-84.

Las literaturas postautónomas del presente saldrían de "la literatura", atravesarían la frontera y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real.

Josefina Ludmer, *Aquí América latina* 155-156

Introducción

"La vida es todo lo que hay entre el algo y la nada. Sucede en medio", dice el protagonista de *Vida digital* del escritor mexicano Fabrizio Mejía Madrid, "pero la computadora no puede leerlo" (*Vida digital* 52). Tanto como la vida "sucede en medio", sucede también a través de, y dentro de los medios, y desde hace unos años con mayor fuerza en un medio específico: el ciberespacio.

Una de las características del ciberespacio es, entre otras, lo visual: la (super)abundancia del material gráfico –tanto fotografías como materiales audiovisuales y juegos– influye obviamente en la comunicación. Los medios de comunicación actuales produjeron un auge de la palabra escrita a través de los *mails*, el *chat*, los mensajes instantáneos, las redes sociales, etc. Otra característica básica que ofrece el ciberespacio es la interactividad. Sebastián, protagonista de la novela *Sueños digitales* del boliviano Edmundo Paz Soldán, enfatiza este hecho al comparar la fotografía con la posibilidad de manipulación que ofrece el ciberespacio:

Pero hay algo que es diferente con las computadoras [...], es el hecho de que uno no sólo puede decidir qué parte del paisaje sacar, sino que puede crear el paisaje que le venga en gana. De modo que al final ya ni siquiera se necesita la más mínima relación entre la foto y el [...] punto de referencia (Paz Soldán, *Sueños digitales* 139).

El ciberespacio –tras la manipulación del hombre– es capaz de suministrar un resultado que se encuentra fuera de la realidad, generalmente porque ya ha cortado los lazos con ella: así no se trata ni de una copia, ni de una reproducción, sino de lo que Baudrillard considera un simulacro.

Algunas producciones de la literatura latinoamericana *posautónoma* (Ludmer, *Aquí América Latina* 149) se sirven de esos simulacros producidos por el ciberespacio para alimentar sus tramas. A más tardar desde las vanguardias históricas se

trabajaron los patrones tecnológicos de la época correspondiente. Hoy en día, esta "tecnologización" de las ficciones se traduce por la aparición y tematización del celular, de la computadora, del *ipod*... Efectivamente, la tecnología que rige la vida cotidiana se introduce en la literatura¹, pero, ¿de qué manera? ¿Cuáles son exactamente sus funciones en la elaboración de la trama literaria?

Hemos seleccionado un *corpus* de cuatro obras en las que, de una manera u otra, el ciberespacio aparece asociado a la violencia bajo diversas formas: el cuento "Perra virtual" (1998), de la argentina Cristina Civale, *Sueños digitales* (2000) de Edmundo Paz Soldán, *Mi hermano el alcalde* (2004) del colombiano Fernando Vallejo y la novela *Vida digital* (2012) de Fabrizio Mejía Madrid.

"Perra virtual" pone en escena el momento en que la prostituta Luz –que encuentra a sus clientes a través de un *chat*– se enamora de un cliente sin haberlo nunca visto. Finalmente se revela que la identidad cibernética de ese cliente es una creación de cinco chicos vírgenes y que es, por lo tanto, un individuo inexistente en la realidad. A pesar de ello, Luz lo sigue amando y se vuelve loca.

Sueños digitales en cambio es una novela que tematiza, entre otros, los problemas que conlleva la manipulación de fotos a nivel estatal. Sebastián, el protagonista, trabaja en un periódico donde crea con *Photoshop* "seres digitales" para un juego combinatorio semanal y también en el Estado boliviano, donde manipula fotos.

Mi hermano el alcalde relata el período pre-electivo de Carlos, el hermano homosexual del propio autor, a la alcaldía del pequeño pueblo colombiano Támesis. El ciberespacio se manifiesta en este caso de dos maneras: por un lado, el narrador, que vive en otra ciudad, se entera de la suerte de su hermano a través del ciberespacio. Por otro lado, Carlos moderniza el pueblo, y dentro de este acto cabe igualmente la conexión a Internet y la virtualización de Támesis.

Finalmente tenemos la novela *Vida digital* en la que el narrador homodiegético pasa su noche delante de la pantalla de su computadora. Mientras navega entre *Facebook* y Wikipedia para distraerse, se pierde entre sus deseos, recuerdos y unas botellas de vino.

En este ensayo, nos gustaría profundizar sobre la representación de la interactividad de los sujetos novelescos con

¹ Un buen ejemplo es *Plegarias nocturnas* (2012) de Santiago Gamboa, insertando tanto la tecnología, como el ciberespacio con una gran naturalidad en la trama.

el ciberespacio. Para ello, examinaremos en qué medida la interactividad del ciberespacio es un simulacro y qué repercusiones conlleva. Analizaremos en un principio el ciberespacio como espacio interactivo que puede ofrecer un escape de la "realidad", tras la creación del *alter ego* digital, y la inserción y suplantación del ciberespacio frente a la realidad. Después haremos hincapié en la fragmentación de la entidad humana que implica el simulacro, una fragmentación que paradójicamente está producida por la interactividad. Esto abarca tanto la decepción, la locura y el delirio, como la muerte de los personajes literarios.

1. El ciberespacio: un espacio interactivo, un escape de la "realidad"

En nuestro corpus se distinguen, a grandes rasgos, dos dinámicas: mientras que la prostituta Luz –la protagonista de "Perra virtual"– encuentra a su clientela a través del ciberespacio, y que el narrador intra- y homodiegético de *Mi hermano el alcalde* se sirve de Internet para enterarse de la suerte de su hermano, el ciberespacio se plantea, en el caso del protagonista de *Vida digital*, como un escape para no pensar. Para Sebastián (protagonista de *Sueños digitales*), en cambio, es la opción más perfecta de la realidad, y para su socio y amigo Pixel es igualmente un refugio. De esa manera el ciberespacio se presenta por un lado como "herramienta comunicativa", como mero medio para obtener un fin que se encuentra en la "realidad"; por otro lado, en cambio, se destaca el ciberespacio no sólo como medio, sino como fin en sí. A pesar de esas diferencias veremos a continuación que hay puntos de encuentro e ideas similares elaboradas en los diferentes textos literarios.

1.1. La reproducción técnica es una mentira: la creación del alter ego digital

1.1.1. Mejía Madrid, Vida digital

Vida digital narra una noche de insomnio de un mexicano –sin nombre, cuarentón, ligeramente calvo, con sobrepeso, con una gripe– que recibió un correo electrónico del Estado mexicano, informándole que tiene deudas fiscales. Navegar entre *Facebook* –para espiar a gente (des)conocida–, *Wikipedia* –para insertar "fichas falsas (...) por el gusto de destruirlo todo" (*Vida digital* 39)–, y su botella de vino es su remedio para dejar de pensar:

Voy a encender esta pantalla para no pensar más. Prefiero ver, otra vez, la foto de Maikita del Villar con una raqueta en la mano y una faldita de tenista [...] naturalmente levantada, si saben a lo

que me refiero. Sonríe a todos, a sus dos mil amigos, al mundo: "Soy apasionada. Estudio la Filosofía y me gusta el tenis. Me gustan los hombres mayores con cabello. Conóseme" (sic). Estatus de "relaciones": "es complicado". Fecha de nacimiento: suspiro. Le llevo veinte años. Hace diecinueve horas le he pedido ser su amigo, pero no me ha respondido [...] (*Vida digital* 8-9).

Cabe mencionar el aspecto del voyeurismo y exhibicionismo que se desarrolla ampliamente al principio de la novela, ya que las fotos de Maikita del Villar despertarán las fantasías sexuales del protagonista. Para entrar en contacto con dicha mujer digital, el protagonista "[puso] una foto [suya] de hace quince años y [mintió] un poco: 'Kantiano de cantina. Creo que la ontología es la que se pregunta: "¿On toy?" Si me conoces, sabrás que te conocerás a ti misma" (*Vida digital* 9). El protagonista se creará de esta manera una segunda personalidad en el ciberespacio, aparentando ser filósofo o escritor. De entrada se relaciona el ciberespacio con la mentira, ya que ofrece la posibilidad de crear un *alter ego*, inexistente en la realidad.

Dicha creación, posibilitada por el anonimato del ciberespacio, "corrige", si pensamos con Freud, "un lado del mundo que le es insoportable gracias a imaginaciones, y que inscribe esta ilusión en la realidad" (Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* 27)². Y de hecho el protagonista intenta corregir la realidad, una realidad que le es insoportable, no solamente por su mediocridad, sino también porque él mismo es víctima económica de la tecnologización de la sociedad globalizada:

No he podido ahorrar en años porque no soy ni filósofo ni escritor –como a veces aparento en la red–, sino un simple corrector de estilo. Ya no hay trabajo para nosotros. Los programas revisan todo solos. Con unas olas rojas señalan las erratas. Las verdes son las inconsistencias. Así que no tengo dinero. Y, ahora, la vida irrumpe a mi correo virtual, a mi Casa de la Playa, para perseguirme (Mejía Madrid, *Vida digital* 142).

La decepción –tanto económica como personal– que emana de la realidad se intenta borrar creando un *alter ego*, conforme a los ideales y aspiraciones que no se pudieron cumplir en la realidad. La realización en cambio se relaciona con, o mejor dicho es, una mentira: "como [...] aparento en la red". La segunda personalidad que el protagonista se está creando

² Traducción nuestra del texto original: "eine ihm unleidliche Seite der Welt durch eine Wunscheinbildung korrigiert und diesen Wahn in die Realität einträgt".

conscientemente en el ciberespacio es un simulacro. Paradójicamente, dicha conciencia no le permite confrontarse con otros simulacros sin salir decepcionado, un aspecto que analizaremos posteriormente.

1.1.2. Paz Soldán: Sueños digitales, el caso de Pixel

El juego cibernético es tal vez el ejemplo más obvio para subrayar tanto la interactividad como la dependencia del internauta, quien elabora su *alter ego* en este segundo mundo. Pixel, un personaje de *Sueños digitales*, intenta olvidar la depresión que padece (causada, principalmente, por el estado moribundo de su padre), a través del alcohol, de las prostitutas, de las drogas y del juego. Se vuelve adicto a un juego cibernético (*Nippur's Call*) en el que cada participante debe pagar una cuota mensual y asumir un papel específico. Pixel se llama "Laracroft" y aquí tenemos la descripción, hecha por otro amigo, de su "carrera":

Comenzó como amante de un jefe, pero ahora la cosa es más compleja. Se ha vuelto una mujer de doble personalidad, de día una guerrera que custodia un bosque encantado, de noche una puta que se acuesta con los viajeros que pasan por el bosque. Mientras hablaba contigo seguro pensaba en volver a su depar. El juego lo está devorando. Cualquier rato lo perdemos.
-Como en Poltergeist –dijo Sebastián–. Una pantalla que se traga a alguien (*Sueños digitales* 167).

Enseguida nos topamos de nuevo con el tópico de un segundo universo en el cual las personas –gracias a su anonimato– pueden asumir otro papel. Dentro de su juego, Pixel puede no sólo evadirse y olvidarse, sino también *ser*. Tiene un papel específico; una claridad y definición que ya no puede hallar en la sociedad real de "la etapa [de las] post-dictaduras militares latinoamericanas [, en la que] ya nada cabe buscar ni esperar, [en la que] parecen clausuradas las posibilidades utópicas: se trata de un mundo donde los individuos son espectadores sin poder alguno" (Amar Sánchez, "Del cine al ciberespacio..." 103). Al mismo tiempo, niega todo diálogo con la realidad, se aísla completamente: aceptó el hecho de entregar el control a la "bestia-pantalla" que lo devora. El ciberespacio está representado como peligro; es un peligro autónomo que "ataca" a través de la confusión entre simulacro y realidad, sembrando la duda a escala individual, y a través del aislamiento a escala social.

1.1.3. Cívale: "Perra virtual"

La historia de la prostituta Luz juega con una paradoja: ella está en la obligación de crear un simulacro en los *chats* para vender su cuerpo –cosa que hace a través de las palabras–, y a su vez se enamora de un cliente por la sonoridad de su nombre: Aquiles García de Andina. Después de una primera cita –un intento fracasado, no le abren la puerta– logra finalmente encontrarse con "él". Detrás del nombre se esconde un grupo de cinco chicos vírgenes de quince años. Durante el encuentro sexual con ellos no se intercambia ni una sola palabra. Para Luz, Aquiles García de Andina sigue existiendo: se enamoró del simulacro inventado por los chicos. El silencio ayuda a desplazar la situación a un espacio irreal, situación tanto más irreal e inadmisible para Luz porque pensaba hablar con un sólo hombre, y a pesar de que no existiera realmente, existía virtualmente para ella. Al dejar el departamento, el silencio sepulcral se rompe:

Sólo entonces unas carcajadas de hiena lastimaron sus oídos y cuando los chicos terminaron de reír hasta quedar ahogados, tirados sobre el piso, Luz ya estaba en su casa desarmando el monitor de su computadora, desnuda y abatida, buscando allí dentro a su hombre perdido. En alguna parte tendría que estar Aquiles García de Andina. No había sido un sueño. Había sido ("Perra virtual" 10).

El *chat*, y así el ciberespacio, está otra vez representado como un espacio peligroso, en el cual el sujeto se puede perder. Allí, los malintencionados pueden mentir y construir un simulacro, y los ingenuos pueden ser fácilmente engañados. A causa del simulacro construido dentro del ciberespacio, Luz se desmorona. La comunicación misma del *chat* es, en ese caso, también un simulacro, y uno se puede preguntar si no hay que poner en tela de juicio las nociones mismas de comunicación y de identidad, ya que Aquiles García de Andina no existe.

1.2. La inserción y la suplantación: la rivalidad entre realidad y simulacro

La interactividad conlleva también la posibilidad de disolución y suplantación gráfica. Por un lado, existe la idea del traslado corporal hacia el ciberespacio y sus productos, lo cual, obviamente, no puede ser más que una sombra de incorporación corporal, imposible en su totalidad. Por otro lado; puede haber el ciberespacio puede suplantar a la realidad. Así, la pregunta que se plantea es de qué manera se articulan la realidad y el simulacro.

1.2.1. Paz Soldán: Pixel y Sebastián

Tanto Sebastián como Pixel se fascinan ante las posibilidades que ofrecen los programas cibernéticos para la manipulación de las fotografías. A continuación, nos centraremos en un ejemplo específico, aunque haya varios. Para escapar a la mediocridad de su vida cotidiana, Pixel manipula fotografías de "grandes" momentos históricos, insertándose en ellas: "En una, Pixel era un oficial más posando junto al Che en una escuelita de Vallegrande, antes de que lo fusilaran. En otra, miraba con indiferencia a la niña vietnamita que, desnuda, corría escapando a un bombardeo yanqui con napalm" (*Sueños digitales* 76). Luego las cuelga en su piso. Según Sebastián:

[eran] trabajos rudimentarios, en los que la pose de Pixel no iba con el resto de la foto y el artificio se revelaba groseramente. Sin embargo, había algo en ellas que atraía a Sebastián. Era acaso esa sensación de poder insertarse en la historia, ser capaz de vivir mil vidas al mismo tiempo y que en una de ellas al menos hubiera algún roce con algún acontecimiento trascendente, algo que marcara la vida de una comunidad o un país o un continente o el universo al menos por algunos años (¿meses?, ¿horas?) (*Sueños digitales* 77).

El intento de calmar su sed y de escapar a la mediocridad social, creando y disolviéndose en simulacros bajo forma de estímulos visuales, en las que vive "algún acontecimiento trascendente", se inscribe claramente en el marco de otra búsqueda de identidad, en una obsesión de *ser*, a través de los medios, algo más que un espectador. Pero –y aquí reside la paradoja– estos intentos buscan recrear la historia real o, mejor dicho, la realidad. Sin embargo, en vez de intentarlo en la realidad, se opta por el ciberespacio, no sin perderse allí dentro (cabe mencionar, otra vez, el videojuego *Nippur's Call*).

1.2.2. Vallejo: la virtualización de Támesis

El alcalde Carlos, el hermano del narrador –quien es, como tantas veces en la narrativa vallejana, una proyección del propio autor– empieza a modernizar Támesis, un pequeño pueblo en Antioquia (Colombia), durante su mandato. Uno de sus proyectos es conectar dicho pueblo a Internet, dotarlo de computadoras y "virtualizarlo". Es, en fin, un proyecto político, ligado a una obsesión personal de Carlos por el ciberespacio:

Y empezó a dotar las escuelas de computadores. En la segunda planta del edificio [...] acondicionó una sala con treinta y cinco

computadores abierta a niños y ancianos. Y no bien los niños aprendían a conectarse al Internet, ¿qué creen que es lo primero que buscaban? ¡La página Web de Támesis! Doble u, doble u, doble u, punto, paraíso, punto, támesis, punto, com. [...] La realidad deja siempre mucho qué desear, las cosas se ven mejor en Internet. Y hundiendo otra tecla se les aparecía, sonriente, en la pantalla, Carlos. Acostumbrados a verlo en la televisión por el canal regional en debates, corrían ahora los niños exultantes a contarle que lo acababan de ver en Internet (*Mi hermano...* 114-115).

La utilización que el alcalde hace del ciberespacio es, de nuevo, una manipulación: "las cosas se ven mejor en Internet". La creación de un Támesis virtual ayuda a la promoción de otra imagen del pueblo, imagen que se superpone a la realidad, entrando en rivalidad con ella, para finalmente anularla, ya que es menos perfecta que el simulacro. El éxito de la página web será tan fuerte que Carlos bautizará Támesis como "municipio estrella del ciberespacio" (*Mi hermano...* 107); el concepto de la presencia estatal cibernética será tan exitoso que "los mensajes de felicitación «[colapsarán]» la página Web del municipio estrella" (Vallejo, 116). La ironía con la que la euforia del pueblo está descrita da testimonio de una reticencia por parte del narrador. En la segunda parte de este ensayo, veremos por qué.

2. La fragmentación de la entidad humana

El paso del objeto a la imagen anula todas sus dimensiones, sugiere Baudrillard³. En la pantalla del ordenador no hay relieve, no hay olor, no hay peso, hay tiempo, eso sí, pero el tiempo de la contemplación de la imagen. Hay espacio, también, pero es un espacio casi infinito, virtual. ¿Cómo reacciona el sujeto frente a ello? ¿Cómo maneja el hecho de poder incorporarse de manera activa con la mente en el ciberespacio, pero no con el cuerpo?

2.1. La decepción: la reducción a la pantalla

El protagonista de *Vida digital* se obsesiona cada vez más con sus fantasías, basadas en las fotos del *ser digital* Maikita del Villar, hasta toparse con los límites del mundo cibernético:

3 « L'intensité de l'image est à la mesure de sa dénégarion du réel, de l'invention d'une autre scène. Faire d'un objet une image, c'est ôter toutes ses dimensions une à une : le poids, le relief, le parfum, la profondeur, le temps, la continuité, et bien sûr le sens. C'est au prix de cette désincarnation que l'image prend cette puissance de fascination, qu'elle devient médium de l'objectalité pure, qu'elle devient transparente à une forme de séduction plus subtile. » (*Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité* s. p. [3]).

Quiero chuparle el cuello pero es como poner la lengua en un globo, en un guante de hule: ninguna reacción, ninguna célula erizada. No se siente absolutamente nada. Por supuesto: es una foto en la red. [...] Maikita del Villar está en otro lugar, en otro tiempo, ambos inaccesibles para mí. ...) Y yo que creo estar con todas mis fantasías a la vez. Todo lo imaginado se viene abajo en frialdades lisas, de pantalla, de resolución fotográfica –el único tipo de resolución que tenemos hoy es fotográfica–; era como estar tratando de tocar la red (*Vida digital* 28-29).

La decepción sensual expresada aquí nace del simulacro: la mujer digital Maikita del Villar excita al protagonista, se vuelve un objeto de proyección de fantasías masculinas. Mientras que la Maikita digital esté accesible y consultable sin límites temporales ni espaciales en el ciberespacio, "está" –fuera de ese espacio– "en otro lugar, en otro tiempo, ambos inaccesibles" para el protagonista. Entre ciberespacio y realidad no hay continuidad, hay incompatibilidad. Más allá de sus fantasías, queda sólo el material tangible del ciberespacio: una pantalla fría y "lisa", oponiéndose a una carne caliente y lisa, en resumidas cuentas, es lo inhumano *contra* lo humano. Es una pantalla que sólo puede ofrecer resoluciones digitales, virtuales; que crea un simulacro intangible del cual el hombre de carne y hueso está excluido.

Una decepción parecida –es decir una decepción basada en el hecho de que el simulacro y la realidad no concuerdan– se puede encontrar en *Mi hermano el alcalde*:

– ¿Y nos podría describir el cerro, por favor?
– Sí pero no, está en Internet. Búsquelo en Yahoo en la página web que abrió mi hermano catapultando a Támesis en la era de la informática.
Busque Támesis, Antioquia. Ahí está retratado. Si bien eso de que una imagen vale por mil palabras son cuentos chinos. ¡Cuándo una mísera foto va a producirnos la sensación de la montaña en persona que nos hace expandir el alma! ¡Jamás! Sería como comparar un muchacho en pelota con su foto. El Internet es pornografía (Vallejo, *Mi hermano...* 20).

El narrador rechaza la comunicación: no describe el cerro, pero tampoco se conforma con la imagen del cerro en Internet. Otra vez hay una incompatibilidad y un desfase entre realidad y simulacro.

2.2. La locura y el delirio: la discordancia

En el caso de Luz ("Perra virtual") hay igualmente una gran decepción. Pero esta se amplificará: la confusión entre lo virtual

y lo real crea una frustración y un dolor que, en el caso obsesionado de Luz, se acerca a la locura. Aquiles García de Andina será su talón de Aquiles:

El registro de las dos únicas conversaciones se convirtió en su fetiche máspreciado junto a la foto de su madre muerta y a un relicario heredado. Cuando García de Andina pasó a ser un recuerdo polvoriento, los imprimió y dedicó muchas horas de sus días a leerlos con devoción, buscando cada vez un nuevo significado y sobre todo, alguna velada declaración de amor. ("Perra virtual" 8)

Ambas conversaciones no van más allá de un intercambio de datos para arreglar una cita con una prostituta; no tienen ningún contenido sentimental "revelador". No obstante, Luz –materializándolas y archivándolas al imprimirlas– las transforma en reliquia, las adora, las sacraliza. Ella se confrontó con los chicos de carne y hueso, y a partir de aquel momento supo que García de Andina era una creación inmaterial, una persona inexistente. Su locura se nutre del desfase entre materialidad e inmaterialidad, entre simulacro e imaginación.

Pixel (*Sueños digitales*) en cambio, atrapado por su confusión causada por el juego, empieza a delirar. La interactividad anula las distancias y hace que él ya no pueda distinguir entre ciberespacio y realidad, poniéndolo todo en un mismo plano: el juego se lo "traga", ya no se entera de lo que lo rodea. La única "realidad" que puede considerar es el simulacro del ciberespacio. De esa manera se produce la escena siguiente, cuando Sebastián y Braudel están en su departamento para saber de él:

Sebastián le puso una mano en el hombro, y recibió un manotazo; Pixel se levantó y se acercó a Sebastián. [...]
–Laracroft –gritó Pixel–. ¡Laracroft! ¡Laracroft!
Braudel se puso al medio e intentó separarlos. Pixel se abalanzó sobre ambos; Braudel se hizo a un lado y con un movimiento del cuerpo lo tiró al suelo. Pixel yacía boca abajo. (*Sueños digitales* 226)

La violencia física que surge aquí entre los amigos se debe a la discordancia entre ciberespacio y espacio real, o mejor dicho: entre delirio y realidad, siendo el ciberespacio la causa desencadenante, ya que Pixel se identifica con él. Toda percepción no-visual fuera de éste es de inmediato percibida como agresión.

2.3. La muerte: la imposibilidad de una vida "uniespacial"

Sebastián, el protagonista de *Sueños digitales*, crea unos "seres

digitales", mezclando la cabeza de una celebridad con el cuerpo de otra, para un juego combinatorio de un periódico. Sus manipulaciones digitales tienen tanto éxito que el Estado boliviano lo contacta para manipular fotografías del ex-dictador y "actual" presidente Montenegro. Sebastián acepta ingenuamente, fascinado por la idea del poder, y por el aspecto económico que esta tarea supone. Pero pronto lo perturbarán las "erradicaciones virtuales" que hará, es decir: elimina gráficamente a personas *non-gratas* (narcotraficantes, políticos y empresarios corruptos, etc.) que rodeaban a Montenegro en las fotos. De esa manera elimina toda prueba histórica. En cuanto el estado percibe las dudas éticas de Sebastián, sus ganas de confesarse, de salvarse, le cortarán el acceso al mundo cibernético y lo harán desaparecer, a su vez, de las fotos que tiene en su casa.

¿Qué significa dicha "erradicación" para un ser que percibe el ciberespacio como realidad más perfecta? ¿Para un ser que se realiza a través de las posibilidades creativas ofrecidas por el ciberespacio? Frente a la amenaza considera que "la otra opción era huir, cruzar puentes hasta llegar a alguna frontera, o refugiarse en algún sótano, o ser más Pixel que Pixel y meterse en un juego estilo *Nippur's Call* y asumir otra identidad." (Paz Soldán, *Sueños digitales* 201). De esa manera plantea finalmente la pregunta de si más vale (sobre)vivir en el miedo consciente de ser encontrado e intentar escapar ante el peligro o vivir en el delirio, es decir, en un estado secundario, lo que implica refugiarse en una inconciencia frente a la amenaza y a la violencia estatal. Sebastián opta por el suicidio, ya que no logra volver a unir realidad y ciberespacio y tampoco puede concebir una vida "uniespacial". El hecho de borrar su presencia virtual equivale, a sus ojos, a perder la vida, puesto que ésta transcurría tanto –si no más– en el ciberespacio, como en la realidad.

Conclusión

Basándonos en las obras "Perra virtual" de Cívale, *Sueños digitales* de Paz Soldán, *Mi hermano el alcalde* de Vallejo y *Vida digital* de Mejía Madrid, pudimos ver que la representación del ciberespacio no es utópica. De hecho, el diálogo entre mundo *online* y *offline* –según la dicotomía de Claire Taylor ("Paz Soldán en el contexto de la cibercultura latinoamericana" 21)– genera una fragmentación del espacio, del tiempo y del sujeto. Esto es,

conlleva tanto un problema en cuanto al original y a la copia, como una pérdida de la realidad. Las nociones de simulacro y de interactividad son claves para comprender la decepción, la incompreensión, la incomunicación, el delirio, la locura y la muerte que experimentan los personajes literarios.

La disolución en el ciberespacio sólo puede ser mental y virtual. El personaje literario se disuelve a través de su *alter ego* en el ciberespacio. Al insertarse en una representación gráfica y al manipularla, busca una perfección que no pueden hallar en la realidad. La existencia digital es más importante que la tangible: al borrar a Sebastián, por ejemplo, de las fotos, le quitan su vida. Esa disolución del personaje es un intento de metamorfosis; sin embargo, significa una fragmentación individual: los personajes están presentes corporalmente, pero ausentes mentalmente. La entidad humana está "perturbada" al ser absorbida por otro espacio, accesible solamente a través de los sentidos, de lo visual y lo auditivo.

Finalmente, ante el juego literario con los diversos espacios ficticios, se plantea la pregunta sobre el significado de la irrupción del ciberespacio en la narrativa como nuevo espacio ficticio y literario. La interactividad del ciberespacio ofrece la posibilidad de ir más allá del espacio imaginario. Los personajes no se quedan solamente en nuestra imaginación –como es el caso de *Madame Bovary* por ejemplo–, sino que actúan dentro de un espacio no plenamente accesible. Conforme a Paz Soldán, la novela y los escritores tendrán que "[enfrentarse] a las nuevas tecnologías, dialogar con ellas, [apropiarse] de algunas de sus estrategias narrativas, ver qué [...] sirve y a la vez seguir profundizando en todo aquello que la novela puede hacer mejor que otros géneros" (Manrique Sabogal, "La novela como género: ¿declive o renacimiento?").

Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María. "Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición literaria latinoamericana", *Iberoamericana*, VIII, 29 2008.
- Baudriallard, Jean. *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*. Paris: Descartes & Cie, 1998.
- Cívale, Cristina. *Perra virtual*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2010.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Manrique Sabogal, Winston. "La novela como género: ¿declive o renacimiento?" <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/07/actualidad/1367948625_392945.html>.
- Mejía Madrid, Fabrizio. *Vida digital*, México: Alfaguara, 2012.
- Paz Soldán, Edmundo. *Sueños digitales*. Madrid: Alfaguara, 2000.
- Taylor, Claire, "Paz Soldán en el contexto de la cibercultura latinoamericana" en FISBACH, Erich, *Tradition et Modernité dans l'oeuvre d'Edmundo Paz Soldán*. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2010.
- Vallejo, Fernando. *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara, 2004.

Mélanges

La poética de la dualidad en *Ficciones*

Camilo Bogoya
Université d'Artois
dcamilo.bogoyagonzalez@univ-
artois.fr

Citation recommandée : Bogoya, Camilo. "La poética de la dualidad en *Ficciones*". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 86-97.

A lo largo de su vida Jorge Luis Borges expresó el haber estado más orgulloso de los libros que había leído que de aquellos, demasiado numerosos, afirmó siempre, que había dado a la imprenta. La dualidad entre lectura y escritura fue el biografema por excelencia que definió su vida y su figura de autor. Desde la dedicatoria de su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires*, se hace explícito este desdoblamiento:

A quien leyere.

Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, permíteme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor (*Obras completas*, vol. 1 18).

La distinción entre ser un lector de un verso ajeno o ser el escritor de un verso feliz hace parte de la *captatio benevolentiae* que es común a la mayoría de piezas liminares de Borges. En este caso no solo se instala un diálogo privilegiado con el lector, sino que aparece una dualidad que es estructural. Se trata de un procedimiento sintomático y que podemos rastrear en otro tipo de dualidades que son típicas de la obra de Borges. Son estas figuras de la dualidad las que queremos explorar, pensando que el universo borgiano siempre puede tratarse a partir de dos ejes, a partir de una dinámica especular o de un cierto tipo de desdoblamiento. Estudiaremos este fenómeno, teniendo como punto de partida *Ficciones*. A la hora de definir "La biblioteca de Babel" y por extensión sus relatos, Borges lo hace partiendo de la mecánica de la dualidad:

Dans ce conte, et je l'espère dans tous mes contes, il y a une partie intellectuelle et une autre partie – plus importante, je pense –, le sentiment de la solitude, de l'angoisse, de l'inutilité, du caractère mystérieux de l'univers, du temps, ce qui est plus important : de nous-mêmes, je dirai : de moi-même. Je crois que dans tous mes contes on trouve deux éléments (Charbonnier, *Entretiens* 20-21).

Estos dos elementos que se pueden traducir en una parte intelectual, racional, abstracta, y otra sensitiva, perceptiva, sentimental, hacen parte de una concepción dual, que cobra su importancia sobre todo cuando el autor ha sido leído siguiendo la imagen de una literatura exclusivamente fría y cerebral. En medio de sus construcciones intelectuales hay un lugar para la ironía, hay un lugar para el cuerpo y las pulsiones. Si bien esta distinción entre dos elementos es una manera de acceder a la

literatura de Borges, quisiera detenerme en otro tipo de dualidades más puntuales.

La dualidad la entiendo como una construcción de la escritura, como un aspecto formal y temático. En el marco de *Ficciones*, ¿cuáles serían, pues, los procedimientos que ilustran la dualidad? ¿De qué manera la escritura de la dualidad determina la poética de Borges? Estudiaré esta problemática a partir de un acercamiento a la figura del personaje y su inscripción en *Ficciones*. Del estudio del personaje, pasaré a considerar la narración para mostrar si ésta se construye siguiendo el esquema de un juego especular. Finalmente, abordaré las formas de la dualidad a partir de una visión más vasta, a saber, la tensión entre la literatura y el mundo.

Figuras del personaje

¿Qué es un personaje en *Ficciones*? Entre diversas modalidades posibles, distinguiré tres. El personaje como simulacro; el retrato del personaje-escritor; y el personaje como soñador. Estas tres declinaciones del personaje, permiten estudiar la problemática de la dualidad.

La primera acepción que propongo es la más evidente y una de las más usuales. El personaje como simulacro es el que pone en duda la identidad. La manera de hacerlo es a través del simulacro del yo. Recordemos que el término de personaje se deriva del latín "persona" que designa la máscara que los actores llevaban en escena. En este sentido, en Borges el personaje puede ocultar un otro, puede ser una máscara cuyo desenmascaramiento es la trama del relato. En el cuento "La forma de la espada", el personaje, "el Inglés de *La Colorada*", es en realidad un otro. Esta dualidad, esta dificultad, funda el simulacro, pues se debe esperar al final del cuento para saber que el inglés y John Vincent Moon son la misma persona. Este proceso retórico, esta trampa narrativa tiene una importancia para comprender lo que podríamos llamar la verdad del sujeto. En este sentido, el narrador afirma en una típica digresión borgiana en la que se enlaza la intriga con la historia de la filosofía y de la literatura: "Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon" (143). La duplicidad del personaje ilustra, bajo la máscara de un simulacro narrativo, su verdad identitaria. Sin embargo, siguiendo la cita, decir lo especular significa igualmente decir lo intercambiable. El tema del doble o de la dualidad permite expandir la narración fuera de la intriga central, ya que no solo

se trata de un personaje que puede hablar de sí mismo como si fuera otro, sino de un personaje que puede ser cualquier hombre, un personaje que se ha convertido en un sujeto plural. Es por eso que "La forma de la espada" pone en evidencia un personaje que podemos llamar trans-histórico, que no está confinado a una sola narración sino que hace parte de una trama más amplia. Esta condición del personaje muestra que no hay jerarquía en la duplicidad trans-histórica, y por lo tanto Shakespeare puede convertirse en John Vincent Moon. La dualidad se pasea por la historia del mismo modo que se pasea por la narración, y este intercambio le confiere toda su identidad a un personaje que se define como el lugar de un yo escindido, un yo que se define por otro, un yo que finalmente aspira a ser todos los hombres. De este modo, el personaje borgiano, fundado sobre la noción del simulacro de la identidad, rompe con la unicidad del personaje, busca ante todo una figura dual del personaje, y pretende así reflejar un carácter plural. Es el sentido de la frase "cualquier hombre es todos los hombres" (143), sintagma que cifra este relato.

La problemática del doble se instala también en el caso del personaje-escritor. "Pierre Menard, autor del Quijote" pone en escena un sujeto libresco que no busca transponer sino volver a escribir una obra canónica a través de algunos fragmentos: los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte de *Don Quijote* y una parte del capítulo XXII. El juego especular se establece entre Cervantes y Menard, entre el *Quijote* de 1605 y el texto de Menard escrito en el siglo XX. Menard, doble de Cervantes, intenta absorber a Cervantes, ser Cervantes con tres siglos de diferencia. Hay un espacio entre Menard y Cervantes, que es el espacio de la Historia, y ese espacio le da su originalidad al desdoblamiento de Menard, ya que gracias a lo que separa un autor de otro, se pueden apreciar los efectos de la lectura. Recordemos que la obra de Menard ya hace parte de una dualidad, pues se divide en una obra visible y otra invisible, una obra publicada y que parece la caricatura de la bibliografía de un escritor francés de principios de siglo, y otra obra desmesurada, "interminablemente heroica" (45). Menard, como personaje, se construye a partir de la tensión entre estas dos obras, la primera paródica y la segunda, si bien disparatada, terriblemente seria en sus consecuencias. Esta tensión muestra que la singularidad del personaje está del lado de su invisibilidad, que intenta hacer visible el narrador. Para éste se trata de sacar provecho de esa obra invisible y demostrar así el alcance estético del escritor: "Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una

técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas" (52). Dicho de otro modo, la concepción del narrador, atribuida a un Menard no del todo consciente, presenta la lectura como la escena de una dualidad, nunca se lee un libro en sí mismo sino en relación a otro, como el doble de otro libro, solo que estos dobles no son cronológicos ni jerárquicos. Se pone así en duda la noción de autor y de autoridad. El autor está supeditado a la dualidad, a la existencia de otro que ha usurpado su figura. En nuestro caso, Menard es el usurpador. Su obra se convierte en algo que escapa al elogio retórico de Cervantes. Podemos decir que la obra de Menard, así sea infinitamente más rica, se define a partir de la obra de otro escritor. La riqueza del texto de Menard depende de la pobreza o convencionalidad del texto de Cervantes. Incluso su riqueza no depende de Menard, sino del lector, es decir, del narrador, ya que es el narrador el que define el alcance de la obra invisible de Menard. Así, Cervantes sedesdobla en Menard, y Menard se desdobla en el crítico que hace su elogio. Dicho en otros términos, la figura del escritor-personaje se consolida como una instancia definida a partir de otra; la obra de un escritor tiene valor siempre en relación con la de otro, y en este caso, la obra de Menard tiene valor porque desdobla y controvierte un texto canónico.

El personaje puede tener en *Ficciones* otras formas. Trataré brevemente de la figura del soñador. Es el caso del cuento "Las ruinas circulares". En éste, un hombre se propone crear a otro, es decir, de alguna manera, crear un doble, y esto a partir del sueño. Pero soñar a un hombre hace parte de una aventura creadora infinita. El final del cuento es revelador en este sentido: "comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo" (64). En este relato hay una serie de "dobles"; detrás del creador hay otro creador y nos enfrentamos a la imposibilidad de llegar al origen del sujeto. Esta imposibilidad estructura la intriga. Como en el caso de "La forma de la espada", estamos frente a un simulacro, pues hay que esperar al final de la narración para saber que detrás de un personaje se esconde otro. En "Las ruinas circulares" no solo se pone en duda la unicidad del personaje, sino también la autoridad que se puede tener sobre la creación. Volvemos a uno de los temas cíclicos de *Ficciones*, ya presentes en "Pierre Menard, autor del Quijote". La creación de una obra es en realidad el producto de un sujeto que se desdobla en otros sujetos. "Las ruinas circulares" podría instalar un vacío en la cadena del desdoblamiento, pues no sabemos quién sueña, no sabemos en

últimas quién es el creador. Habría así, en el corazón mismo de la creación literaria, un vacío que nos acercaría a las posturas románticas donde el creador es simplemente el lugar por donde pasa un mensaje. Borges no es un autor romántico, pero juega con las tesis del Romanticismo convirtiéndolas en problemas literarios presentes en sus intrigas¹.

Figuras de la narración

Si para estudiar el personaje en Borges se debe estudiar la dualidad, ¿qué se puede decir de los procedimientos narrativos? ¿Éstos expresan del mismo modo la concepción de la dualidad que intento describir?

Ricardo Piglia ha desarrollado en sus textos críticos una idea del cuento que considero pertinente para acercarnos a la cuestión de la dualidad. Piglia afirma, en *Formas breves*, que hay cuentos que cuentan dos historias y que la literatura de Borges es paradigmática de este mecanismo (105-107). Contar dos historias consiste en inscribir el problema de la especulación en el corazón de la ficción.

En el prólogo a "El jardín de senderos que se bifurcan" Borges dice que el cuento epónimo es policíaco y que el resto de los cuentos dependen del género fantástico. Más que ser un cuento de estirpe policíaca, lo que se aprecia es un relato que cuenta dos historias. La primera, una historia contextual y política, la historia de una guerra cuyos protagonistas son Richard Madden y Yu Tsun, y cuya misión de éste último consiste en revelar el "lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre" (105). Y una historia que podríamos llamar filosófica o especulativa y que intenta desvelar los proyectos de Ts'ui Pên, el ancestro de Yu Tsun. El cuento se construye a partir de la tensión entre las dos historias, entre el contexto histórico y el contexto especular que intenta revelar el destino de la novela de Ts'ui Pên, obra que es a la vez, según Stephen Albert, el laberinto al que Ts'ui Pên se consagró. La dualidad que nos interesa señalar,

¹Podríamos tratar de otros tipos de personajes, incluso de un personaje teológico, como en el caso de "Tres versiones de Judas", donde Borges aborda el tema de la duplicidad divina. Según Nils Runeberg, Dios se rebajó hasta la infamia ya que se convirtió en Judas. Es en efecto el secreto divino: "Dios no quería que se propalara en la tierra Su terrible secreto" (193). En el cuento, el tema de la duplicidad toma un carácter teológico. Incluso Dios pertenece a un universo ficcional que se vincula con lo especular. En el relato se desplaza la dualidad Dios-Jesús, para explorar una nueva, la de Dios-Judas. Esta dualidad insólita es la que fundamenta el alcance provocador y especular del cuento. Dios, convertido en personaje, adquiere su significación al encarnarse en la figura del traidor. Volvemos a encontrar el esquema de una identidad que se desdobra en otra.

además de la tensión entre las dos historias, tiene que ver con el desdoblamiento narrativo que el cuento pone en escena. En el relato, Stephen Albert sentencia: "*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo" (115). El juego especular entre la novela de Ts'ui Pên, el título del cuento de Borges y el título de la primera sección de *Ficciones* es emblemático de la dualidad borgiana. En esta perspectiva, no se trata solamente de dos historias, la de la guerra y la de la novela de Ts'ui Pên, sino de un relato que funciona como el espejo de un libro, o bien como la imagen minimalista de un libro. En la frase de Stephen Albert no se habla solo de la novela de Ts'ui Pên, sino también del cuento y del libro que leemos, es decir, de *Ficciones*, ya que uno de los temas transversales de la obra es el tiempo. Incluso se podría decir que el diálogo es con toda la obra borgiana, donde la especulación acerca del tiempo tiene una importancia capital. Por supuesto, las cosas siempre son más complejas, ya que sería reductor parafrasear la sentencia de Stephen Albert y decir: "*Ficciones* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo", o incluso decir, "la obra de Borges es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo". Sin embargo, esta reducción no es del todo desafortunada, y muestra un juego especular y metonímico que puede hacerse entre un relato y el libro.

Contar dos historias es igualmente la singularidad del cuento "El fin", agregado en 1956. Borges escribe un relato en una atmósfera que le es habitual. El lector asiste a un duelo, un tema borgiano anclado en la cuestión del doble. Pero el duelo es la reescritura del poema de José Hernández, *Martín Fierro*, sobre todo de ciertas escenas del poema. La interpretación del relato pasa entonces por la interpretación de ese gesto de reescritura. Borges se apoya en el pasado literario y a partir de esa tensión establecida, de esa dualidad, da forma a su poética. El final del cuento nos remite a este proceso: "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre" (200). ¿Quién es el otro en el cuento? Se trata de un personaje, pero también de un autor. El otro es Hernández, a quien Borges, de manera simbólica, lleva a su fin, a quien Borges reemplaza inventando un final distinto para el *Martín Fierro*. La especulación en la historia, el simulacro de un fin diferente al propuesto por Hernández, determina un juego intertextual donde la duplicidad está al servicio de la autoridad borgiana. La dualidad es en este caso una manera de afirmar la figura de autor. Como en "Pierre

Menard, autor del Quijote", se retoma un texto canónico y se cambia su perspectiva, haciendo, en el primer caso, de Menard un escritor que enriqueció infinitamente el *Quijote*, y en el segundo, de Borges, un escritor que enriqueció el *Martín Fierro*. En ambos ejemplos se quiere llegar a una suplantación. En "El fin", Borges pretende, a través de la dualidad narrativa, ocupar el lugar canónico que podía ocupar Hernández en la literatura. Podemos decir que la dualidad de la narración tiene un objetivo extra-textual, que no hace parte del texto sino de la historia literaria, una historia hecha con textos que combaten entre sí.

Ahora bien, el hecho de narrar dos historias puede poner en duda la interpretación del texto. Es lo que sucede en el relato "El sur", acaso el mejor cuento de Borges según la posdata de 1956. "El sur" ilustra la dualidad del linaje, es decir, la división del sujeto entre las armas y las letras. Al inicio del cuento, el narrador anuncia este conflicto: "en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado [Francisco Flores] romántico, o de muerte romántica" (211). Esta frase señala una ambigüedad esencial, pues la muerte de Dahlmann, consecuencia de un duelo, puede leerse como una escena real o como el sueño del personaje durante su estadía en el hospital. El relato deja al lector la posibilidad de interpretar la "muerte romántica" de Dahlmann. Esta dualidad muestra bien que el desdoblamiento ficcional es un efecto de la narración. De este modo, podemos entender "El sur" como una escritura del simulacro, es decir, como una historia que disimula otra, que se desdobra potencialmente en otra. La muerte de Dahlmann puede derivarse del culto a las armas, y en este sentido estamos en la esfera del final literal; o bien del culto a las letras, y estaríamos en un final imaginario, menos evidente, y que seguramente define la condescendencia que tenía Borges por este relato. Se trata pues de llevar la dualidad no solo a la narración sino a la interpretación del texto.

La literatura y el mundo

Para completar esta reflexión acerca de la presencia de la dualidad, luego de haber estudiado el personaje y la narración, voy a interrogar el intercambio que hay entre la literatura y el mundo. En mi hipótesis, dicho intercambio es también revelador de una poética donde el juego especular hace parte de la definición misma de literatura en Borges.

El primer cuento de *Ficciones* es la metáfora del intercambio entre la realidad y la literatura. El relato está orientado hacia la

presencia destructiva de la literatura en el mundo, hacia la metamorfosis del mundo a causa de la invasión de la literatura cifrada en un mundo imaginario. En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" el intercambio especular se vuelve atroz, pues la relación entre el mundo real y el mundo imaginario hace parte de una relación de competencia. En el relato, antes de que se desencadene esta conclusión, hay un pasaje que nos hace pensar en "Tema del traidor y del héroe". En la bibliografía del artículo sobre Uqbar que figura en la Enciclopedia encontrada por Bioy Casares, uno de los libros es obra de un alemán, Johannes Valentinus Andreä, un teólogo "que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz –que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él" (18). Se trata de un intercambio entre lo imaginario y lo real, de una primera intervención o anticipación de lo imaginario en lo real, ya que la comunidad imaginaria de Rosa-Cruz se convierte en el modelo utilizado para una fundación. Sabemos que la orden secreta data del siglo XIV, pero se hizo pública por Valentinus Andreä a principios del siglo XVII. Borges no inventa nada pero omite el pasado probable de la orden, haciéndola empezar con la obra del teólogo alemán, porque de este modo prepara una de las consecuencias de su relato: el de un mundo que termina siendo la réplica atroz de un libro.

El tema general del cuento es el de una orden secreta compuesta por un grupo de eruditos que se dedican a la escritura de una Enciclopedia que describa un planeta imaginario, Tlön. Esta orden surge, como la comunidad imaginaria de Rosa-Cruz, en el siglo XVII, resurge en Estados Unidos en 1824, y en 1914 entrega a sus colaboradores el volumen final de los cuarenta tomos que componen la *Primera Enciclopedia de Tlön*. El mundo descrito en esta *Enciclopedia* termina invadiendo el mundo real, transformándolo y aboliéndolo ya que el mundo se volverá Tlön. El poder destructivo de la literatura o de la imaginación es el tema del cuento. En éste, la dualidad entre la literatura y el mundo se resuelve a favor de la literatura, ya sea porque ésta invade el mundo, o porque sirve de amparo al narrador quien al final se refugia en ella para no ver lo que se avecina. Recordemos que al final el narrador expresa su indiferencia frente a la amenaza: "yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué, una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne" (37). Según Daniel Waissbein, Borges y Bioy fueron los primeros en traducir a Thomas Browne al español (Fernández Ferrer, *Ficciones de Borges* 144). Además del dato

autobiográfico, la lectura aparece aquí como un lugar donde guarecerse en medio de la destrucción del mundo, si bien la obra que traduce el narrador hace parte de una temática funeraria. En medio del alejamiento del narrador, hay una continuidad, ya que su traducción prefigura de algún modo, de manera simbólica, las cenizas que pueblan el mundo invadido por Tlön.

El intercambio entre la literatura y el mundo es también el asunto de "Tema del traidor y del héroe" y "La muerte y la brújula". En el primer relato, una frase ilustra el alcance del pensamiento borgiano: "que la historia copie a la literatura es inconcebible" (151). Esta imposibilidad es el centro del cuento. James Alexander Nolan hace de la ciudad un teatro para permitirle a Fergus Kilpatrick, un traidor, morir como un héroe. Nolan sigue el modelo de Shakespeare para llegar a su fin: "Fergus Kilpatrick fue Julio César" (151). El juego especular y la dualidad son una vez más los protagonistas de este desdoblamiento donde el narrador descubre el poder de la literatura. No se trata, como en el realismo del siglo XIX, de ver la literatura como un espejo deformado de la realidad social, o como un simple reflejo de un contexto. Se trata de darle la vuelta a esta visión de la literatura, que por supuesto rebasa los límites de las poéticas realistas. Al ver la realidad como un espejo de la literatura, Borges muestra que somos producto de un libro, que somos producto de viejas historias que se repiten en lo real. En el caso de "Tema del traidor y del héroe", Shakespeare sirve de base al simulacro orquestado por Nolan. Fuera de la duplicidad del personaje, en la que Fergus Kilpatrick es a la vez un héroe y un traidor, tenemos el desdoblamiento de la literatura, o la invasión de la literatura en el mundo, como sucede en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Esta invasión tiene un propósito deleznable, construir un teatro para invertir el destino de un hombre y hacerlo pasar por un héroe. La literatura ofrece así escenas que funcionan como arquetipos, como modelos que pueden ser imitados, como una máquina productora de realidades.

De manera contraria, en "La muerte y la brújula", se trata de ironizar dicho poder de lo escrito. Red Scharlach logra atrapar al detective Erik Lönnrot a partir de su credibilidad literaria: "comprendí [dice Scharlach] que usted conjeturaba que los Hasidim habían sacrificado al rabino; me dediqué a justificar esa conjetura" (170). Schalarch se refiere al primero de los asesinatos, el de Marcelo Yarmolinsky. En la escena del crimen, el detective encuentra las obras completas del rabino, una biblioteca que se dedica a estudiar, indiferente a la "investigación

policial" (160). Su pasión por los libros de Yarmolinsky es conocida por un periodista de la *Yidische Zaitung* quien declara "que el investigador Erik Lönnrot se había dedicado a estudiar los nombres de Dios para dar con el nombre del asesino" (160-161). Gracias a ese periodista anónimo y a su cita irónica, Red Scharlach puede imaginar su estratagema. Lönnröt busca el asesino de Yarmolinsky en las obras completas de Yarmolinsky, es decir que lee el mundo como un libro, como una copia literaria, y Scharlach hace de esa lectura un camino para llevar al detective hasta la muerte.

Este relato ejemplifica la ironía borgiana respecto al desdoblamiento de la ficción en la realidad. Como en el caso de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", la literatura invade al mundo y las consecuencias son funestas. Lo invade a través de las conjeturas del detective que desea ver en la realidad una continuidad literaria. Lo que hay entre el mundo y la literatura es una ruptura, una discontinuidad que es incapaz de ver el detective. Lönnröt busca un desdoblamiento allí donde solo hay una falta de simetría. Ver una dualidad entre el mundo y la literatura, hacer del mundo una réplica literaria es el castigo de Lönnröt. Desde el punto de vista de una visión de la literatura, "La muerte y la brújula" es el reverso de "Tema del traidor y del héroe". Si en éste último se muestra la omnipotencia del arte, a través de la historia de Lönnröt y Schalarach se derrumba todo tipo de creencia en el poder supremo de la palabra escrita. La fe literaria aparece entonces como una trampa, como el resultado de una ingenuidad que en este caso ridiculiza al detective, transgrediendo así los códigos del relato policial. "La muerte y la brújula" es un ejemplo de hasta dónde puede llegar la ironía borgiana cuando se trata de dramatizar la dualidad entre lo real y lo imaginario.

Hemos visto en esta parte final cómo se aborda la tensión entre la literatura y la realidad, ya sea que la literatura derive en una trama que se desdobla para invadir el mundo, o que el mundo utilice irónicamente la "fe" literaria. La dualidad es el motor de la poética borgiana, es lo que rige a los múltiples personajes que se definen a partir de una identidad doble o plural; es además el elemento narrativo que permite a Borges la construcción de sus intrigas; y es finalmente la base de la complejidad de una poética en que la unicidad siempre está escindida.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- Charbonnier, Georges. *Entretiens avec Jorge Luis Borges*. París: Gallimard, 1967.
- Fernández Ferrer, Antonio. *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Villanueva, Graciela. *Borges, Ficciones, El hacedor*. París: Atlande, 2015.

Ficciones: Espacios e intercambios

Ramiro Oviedo
Université du Littoral-Côte d'Opale
oviedo@univ-littoral.fr

Citation recommandée : Oviedo, Ramiro. "*Ficciones: espacios e intercambios*". Les Ateliers du SAL 9 (2016) : 98-111.

¿Cómo registrar la relación que teje Borges entre el espacio y la palabra? Veámoslo en tres apuntes fugaces, antes de entrar en el tema.

Primero: Borges era un enamorado de las palabras y ese amor le servía como carburante de irrealidad. Cierta día oyó decir a su hermana Norah que en su casa había "una azul pared descascarada", insinuando la rápida intervención de un albañil o de un pintor, antes de que la pared terminara derrumbándose, Borges solo se limitó a responder, exaltado: "Una azul pared descascarada... ¡Qué lindo endecasílabo!" (Della Paolera, 34).

Segundo: Recordar aquella frase que era como su pasaporte: "En el norte nada noble sucede y todo aburre: la vida está en el sur" (Della Paolera, 21).

Tercero: señalar la paradoja que no podía faltar. La vida está en el sur, pero Borges se contradice y va a morir en el norte. Bolaño, uno de los borgeanos más respetables, afirma: "Su muerte silenciosa en Ginebra es, en este sentido, harto elocuente [...] de hecho, habla hasta por los codos" (*Entre paréntesis* 24).

¿Qué significa invertir bruscamente la trama onírica de Dahlmann que prefirió soñar que se moría en el sur, peleando, en lugar de morir en un hospital, aburrido? Los versos del "Poema conjetural", con los que Borges reivindica a su pariente Francisco Laprida, protagonista de un hecho mayor en la historia argentina, alumbran una posible interpretación sobre el inesperado cambio de libreto y esa súbita elección del norte como espacio final de su "destino sudamericano":

Vencen los bárbaros los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
de estas crueles provincias, derrotado
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos [...]
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano¹.

1 Borges compuso este poema en 1943, lo publicó en *La Nación*, luego en el volumen de 1954 *Poemas 1923-1953*, y finalmente en el libro *El otro, el mismo* (1964). En el epígrafe dice que es "lo que piensa antes de morir" el

Borges, el hombre de libros, conjura el mito trágico de caer en las ciénagas, invierte el destino sudamericano, mundializa la literatura argentina y se va a morir feliz en Ginebra.

Borges es un mito de espejos que a veces se refutan. El libro *Ficciones*² es un espejo. Más que simples designadores estructurales, los títulos y subtítulos de las partes son indicios de la irrealdad que impera en ellas, razón por la cual todo estudio sobre los espacios en *Ficciones* tiene que partir de esta constatación, evitando confundirlos ingenuamente con los simulacros que aparecen en el texto, lo que sería un error de lectura, anulador del sustrato simbólico.

¿Cómo llena Borges el espacio de un mundo tan desmesurado como su imaginación? El artificio le deja la vía libre para hacer malabarismos con la realidad, sugiriendo las posibilidades literarias de la metafísica por tres cauces que desembocan en el problema de la identidad conflictiva: primero, el de la distancia insalvable –distancia cultural, espiritual– entre el centro y la periferia, es decir, entre Europa y Argentina, considerada esta última el Sur del Sur, situada en los confines del mundo; segundo, el asunto del doble linaje del autor, con sus consecuencias; y, tercero, el de la doble faz nacional después de las migraciones, la gaucha-criolla y la europea; tres cauces que repercuten en lo identitario y en la necesidad de unificar y *resignificar* los espacios. Porque ni Buenos Aires ni la sensibilidad de los porteños serían las mismas después de la segunda oleada migratoria; el alma del barrio y la de los vecinos habrán perdido algo irrecuperable, por eso Borges le reprocha a su calle, en uno de sus primeros poemas "cómo has cambiado", frase que en su banalidad sentimental traduce la nostalgia y la sensibilidad del desarraigo.

Se trata de espacios que se llenan con ciudades antiguas y nuevas, reales y míticas, productos del lenguaje, del poder de los símbolos y de lo fantástico, pero también de la carne del mundo,

doctor Francisco de Laprida, «asesinado el día 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao». El "destino sudamericano", según María Esther Vázquez, expresa la incultura, la barbarie, la befa y la muerte. José Pablo Feinmann, refiriéndose a este poema, dice: "No hay verdadera civilización si no se le entrega la complejidad de la barbarie. Un país como la Argentina tiene dos fuentes, dos brazos, dos rostros que deben fundirse. El rostro final de Laprida no es ni el del bárbaro ni el del civilizado. Tampoco es una suma de los dos. Es la compleja trama que origina una nueva figura: la del hombre sudamericano". https://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/peronismo_feinmann/CLASE3.pdf, noviembre, 2016.

2 Todas las referencias al libro *Ficciones* corresponden a la edición de Alianza Emecé, 1972, Madrid.

de la fibra humana y de la memoria del autor, como si con ellos se quisiera abarcar la totalidad: la noción de frontera, de los arrabales de Buenos Aires y de Argentina, de laberintos y de sueños, de tigres y de torres, de machos y de extraviados, de puentes y de diálogos secretos entre la historia y la literatura nacional problemáticas, con la historia y la literatura universal. La curiosidad inagotable de Borges se traduce en un dilatado repertorio de temas que termina por configurar los espacios y los intercambios. En lo que concierne al primer punto, retendremos precisamente aquellos que nos interesan para nuestro trabajo: los espacios de ambigüedad y de disolución identitaria, y los espacios alegóricos que tejen un catálogo de simulacros. Los intercambios, en cambio, serán el resultado de la interacción de los elementos que ocupan el espacio y de la manera cómo esto incide en la ficción.

1. Los espacios ambiguos y de disolución identitaria

Estos espacios se concentran en las nociones de Frontera y Arrabal, Orilla o Sur; los tres últimos términos, que remiten a la noción de suburbio o periferia, sea de Buenos Aires o de la Argentina, instauran guiños interficcionales, entre algunos fragmentos o motivos.

"La forma de la espada" es la historia de una doble cicatriz, una que termina con la disolución o la transferencia de identidad entre la víctima y el verdugo, y otra, la cicatriz del paisaje fronterizo (Uruguay, Argentina, Brasil) que sugiere la abolición de la especificidad espacial y que tiende a fundir la triple frontera; el mecanismo de disolución se extiende a dos mundos distantes y distintos, como Argentina e Irlanda, que han sido vinculados en la diégesis por un déficit de identidad. La única manera de capturar el caos es mediante una minuciosa cartografía travestida: de ahí surge ese Buenos Aires como un enredo o un anillo en movimiento.

El narrador, con la técnica del espejo, recurre al azar en "La forma de la espada" y crea un nuevo diálogo esta vez con "Funes el memorioso", como punto de arranque de dos encuentros en espacios hipertróficos de carácter fronterizo. En "La forma de la espada", el narrador, forzado por la crecida del río, decide quedarse en el rancho del *Inglés*, que le cuenta la historia de su cicatriz en el rostro, ligada a su pasado revolucionario irlandés; en "Funes el memorioso", igualmente, forzado por la amenaza de una violenta tormenta, el narrador conoce a Funes en Fray Bentos y se entera de su historia. Notaremos que el azar en ambos casos está ligado a fenómenos de la naturaleza

desaforada, que nos remiten de algún modo a lo telúrico, ante cuya potencia los porteños tienen que tomar precauciones. Entonces, no se trata de un encuentro espontáneo.

A la hostilidad del espacio que exige arduas faenas en campos "empastados", aguadas "amargas", se suma la negatividad del tiempo: "detrás de las cuchillas del Sur [...] agrietado y rayado de relámpagos, urdía otra tormenta" (134). No en vano el narrador se ha visto obligado a pernoctar en este lugar, donde se disuelve la identidad por la vía del alcohol, o se la puede medir en la precariedad de la lengua: el inglés habla un español "abrasilerado". El lector no escapa a la asociación simbólica entre el designador geográfico "las cuchillas del sur", que es la cicatriz del paisaje en la frontera, y la cicatriz de la espada en el rostro del inglés. Un nuevo eco de este espacio conflictivo interpela a otra ficción: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", concretamente en el pasaje de la pulpería del brasileño, esta vez en Cuchilla Negra, toponimia que encarna los rasgos simbólicos ya aludidos. La cuchilla, como sabemos, designa el relieve montañoso frecuente en Uruguay, en la provincia de Entre Ríos (Argentina) y el Brasil, en el lado fronterizo de Rio Grande du Sul. La cicatriz simbólica del paisaje fronterizo connota los conflictos identitarios que afectan al hombre y al paisaje, como si uno fuera la prolongación del otro; a la vez que difumina la especificidad espacial, termina por asociar a Irlanda con Argentina –por la violencia y el carácter conflictivo de sus historias–, pero también a Fray Bentos con Buenos Aires, cuyas divergencias revelan la oposición entre el campo y el centro, la nostalgia y el temor a la autoridad paterna. No deja de ser curioso el reflejo de esta misma estrategia en "Tema del traidor y del héroe", en donde la enumeración generalizadora "Polonia, Irlanda, Venecia, algún estado sudamericano o balcánico" (141) con la que se abre la ficción, intenta condensar un espacio imaginario y ambiguo.

La acción del espejo que duplica el azar, más la función de las cicatrices en lo físico y en lo cultural, se extiende al tema de la memoria antinómica y del doble linaje en "Funes el memorioso". El oscuro origen de Funes permite al narrador evacuar sus propias obsesiones situando el origen y la fibra del personaje en terrenos ambiguos: no se sabe si es el hijo ilegítimo de un médico inglés o de un domador y rastreador local. Ciertas convergencias forzadas que solo producen el efecto contrario llegan a sugerir la conexión de este espacio fronterizo con Europa, como mera consolación utópica, como un paliativo a la orfandad o a la ambigüedad identitaria: Funes sería, según algunos tratadistas, "un precursor de superhombres [...]", "un

Zarathustra cimarrón y vernáculo"; o bien, un "compadrito de Fray Bentos" (122); lo sorprendente –lo notaremos–, no es que Nietzsche hubiera podido nacer en estos arrabales, ni que a lo mejor habría tenido que trocar su destino de filósofo genial por el de malevo y cuchillero, sino que la gente de estos lugares sepa quién es y conozca su obra.

El pudor o la soberbia, que otros llaman dignidad, diseña el comportamiento gaucha y abre vasos comunicantes entre Funes, que pretende gracias a ella rentabilizar la tragedia, y Recabarren –el tullido del rancho de *El fin*, que queda hemipléjico inexplicablemente en la víspera del duelo (184), y que acepta su desgracia como diciendo que no hay mal que por bien no venga. Recabarren también ha perdido el habla y nada podrá hacer para evitar el duelo entre Martín Fierro y el negro. Esta actitud ahonda el carácter castrador del tiempo que anula los improbables esfuerzos sociales. Los paralelismos entre el accidente traumático del rancho, la capitulación, y la no menos conflictiva historia entre Argentina y Uruguay evidencian los estragos en la memoria de ambos países, los habitantes de la región fronteriza y los de las capitales.

Los libros en latín (símbolo de la cultura letrada clásica) que Borges le presta a Funes remiten a intercambios culturales fallidos, y anacrónicos. Este desencuentro cultural marca la asincronía entre el centro y la periferia, y nos es presentada mediante el contraste entre Funes y el narrador: los rasgos del primero aluden a lo arcaico, a lo auténtico, y los del segundo a lo superficial y deleznable, lo que lleva a éste a autodefinirse peyorativamente como "Literato, cajetilla, porteño" (122), pensando lo que Funes se calla. Una vez más el narrador sucumbe a la nostalgia del pasado y a la melancolía del desencuentro con el consabido resentimiento de las víctimas, el provinciano y el porteño, que experimentan algo parecido a una mutilación recíproca. Podríamos, sin forzarnos, establecer un nuevo juego de espejos con "El Sur", remitiéndonos al otro del doble linaje, cuando Dahlmann, en el tren, en su ensoñación onírica, renuncia a seguir leyendo *Las mil y una noches* para gozar de la visión del paisaje (199).

El aislamiento o el carácter indomable de esta zona fronteriza se acentúa aún más cuando se la compara con Babilonia, Londres, Nueva York, controladas por el hombre, no así el arrabal sudamericano donde vive Funes, es decir, la triple frontera, el arrabal del arrabal acunado en la barbarie. El lector atento captará que este Borges ya no es el romántico de la

primera etapa, que creía que el gaucho y la pampa eran el alma de Argentina.

Funes pasa del insomnio a ser un reconstructor de sueños, un espectador triste del mundo, es decir inoperante, incapaz de leer e interpretar la realidad como Recabarren ("El fin"): "Recabarren aceptó la parálisis como antes había aceptado el rigor y las soledades de América. Habitado a vivir en el presente, como los animales, ahora miraba el cielo y pensaba que el cerco rojo de la luna era señal de lluvia" (184). Por eso su soledad es lo más parecido a la soledad de América Latina, definida por García Márquez en el discurso de Estocolmo.

En "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", el rol simbólico acordado a la frontera subraya los problemas de identidad con signos trágicos, como el de la extraña muerte del cantador de milongas, víctima de exclusión cultural. Este hecho nos remite a una nueva simetría con otro pasaje de "El fin"; aquí el leitmotiv que funciona como bisagra es la música incomprensible de las milongas cortadas del borracho, en la primera ficción, idéntica al rasgueo indefinible e interminable de la guitarra del negro, en la segunda, que copia la incertidumbre laberíntica; esa melodía pobre como el mundo y la vida de quienes viven el vacío de pertenencia marcado por la frontera, confirma la asimilación hombre-naturaleza, cultura-arte, connotando lo irreversible: "Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos, pero es intraducible como una música" (186-187). Es el tiempo y el lugar de la llanura, del duelo, de la venganza, donde el negro se vuelve "nadie" o "el otro", lo que marca con su victoria la disolución del individuo. Nos hallamos frente a un eco de ese desplazamiento globalizador que convierte al mundo en llanura, y a ésta en zona de disolución de la identidad: el negro y Martín Fierro de "El fin", Vincent Moon y el inglés en "La forma de la espada", confirman nuestro aserto.

2. Los espacios imaginarios y alegóricos

Estos espacios forman parte de textos híbridos que funden lo policial, lo fantástico y el ensayo filosófico, para tejer simulacros que refutan lo real, estableciendo, como en el caso anterior, algunos guiños inter-ficcionales.

En "La muerte y la brújula" el espacio onírico es más cercano a la pesadilla que al sueño: es un Buenos Aires travestido con una prótesis de alusiones que quiere ocultar y copiar algo. El abanico de nombres extranjeros de diferente procedencia traduce la dimensión simbólica de espacios-tiempos distantes unos de

otros, antes de terminar absorbidos por obra del artificio en un solo bloque imaginario, diferente del referente real connotado.

Este mecanismo empleado para re-significar el espacio mediante signos globalizadores es relativamente similar al utilizado en "Tema del traidor y del héroe", que busca la abolición de la especificidad espacial por la vía de la teatralización o puesta en escena de la historia, cuyo marco se desvanece en una acumulación que sitúa la acción en un espacio indefinido al que ya nos referimos, con su rebote semántico en el nivel de la historia y de la política.

El decorado y la puesta en escena de la una se repite en la otra, impregnando de ambigüedad las atmósferas que les corresponden e hipertrofiando el carácter alegórico de ambas ficciones. El enigma y las facetas del enigma, como la serie de crímenes que ocupan al detective de "La muerte y la brújula", se asemejan al enigma y a la serie de crímenes de estado que va descubriendo Ryan en "Tema del traidor y del héroe". La diferencia entre ambas radica en que la primera trata de crímenes rutinarios que ocupan la crónica roja en una urbe inauténtica y corrompida por el caos, mientras que la segunda revela crímenes de Estado dictados por la literatura de manera cíclica a la historia caótica de las naciones. El guiño a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en donde la realidad también copia a la literatura, es flagrante. Pero volviendo al "Tema del traidor y del héroe", constatamos que los paralelismos, tanto en la serie como en el método usado en los de asesinatos, implican al pasado y al futuro, traducen la refutación del tiempo y el carácter de simulacro de un pueblo que sacrifica lo individual a la causa nacional. Lo contrario ocurre en "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", que retoma a su modo "Tema del traidor y del héroe"; Cruz se une a Martín Fierro y pelea contra la policía, dando prioridad a su emoción y a su espíritu crítico, es decir a su libertad individual inalienable.

La ironía y el espíritu de refutación de Borges, que ha evolucionado al escepticismo sediento de individualismo, opuesto al discurso nacionalista de Perón, *carnavaliza* la Historia, la historiografía, los historiadores y los pueblos enceguecidos por un objetivo que se inscribe como dogma, en cuyo nombre muchos traidores gozan de un estatuto de héroes y/o lo contrario, delineando la historia oficial como una puesta en escena ejecutada por un politicastro o por un aprendiz de dramaturgo, como lo muestran las siguientes citas:

El ensayo "Nuestras imposibilidades" expresa su desilusión con el criollismo basado en el "culto al coraje" de cuchilleros y compadritos de "las orillas". Desaparece cualquier noción de continuidad entre la pampa y la ciudad, entre el pasado y el presente. Borges escribe que el gaucho ha sido convertido en un objeto del folclore más grosero [...]; Borges ahora muestra una actitud totalmente negativa hacia sus compatriotas; los argentinos sufren de dos "rasgos (fáciles)": "penuria imaginativa" y "rencor", actitudes que definen nuestra parte de muerte" (Williamson, "Borges y su visión de la Argentina: Historia y escritura" 28).

Borges va a tomar la figura del gaucho y redefinirla como símbolo del carácter esencial de los argentinos –pero en un sentido radicalmente opuesto a la idea de los nacionalistas–: en vez del gaucho como símbolo de la "raza", Borges va a representarlo como símbolo del individualismo que se resiste a la autoridad del Estado. (Williamson, 31).

Los apellidos extranjeros que pululan en "La muerte y la brújula" connotan la huella de la inmigración y duplican la función de los designadores toponímicos –como el afrancesado Hôtel du Nord– con los que se pretende ocultar el carácter ambiguo y corrompido del espacio céntrico de Buenos Aires, donde ocurre el primer crimen. Se sucede luego la visión del suburbio Oeste, Este y Sur de Buenos Aires, como espacios de pesadilla, postales archiconocidas que inscriben su negatividad en una línea ascendente, marcados por signos de violencia y de descoyuntamiento con respecto al paisaje urbano: "A izquierda y a derecha del automóvil, la ciudad se desintegraba; crecía el firmamento y ya importaban poco las casas y mucho menos un horno de ladrillos o un álamo" (151); la vida del mundo y los gestos de los personajes confirman la corrupción y la promiscuidad cultural: "Rue de Toulon –esa calle salobre en la que conviven el cosmorama y la lechería, el burdel y los vendedores de biblias" (152).

Como un contrapunto a esta cartografía urbana sórdida, los títulos de libros de literatura hebraica, la alusión a la historia antigua (los avatares de Dios y de su nombre), constituyen una cartografía literaria que sirve de base a la erudición del detective y del criminal, cuyas vocaciones místicas revelan comportamientos similares pero que no son iguales y que permiten a Borges evacuar una vez más el problema del doble linaje. El tiempo remoto de la historia de la cultura y de la erudición hebraica se funde con el tiempo de la historia cotidiana de Buenos Aires y con sus sórdidos casos de crónica roja, en un

juego de intercambios que subrayan similitudes, contrastes y absurdos. Los criminales disfrazados de arlequines camuflan el mundo gansteril y rebasan el marco espacio-temporal carnavalesco, pues sitúan la acción en los cuatro puntos cardinales de la ciudad y en una atmósfera de farsa permanente que rebasa el periodo de los carnavales, mostrando que los Compadritos han adaptado la cultura de la violencia al nuevo folclore teatral post-migratorio, tal como lo ha hecho Nolan en el "Tema del traidor y del héroe" con la complicidad de la población en la pieza de teatro nacional. Un caso particular de espacios imaginarios y alegóricos es detectable en "La lotería en Babilonia" y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", ficciones que parecen interpelarse recíprocamente, a tal punto que la segunda parece surgir como una respuesta a la primera. La excentricidad de Borges al re-crear alegóricamente un universo tan distorsionado como Babilonia -cuya lotería vuelve a transgredir, como en las ficciones ya aludidas, las nociones de tiempo, espacio e identidad- genera el caos y el comportamiento gregario de los miembros de la comunidad.

La anulación del principio de causalidad y la suplantación engañosa por el azar permite manejar un sistema que funciona como una máquina alienadora, haciendo creer cínicamente que el oprobio y la barbarie son, en primer lugar, derivados del azar, y después, producto de la elección de los ciudadanos, lo que desresponsabiliza a unos y a otros de las consecuencias; en otras palabras, la tragedia humana y el fracaso del mundo serían una fatalidad, un efecto de la "mala suerte" que Borges detesta por lo que implica de irracional, aquello que termina convirtiendo a los individuos en cómplices de sus propios verdugos. Como para contraponerse a este sofisma intocable, farsa de la democracia, y a tantos otros que se hallan desperdigados en el libro, Borges inventa "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" en la que la filial sudamericana de una sociedad secreta de carácter universal proyecta inventar un planeta, basándose en una enciclopedia metódica previamente elaborada con esos fines, lo que supone que la literatura inventa la realidad. Entre los tlonistas sudamericanos hallamos al mexicano Alfonso Reyes, al narrador, sus amigos y cómplices argentinos, el propio padre de Borges; a los que se añaden los de algunos tlonistas extranjeros, con los que mantienen secretos intercambios. Si el mundo es un sueño, como en "La muerte y la brújula" hay que interpretarlo; si es un sofisma como en "La lotería en Babilonia", hay que reemplazarlo, y si es teatro o farsa, como en el "Tema del traidor y del héroe", hay que "mostrar" las máscaras.

Hemos aludido ya a los espacios suburbanos distorsionados por el sueño en "La muerte y la brújula". Nos centramos ahora en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en donde abundan los espacios fácilmente identificables de Argentina y de Buenos Aires, como la quinta de la calle Gaona, en Ramos Mejía; la Biblioteca Nacional, la librería de Corrientes y Talcahuano, los Ferrocarriles del Sur, el Hotel de Adrogué, un departamento de la calle Laprida; Río Grande do Sul (la frontera) y Salto Oriental. A estos referentes se suman los espacios exteriores evocados: Lucerna, América, Memphis, Inglaterra (lugar de la primera edición de la Enciclopedia); Nueva York (lugar de la reimpresión), y los espacios utópicos Uqbar y Tlön, el primero, de (supuesta) localización difusa, en Irak o Asia menor; el segundo, el ilusorio mundo del futuro.

La prolijidad con que el narrador disemina los espacios identificables en Argentina y Buenos Aires, como en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", para resignificarlos en el marco del caos identitario, copia la excentricidad del poder totalitario de los jerarcas de "La lotería en Babilonia" para gobernar a sus anchas, anulando la posibilidad de la lógica, de la acción y de los esfuerzos sociales.

3. Intercambios

Estos son producto de la intrusión progresiva del mundo fantástico en el mundo real; la realidad, el mundo que después será Tlön, puede ser producto de la imaginación contenido en la enciclopedia. Una comunidad imaginaria de sabios y poetas de todo el mundo pueden cambiar el mundo, incluyendo a la Argentina, que parece ir muy mal. ¿Por qué no? Que las humanidades y las artes promuevan los cambios humanos no puede sino inscribirse en un proyecto literario que afirma la primacía del libro sobre el mundo, cuya representación contiene, y sobre la historia, que pretende tener la verdad.

Los intercambios entre los diferentes espacios evocados: Europa, Norteamérica, América hispana y Argentina, nos remiten al viejo diálogo –a veces fallido– entre esos mundos, con la intención de subrayar el rol relevante al país de origen del narrador, valorizando su esencia local y afirmando su universalidad a través del intelecto y la sed de saber. No es fortuito que el narrador, al final, se sitúe en el suburbio de Adrogué, en el Sur, una escena paralela a "La muerte y la brújula". El detalle corrobora los intercambios, en este caso provocados por la memoria y la nostalgia del narrador por esta

ciudad, adonde iba de vacaciones, y a la que dedicó un pequeño libro: *Adrogué, con ilustraciones de Norah Borges* (1977).

La crítica del conformismo, de los dogmatismos y de las doctrinas totalitarias, sugerida por Borges en "La lotería en Babilonia", traduce el sustrato ideológico del narrador que procede al cuestionamiento de la historia del mundo: el desmantelamiento de los discursos fundamentales y la búsqueda del Cosmos para salir del Caos.

Nos parece oportuno, antes de concluir y en relación con los intercambios en esta última ficción, referirnos al espacio literario y a la praxis textual que opone el autor como instancia de poder, al apoyarse en la memoria y en la matriz liberadora del lenguaje, manejando los mismos mecanismos del sistema opresor para desmantelarlo, ridiculizando comportamientos y modos de vida. La apropiación subversiva del lenguaje ha servido para trazar la alegoría y el inventario del caos, basado en el autoritarismo que anulaba al individuo, atrapado en un tiempo-espacio estéril. A las excentricidades del poder, el escritor responsable opone las excentricidades de la literatura. Eso justifica la serie de hipérboles absurdas, de contrastes, simetrías y paradojas, que convierten a "La lotería en Babilonia" en una obra maestra de la alegoría y del absurdo, con guiños a las Babilonias contemporáneas. Esto revela el escepticismo radical de Borges en los sistemas políticos, en las luchas populares y en las revoluciones. La única revolución posible parece ser la del lenguaje y la de los artificios con los que elabora sus *Ficciones*.

Conclusión

Resta decir que la relación espacio-intercambios en *Ficciones* deja entrever algunos elementos de auto-ficción transfigurados como un catálogo de los nexos íntimos entre Borges y lo argentino, que desmiente a quienes lo tildan de extranjerizante y de escribir en desmedro de lo nacional. Su literatura contiene el peso del espacio argentino, de su gente, de su cultura y de los intercambios con el espacio cultural y literario del resto del mundo. Solo un amante del paisaje como Borges podría revivir "el placer de las quintas y de los eucaliptus" de su infancia e inmortalizar Buenos Aires, los arrabales y el hotel de Adrogué, en "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" y "La muerte y la brújula", como inmortalizó al peluquero de esta misma ciudad, en *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

Sus ensayos y poemas ilustran su apego a la cultura letrada y popular. El mítico Palermo no fue un barrio ilusorio. Por su literatura de laberintos, espejos y bibliotecas infinitas, fue tildado

de cerebral, de frío y abstracto; sus detractores ignoran que, seducido por el poema nacional y por el coraje de los hombres, inmortalizó a cuchilleros y matones, y que atraído por la música arraigada, fue un asiduo asistente de payadas y milongas, en bares de mala muerte, repletos de marineros y borrachos, nutriendo de esta manera una tradición literaria de la que *Ficciones* no da cuenta. Este compendio inscrito en niveles estrafalarios configura un catálogo de excentricidades que explora la bifurcación de la realidad en otra realidad paralela, invertida o simétrica, anclada en la repetición y las paradojas. Es eso lo que confiere al autor el aura de escritor metafísico que se explaya intentando demostrar la inconsistencia y la insustancialidad de lo real. Las nuevas estrategias con las que Borges arma sus artificios proponen una refundación de la escritura que se apoya en la distancia crítica entre el orden y la realidad. Borges crea una distancia que desemboca en un nuevo modo de escribir, de leer y pensar el espacio vinculado a la identidad.

Los intercambios se explican también por la recepción de la obra por parte de los lectores y por la evolución de la misma. De una casi indiferencia inicial, Borges pasó a ser la referencia obligada. Desde los años sesenta su reconocimiento y celebridad no han dejado de incrementarse. La influencia y los intercambios no han sido pocos, no solo en su país natal y en América Latina sino en el mundo entero, particularmente en Francia, en cuya élite intelectual ha sido un faro de alto voltaje desde Foucault y Genette.

La manida "intimidación borgiana", que aleja lectores y que puede ser entendida como desestimación o indiferencia, obedece en parte a un síndrome de resistencia provocado ya por lecturas e interpretaciones erróneas de sus textos, ya por la excesiva candidez del lector o por posiciones políticas inesperadas del autor, lo que refleja que los intercambios en este nivel no han sido de los mejores. Borges no es un semidiós de la literatura al que hay que acercarse mirando el piso y guardando distancia; hay que leerlo con respeto, pero también con perspicacia y con suspicacia, es decir, con lucidez y poniéndolo bajo sospecha.

Bibliografía

- Barrenechea, Ana María. *La irrealidad en Borges*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2000.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé, 1972.
- Della Paolera, Félix. *Borges develaciones*. Buenos Aires: Fundación E. Costantini, 1999.
- Feinmann, José Pablo. "Peronismo. Filosofía política de una obstinación argentina". *Página 12*. Web. 30/11/2016.<
https://www.pagina12.com.ar/especiales/archivo/peronismo_feinmann/CLASE3.pdf>
- Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges par lui même*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Williamson, Edwin. "Borges y su visión de la Argentina: Historia y escritura", en Alfonso de Toro ed. *Jorge Luis Borges: Translación e Historia*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010.

Pouvoir et réécriture de la vérité dans *Imitación de Guatemala* de Rodrigo Rey Rosa

Raquel Molina Herrera
Université Paris-Sorbonne
rmh2102@hotmail.com

Citation recommandée : Molina Herrera, Raquel. "Pouvoir et réécriture de la vérité dans *Imitación de Guatemala* de Rodrigo Rey Rosa". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 112-120.

L'ouvrage intitulé *Imitación de Guatemala* constitue un recueil de quatre nouvelles publiées sur la période qui s'étend des années 1995 à 2006. Sa publication en 2013 est, aux yeux de l'auteur, la preuve du caractère cyclique et clos de l'histoire politique que le pays vit jusqu'à nos jours (Rey Rosa, *Imitación...* 10). Dans les quatre cas, le thème aborde les recherches autour d'une affaire criminelle restée toujours impunie car il est inenvisageable de penser qu'un membre des sphères du pouvoir soit puni pour le délit qu'il a commis.

Au cours de cet article nous aborderons l'importance du maintien de la tension narrative car les tournures des événements expliquent et renforcent la non résolution de l'enquête. Ensuite nous nous demanderons quels sont les différents types de personnes dénoncées par leur abus de pouvoir et comment les médias, notamment la presse écrite, jouent un rôle important dans la manipulation de l'information. Toutefois, dans un premier temps, nous tenterons d'offrir un aperçu général des quatre histoires qui nous occupent dans ce travail.

Dans *Que me maten si...* un vieil homme anglais enquête autour du trafic et du massacre d'enfants. Au Guatemala il y a des personnes intéressées pour que la vérité voit la lumière. Le personnage d'Emilia, une jeune issue d'une bonne famille les représente. Elle va se servir de son prétendant afin de réaliser une expédition à la montagne dans le but de retrouver des indices. Quand elle découvre qu'Ernesto, son prétendant, a fait partie de l'armée, elle doit rompre tous les liens mais il est déjà trop tard et la situation va de pire en pire. Ces trois personnages cités et qui se sont mêlés de façon plus au moins directe autour de l'enquête, vont être assassinés car ils ont beaucoup d'informations que ne doivent pas être dévoilées.

L'histoire principal de la nouvelle intitulée *El cojo bueno*, tourne autour un enlèvement. Le récit de cette nouvelle expose en détail les étapes de l'enlèvement du personnage principal, notamment la planification et les négociations. Ici la critique du contexte violent du pays est flagrante. Cela s'aperçoit notamment dans l'épisode de la mutilation de la victime, épisode qui donne nom à cette nouvelle ; ici la souffrance et la valeur de la vie elle-même n'ont aucune importance pour les criminels car la fin justifie les moyens.

Dans *Piedras encantadas*, un enfant a été renversée dans la rue. Dans cette nouvelle jusqu'à trois enquêtes différentes

autour de cet accident sont mises en œuvre. En premier lieu le lecteur a affaire avec celle menée par la police et par la presse local, puis avec les recherches effectuées par l'avocat du conducteur lequel s'est échappé du lieu. Enfin, dans le septième des vingt et un chapitres de la nouvelle, apparaît l'inspecteur Rastelli qui mène son enquête à la demande des parents de la victime.

La dernière nouvelle s'intitule *Caballeriza*. Ici le but de l'enquête est de dévoiler le mystère de l'incendie de l'écurie de la famille Carrión. Ici on verra très rapidement que cette famille cache plus qu'un seul et simple mystère.

Claudia Posadas insiste sur l'importance du suspense dans l'écriture de Rey Rosa. L'auteur emploie une structure complexe fondée principalement à partir du récit policier dont le résultat est une ligne narrative pleine de subtilités et d'omissions (« Una escritura sin precipitaciones » par. 2).

Le maintien de la tension narrative dans les récits étudiés est donné presque systématiquement par le suspense qui coupe, en effet, le récit de façon stratégique et retarde le moment de la réponse à la question « que va-t-il arriver ? » (Baroni, *La tension narrative* 99). On peut constater que Rodrigo Rey Rosa a une spéciale préférence pour la fin des chapitres pour créer une rupture dans la lecture, de sorte que, si le lecteur veut connaître la suite, il doit lire le ou les chapitres suivants. De même il maintient le suspense à partir de l'introduction des nouveaux personnages ou l'introduction d'un nouveau chapitre apportant des informations qui permettent d'établir des liens avec les événements racontés jusqu'alors et qui aident le lecteur dans sa propre quête.

Néanmoins, les deux premiers récits d'*Imitación de Guatemala* retardent le moment du dénouement à partir de l'effet de surprise due au changement inattendu du destin d'un ou plusieurs personnages¹. En effet, l'intrigue de *Que me maten si...* prend des nouvelles directions après chacun des trois assassinats. De sorte que, quand Ernesto —un ancien militaire— veut expliquer à Emilia qu'il n'a jamais été lié aux crimes ni aux abus de pouvoir de l'armée ; Oscar, un sympathisant de gauche le tue et se débarrasse de son cadavre. Par ailleurs, Lucien et Emilia, chacun à leur tour, vont être éliminés à un moment clé de

1 Baroni signale que le suspense est un mode d'exposition du récit qui dépend d'une narration chronologique (24), alors que le premier chapitre des deux premiers récits est une prolepse dont le véritable sens dans l'intrigue va se constater quand les narrations seront déjà bien avancées.

l'intrigue : au moment de la confirmation des soupçons contre les militaires et juste avant de dévoiler la vérité sur le trafic d'enfants.

Concernant le cas de la nouvelle *El cojo bueno*, On sait depuis toujours que Juan Luis va se sortir de son calvaire même s'il va rester boiteux. C'est ainsi que le fil de la narration répond à une série de questions : quel était le plan pour l'enlèvement ? Qu'est-ce qu'ont fait les ravisseurs à Juan Luis durant l'enlèvement ? Comment arrivent-ils à la fin des négociations ? Les criminels sont-ils parvenus à exécuter l'ensemble du plan ? Cette dernière question enferme l'une des plus importantes surprises du récit car la tête pensante du côté des criminels change son plan et, pourtant, le destin de la victime change lui aussi car il reste en vie alors qu'il était destiné à mourir même si sa famille payait la rançon. D'autre part, les détails de la libération ne sont pas donnés, il y a un saut dans la chronologie et l'on retrouve le personnage principal dans sa nouvelle vie et au moment de la rencontre face à deux de ses ravisseurs. Quand on imagine que Juan Luis peut se venger, car il a toutes les chances de son côté, on se confronte à nouveau à une issue surprenante : celle du pardon.

La nouvelle *Piedras encantadas* quant à elle maintient et prolonge la tension de la narration à partir du suspense². Parfois le passage à un nouveau chapitre ne suffit pas seulement car celui-ci introduit aussi un nouveau personnage qui possède des informations -ou se donne les moyens de les obtenir- lui permettant de résoudre le mystère de l'accident de l'enfant. C'est ainsi qu'on découvre que Silvestre, l'enfant, vient de Belgique et qu'il a été adopté illégalement, de même, le lecteur apprend que son père adoptif a perdu tout son argent et, pourtant, il est possible qu'il soit le commanditaire de l'accident.

L'enquête de la dernière nouvelle obéit à la structure du récit noir. À mesure que le récit avance le mystère de l'incendie de l'écurie est plus loin de s'éclaircir. Afin de poursuivre la quête il est nécessaire que le narrateur-personnage -et alter ego de

2 La nouvelle commence comme un script pour un film. La description de la ville de Guatemala est faite comme s'il s'agissait d'un grand plan. Après « l'objectif » se fixe sur un nouveau quartier de la ville et le regard se pose à l'intérieur de l'appartement de Joaquín Casasola, un personnage qui apparaîtra à plusieurs reprises dans le récit mais sa présence ne change en rien le destin de l'enfant de l'accident. Cette première partie nous fait penser à un terme du jargon filmique, le MacGuffin. C'est un procédé employé en premier par Hitchcock, consistant en la présence d'un élément narratif qui paraît vital pour l'histoire mais ne l'est finalement pas car le film porte une réflexion sur un sujet plus profond.

l'auteur- improvise et assume des rôles différents³. Ainsi il doit simuler être agent dans une compagnie d'assurances ou doit faire croire à la famille Carrión qu'il s'intéresse soudainement aux chevaux. On peut constater aussi que le personnage qui accomplit la tâche du Watson -le bras droit dans l'enquête mené dans la tradition du roman policier-, lui donne accès à une série d'informations confidentielles lui ouvrant les portes du lieu du crime mais semant à la fois le doute en lui :

Había momentos en que no me parecía probable que el licenciado hubiera sido capaz de calcular y determinar detalle por detalle lo que debía ir ocurriendo para hacerme llegar hasta donde llegaría y descubrir lo que iba a descubrir, pero había también momentos en que me parecía lo contrario (Rey Rosa, *Imitación de Guatemala* 318).

Parmi les quatre récits du volume, cette nouvelle ainsi que *El cojo bueno* arrivent à leur fin en laissant au lecteur moins de questions sans réponses. Alors que *Que me maten si...* et *Piedras encantadas* finissent au moment où le mystère peut être enfin résolu mais il reste encore quelques réponses à donner.

Cette tendance peut être expliquée par deux questions. En premier lieu, l'intérêt pour l'ambiguïté et les omissions qui sont, aux yeux de l'auteur, fruit de la spontanéité ou de l'inévitable, voire parfois d'un désir survenu soudainement durant l'exercice de l'écriture ; alors que les omissions sont des procédés narratifs ou, tout simplement, sont la conséquence de la paresse. La deuxième question concerne le mystère et le désir de connaître ce qui se cache derrière. Pour Rey Rosa le rapprochement vers le mystère donne déjà une certaine satisfaction c'est pourquoi il ne considère pas nécessaire de terminer le récit par une résolution (Posadas par. 16-18).

En effet, *Imitación de Guatemala* rassemble quatre fictions dont les abus de pouvoir, les crimes et la manipulation de l'information sont des lieux communs qui sont loin d'être étrangères à la société de ce pays d'Amérique Centrale.

On constate que l'abus de pouvoir ne concerne que les élites de la société. Certes, dans *Que me maten si...* les militaires incarnent les vices de la corruption, du crime et du narcotrafic. Pourtant, l'assassinat d'Ernesto commis par un militant de

3 D'après l'auteur, la nouvelle doit être lue plutôt comme une farce et non pas comme un récit noir (*Imitación de Guatemala* 9). Cette considération de l'auteur ainsi que la nouvelle en elle même ouvrent le débat concernant son appartenance au néo-polar, le sujet de notre recherche de thèse.

gauche au-delà de se justifier, comme les deux autres, par la disparition nécessaire d'un témoin, il a aussi une motivation sentimentale : la jalousie⁴.

Dans la deuxième nouvelle, l'abus de pouvoir n'est pas aussi important du côté des gens riches que du côté des criminels. Certes, le père de la victime refuse à plusieurs reprises de payer la rançon car il veut donner une leçon à son fils. Toutefois, le chef du groupe des ravisseurs trouve injuste de partager l'argent avec tous ses complices. Il pense que si le plan a bien fonctionné, c'est en grande partie grâce à lui, il considère donc avoir plus de mérites que les autres.

Piedras encantadas, pour sa part, illustre le pouvoir de l'argent. Le conducteur qui renverse Silvestre fait appel à un avocat pour s'assurer qu'aucune piste ne puisse mener jusqu'à lui. La mère de l'enfant sollicite les services d'un détective privé pour résoudre le mystère de l'accident car elle n'a aucune confiance en la police. Alors que le père est soupçonné d'avoir planifié le drame dans le but de toucher la prime d'une assurance de vie.

De la même manière, *Caballeriza* relève le pouvoir de l'argent et des influences. La famille Carrión ment sur l'endroit où se trouve Claudio, le plus jeune membre de la dynastie. En outre, ils font les démarches nécessaires pour le déshériter. Dans les deux cas le but est le même : faire parler le moins possible des problèmes familiaux et faire taire les témoins par le biais de l'argent ou en les éliminant.

Par ailleurs, dans trois des quatre récits, on constate aussi l'importance de la presse au service des détenteurs du pouvoir. L'auteur met en avant la manipulation des médias par divers procédés : l'impossibilité de divulgation d'un certain type d'information, la concentration du pouvoir aux mains d'un nombre réduit de personnes, le manque de sérieux dans l'exercice du journalisme et, bien sûr, la manipulation de la vérité.

Les résultats de recherches effectuées par Lucien dans *Que me maten si...* ne peuvent pas être vérifiables dans son ensemble mais, quand même, il sait que leur divulgation est presque impossible : « Lucien me dejó unas cintas, que dice que tenemos que oír. Él va a escribir un artículo para la prensa, pero cree que no será fácil publicarlo. » (*Imitación...* 53).

4 Dans cette nouvelle les homicides sont un recours pour empêcher que la vérité soit dévoilée. C'est pourquoi on peut établir le lien avec le titre : *Que me maten si...* j'atteins la vérité, si j'ai l'intention de diffuser la vérité.

La monopolisation du pouvoir journalistique ainsi que l'inaptitude dans le monde du journalisme sont illustrées sous un ton comique dans *Piedras encantadas* sous la figure de Jorge Raúl Medroso le « director-redactor en jefe-propietario-gerente » du journal *El Independiente* :

El último heredero de una familia dedicada al periodismo [...] No escribía (una mujer lo hacía, cuando resultaba absolutamente necesario, en su lugar), pero tenía cuatro caras por lo menos. Se jactaba de ser [...] quien lanzaba a la fama a un autor, a un empresario, a un político, o quien los torpedeaba y los hundía. (*Imitación...* 253-254).

Ce sera donc ce type de médias, le responsable de la déformation ou réécriture de la vérité, laquelle concerne des événements malheureux, c'est-à dire les homicides. De sorte que la disparition et mort de Lucien sont présentées officiellement comme un accident dû au naufrage du bateau qui le transportait : « El lanchero Noé Godoy ; de origen beliceño, había logrado llegar a nado hasta la playa de Punta Palma, pero no así 'lamentablemente' el turista inglés que viajaba con él » (*Imitación...* 100).

La note de l'accident de Silvestre, pour sa part, ne signale rien sur l'identité du conducteur ni sur la possible implication du père adoptif, mais déforme encore plus l'information dans le but de dénoncer le détournement de l'enquête : « Trascendió a última hora que familiares cercanos del niño llegaron al país la semana pasada. Los mismos habrían presentado ante la Comisión de la Niñez una denuncia por abusos y malos tratos al menor. » (*Imitación...* 281).

Du côté de *Caballeriza*, le pouvoir de la famille est tel qu'ils peuvent se permettre de manipuler les contenus de la presse. En effet, dans un premier temps, l'enquêteur ne trouve aucune allusion concernant l'incendie de l'écurie. Puis, à la fin, l'assassinat du jeune Claudio est déguisé en suicide et le garde du corps mort aux mains de l'adolescent apparaît comme « Un ajuste de cuentas, para la prensa » sous un ton sensationnaliste : « Gatos comenzaban a comérselo, algo así titularon la noticia. » (*Imitación...* 357).

Les différentes citations ici notées montrent clairement que Rodrigo Rey Rosa s'inspire du caractère choquant et tapageur de la presse à scandale dans le but d'accentuer la valeur de la vérité caché à l'intérieur du récit mais pas aux yeux du lecteur.

L'enquête policière et la non élucidation du crime apparaissent

dans ces quatre nouvelles comme une critique du contexte politique propre au Guatemala. Dans une interview avec Javier Rodríguez Marcos, Rodrigo Rey Rosa ne considère pas que ses œuvres puissent avoir un effet sur la société mais il concède que son écriture est le résultat d'une réflexion personnelle. En effet, avec ses livres, il propose une autocritique car il fait parti de la société à laquelle il appartient (« *Violencia y redención* » par. 11).

D'après Stéphanie Decante, les œuvres de Rey Rosa s'inscrivent dans la manifestation d'un type de violence qui met en avant les États défaillants ainsi que la désorganisation des structures sociales et politiques liées au narcotrafic ou aux groupes maffieux. Elle reconnaît notamment l'appartenance de *Piedras encantadas* à un type de récits dont l'enquête policière tourne à vide mais révèle des cas de violence extrême et dénonce les abus de pouvoir ainsi que la corruption généralisée de la société. Alors qu'elle inscrit *Caballeriza* parmi les fictions dont la violence est extrême, choquante et jubilatoire et s'expose comme un spectacle hyperréaliste (« *Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel* » 11-13).

En accord avec Decante et en considérant à la fois le point de vue de l'auteur par rapport à la répercussion que son travail peut avoir sur les lecteurs, nous pouvons conclure que le volume *Imitación de Guatemala* enferme malgré tout un cri, peut-être sourd, dirigé à une société qui souffre de la violence et des abus de pouvoir. C'est peut-être aussi un appel dirigé plus particulièrement aux lecteurs pour que la réflexion apportée par l'auteur dans chaque nouvelle donne pied à des nouvelles réflexions sur l'état actuel d'un pays comme le Guatemala ou comme d'autres pays d'Amérique Latine soumis eux aussi à la manipulation de la vérité.

Bibliographie

- Baroni, Raphaël. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil, 2007.
- Decante, Stéphanie. « Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel. Quarante ans après, un état des lieux ». *SAL Hors-série* (2013): 5-15. Web. Novembre 2016 <https://salhorsserie.files.wordpress.com/2015/03/hors-serie2_press.pdf>.
- Posadas, Claudia (2005). « Una escritura sin precipitaciones. Entrevista con Rodrigo Rey Rosa ». *Especulo. Revista de estudios literarios*, 29. Universidad Complutense de Madrid. Web. 2016 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/reynosa.html>>.
- Rey Rosa, Rodrigo. *Imitación de Guatemala*. Madrid: Alfaguara, 2013.
- Rodríguez Marcos, Javier (2012). « Violencia y redención ». *El País*. Web. Novembre 2016 <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/12/actualidad/1347446988_369177.html>.

Una mirada oblicua sobre las madres en la última dictadura militar argentina: *Todos éramos hijos,* de María Rosa Lojo

Marcela Crespo Buiturón
CONICET/Universidad de Buenos
Aires/ Universidad del Salvador
marcela_gladys_crespo@hotmail.com

Citation recommandée : Crespo Buiturón, Marcela. “Una mirada oblicua sobre las madres en la última dictadura militar argentina: *Todos éramos hijos*, de María Rosa Lojo”. *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 121-131.

El artista frente a Medusa

Pascal Quignard, en *El sexo y el espanto* (2005), reflexiona acerca de la imagen de Medusa. Según este autor, poder mirar lo que nos aterroriza, aunque sea *oblicuamente*, nos permite recuperar la acción ante aquello que nos paraliza. Y, frente al famoso cuadro de Caravaggio, sostiene: "Podemos vencer el terror mediante la imagen del terror. Cualquier pintor es Perseo. Y Caravaggio pintó a la Medusa" (80). Quignard dice también que Perseo aprendió a mirar de forma similar a la que lo hacen las mujeres temerosas, quienes, aún con miedo, no dejan de mirar: es la mirada oblicua, la que desafía la prohibición de hacerlo hacia atrás y de frente, la que resiste la parálisis.

En América Latina en general y en la Argentina en particular, en gran medida, las mujeres —especialmente las madres— han construido, como se sabe, una fuerza de oposición al discurso y a las prácticas del poder, así como a la violencia, haciendo de su sufrimiento —y muy a pesar del terror—, un acto público de reclamo de justicia. Así, las Madres de Plaza de Mayo (Argentina), las Madres de la Candelaria (Colombia) o las Madres de Ciudad Juárez (México) han alzado sus protestas convirtiendo sus pañuelos¹ —cargados éstos de sobrevivencias luctuosas— en una prenda que ha transformado la *textura* en *texto* que nombra, que cuenta historias sobre las víctimas. Ileana Diéguez entiende que, en definitiva, estos pañuelos condensan las narrativas del dolor en Latinoamérica, son una suerte de escritura del mismo, así como del amor y de la espera. También son el tejido de las Erinias, las iras de la memoria, la tenacidad de las supervivencias (*Cuerpos sin duelo* 34).

En este punto, dos cuestiones parecen dialogar: por una parte, los cuerpos recuperados y los ausentes se convierten en *textos políticos*, como sostiene Elsa Blair (*Muertes violentas* 65); y por otra parte, surge el problema de cómo dar cuenta de la dimensión fantasmal de los sujetos borrados, desaparecidos, y de los fragmentos corporales sin nombre. Es decir, de la ausencia y la anulación de la identidad.

¿Qué rol desempeña el arte, entonces, cómo esta realidad política y social ha *contaminado* las obras y las ha convertido en memorias del dolor? En definitiva, cómo el arte, de alguna manera y recordando un concepto tan perturbador como poético, propuesto por Didi-Huberman deviene vestigio del rumor de los muertos (*Imágenes pese a todo* 36). O, citando las palabras de

¹ Las madres suelen manifestarse en plazas públicas, cubiertas las cabezas con un pañuelo que, muchas veces, tiene inscripciones con los nombres de los parientes muertos o desaparecidos, fechas de sus detenciones, etc.

Agamben, cómo los poetas "fundan la lengua como lo que resta, lo que sobrevive en acto a la posibilidad –o a la imposibilidad– de hablar" (*Lo que queda de Auschwitz* 169).

Asimismo, quisiera volver al trabajo de Ileana Diéguez, pensando que, tal vez, en el obrar de esa escritura espectral –de los pañuelos, sobre los desaparecidos– se encuentre la posibilidad del duelo. Y me parece también pertinente aludir a la idea de Judith Butler de vincular la vulnerabilidad corporal precisamente al trabajo del duelo, imaginando la posibilidad de una comunidad sobre la base de esa vulnerabilidad y de la pérdida que "parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición" (Butler, *Vida precaria* 46).

Como últimas referencias introductorias –siempre pensadas en función del abordaje que propongo para la obra de María Rosa Lojo–, me detengo en la propuesta de Walter Benjamin sobre el drama barroco en *Origen del Trauerspiel alemán (1916-1925)*. En este texto, Benjamin pone énfasis en la visión del cuerpo mortificado de los dramas barrocos, que tiene como finalidad la constatación de una *physis* rota. El cuerpo ya no se expone, sino que se trocea y se pone en juego hasta desgastarlo (Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán* 438). Ese despedazamiento se repite en la actualidad y constituye un cotidiano escenario neobarroco que pone en conflicto la supuesta verdad de las ideologías dominantes, en términos de Ángela Ndalianis, quien realiza uno de los varios comentarios del catálogo de la exposición pictórica *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, llevada a cabo en Salamanca en 2005 (Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán* 337-365).

Cuerpos desaparecidos, desgarrados, desgastados o fragmentados, ausencia, terror, maternidad, teatro... Son bases tópicas siempre presentes en las obras, tanto literarias como plásticas, que pretenden cuestionar, de diversas formas y con recurrentes estrategias, los discursos dogmáticos que han dado cuenta de los fenómenos de violencia colectiva que azotan al continente desde hace décadas.

Entre estas obras, destacan las de algunas escritoras argentinas que, cifrando su narrativa en torno a la maternidad como espacio de resistencia, de lucha y de cuestionamientos profundos a los discursos provenientes de las diferentes ideologías que intervinieron en las luchas armadas, proponen una *mirada oblicua* sobre los hechos. Muchas de ellas surgen de un neobarroco que Severo Sarduy llamaría paródico, subversivo,

inarmónico y desequilibrado, ya que prioriza lo espectacular, lo teatral y lo sensorial (*Ensayos generales sobre el barroco* 97-98).

Tanto el barroco como el neobarroco apuestan por el fingir, el simular, por empujar al camuflaje. Los límites entre los espacios de representación y de acontecimiento se vuelven borrosos (Brea, "Por una economía de la representación" 229).

Gran parte de estas cuestiones se ponen en juego en la obra de María Rosa Lojo, la escritora de los bordes, de la mirada oblicua -y, por eso mismo, incómoda- de la narrativa argentina actual.

La mirada oblicua de María Rosa Lojo²

Y sin embargo, aun en ese cosmos herido,
dislocado por la ferocidad, había belleza.
María Rosa Lojo, *Todos éramos hijos*.

En esta narrativa, junto a otras autoras como Marta Traba, Luisa Valenzuela o Libertad Demitrópulos, María Rosa Lojo –cronológicamente, el último eslabón generacional- sostiene esa mirada oblicua, cuestionadora de las totalizaciones de sentido de los diferentes bandos enfrentados durante la última dictadura militar argentina, para abrir, a pesar del terror, un resquicio creativo en el que el arte intenta romper los discursos dogmáticos.

Breve nota bio-bibliográfica sobre María Rosa Lojo

María Rosa Lojo nació en Buenos Aires, Argentina, en 1954. Sus padres fueron españoles que, refugiándose de las consecuencias nefastas de la Guerra Civil, se afincaron en Castelar, un barrio de las afueras (del borde) de la capital porteña, que luego se convertirá en un cronotopo fundamental de su obra ficcional. Con un padre republicano y una madre proveniente de una familia franquista, la autora escenificará en sus textos las permanentes dicotomías vitales de su familia, que no son más que las de muchas de entonces, signadas por la experiencia de la inmigración y del exilio: lo propio y lo ajeno, la patria frente a la tierra accidental, las ideologías de derecha y de izquierda... Y otras que dialogarán con éstas: civilización y barbarie, centro y periferia, lo femenino y lo masculino, etc.

² Este es el primer esbozo de un trabajo de investigación mayor sobre escritoras que adoptan diversas modalidades de esa mirada oblicua (Lojo, Demitrópulos, Traba y Valenzuela), que estoy comenzando en el CONICET.

Como escritora de ficción y como investigadora literaria trazó, desde el inicio, un plano oculto de reflexiones y estrategias tendientes a cuestionar –tal vez a disolver– estas dicotomías ya clásicas de la literatura argentina.

Su obra es vasta: poemarios, volúmenes de cuentos, novelas, libros de teoría y crítica literarias, antologías, artículos en revistas especializadas, etc. Entre sus títulos más destacados en ficción –que es lo que me ocupa en este breve ejercicio– pueden citarse: *Visiones* (1984), *Marginales* (1986), *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *Forma oculta del mundo* (1991), *La pasión de los nómades* (1994), *Esperan la mañana verde* (1998), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), *Árbol de familia* (2010), *O libro das Seniguais e do único Senigual* (2010), *Bosque de ojos* (2011) y *Todos éramos hijos* (2014).

Sus textos, tanto ficcionales como metaficcionales, transitarán y abordarán diversas problemáticas presentes en la narrativa que le es contemporánea: la postmodernidad (junto a otros autores tales como Esther Cross, Rodolfo Fogwill, Juan Forn, Alan Pauls, etc.); la reformulación de la historia argentina y americana (Marcos Aguinis, Eduardo Belgrano Rawson, Laura Del Castillo, Libertad Demitrópulos, Mabel Pagano, Héctor Tizón, etc.); la elaboración estética de la violencia colectiva reciente y el exilio (Jorge Asís, Martín Caparrós, Liliana Heker, Rodolfo Fogwill, Mempo Giardinelli, Daniel Moyano, Carmen Ortiz, etc.); la desconstrucción de la imagen femenina tradicional (Alina Diaconú, Angélica Gorodischer, Marta Lynch, Reina Roffé, Alicia Steimberg, etc.)³.

Todos éramos hijos: La maternidad como escenario de conflicto y lucha

Varias novelas argentinas sostienen el espacio de la maternidad –ya lo he comentado anteriormente–, entendido como escenificación del conflicto y como lugar desde el que se emprende la resistencia y la lucha. Obras tales como: *El resto no*

³ Muchas de las cuestiones planteadas en esta breve introducción bio-bibliográfica las he estudiado en mi tesis doctoral: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas* de María Rosa Lojo, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/andar-por-los-bordes-entre-la-historia-y-la-ficcion-el-exilio-sin-protagonistas-de-maria-rosa-lojo--0/>

es silencio, de Carmen Ortiz; *El río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos; *El Dock*, de Matilde Sánchez; *Cambio de armas*, de Luisa Valenzuela; *El fin de la historia*, de Liliana Heker; *Dos veces junio*, de Martín Kohan; son algunos ejemplos posibles. Lo paródico, lo subversivo, lo teatral o lo sensorial del barroco/neobarroco de lo que hablaba Sarduy aparece recurrentemente en ellas.

Todos éramos hijos, la última novela publicada por María Rosa Lojo, conjuga muchos aspectos mencionados hasta el momento. La novela comienza con la infancia de Rosa –apodada Frik⁴ por una compañera de clase–, la protagonista que, como la autora, es hija de españoles exiliados. Desde su primer día de escuela, Lojo nos hace transitar por varios hechos violentos de la turbulenta historia previa a la última dictadura militar en Argentina: el Cordobazo, el regreso de Perón, la cuestionada presidencia de María Estela Martínez de Perón, así como otros hechos que superan los límites del país: el Concilio Vaticano II, los curas obreros y villeros, hasta desembocar en los procesos militares.

Teniendo en cuenta que la temática del exilio –en especial del exilio por herencia⁵– es uno de los ejes vertebradores de la obra de Lojo, se podría, tal vez, partir de la hipótesis de que:

... era necesario que Frik viviera esta otra guerra⁶ para que pudiera emerger la hija desde las profundidades a las que la había confinado el exilio paterno, para contar su historia, ya no como mera copia deslucida en tierra accidental, sino como protagonista en tierra propia. (Crespo Buiturón, *Recuperar la voz...* 232)

Cual tragedia, la novela se estructura en tres actos y un epílogo: "Casandra-Frik habla con los muertos", que se asemeja también a una pequeña pieza teatral.

Así, lo teatral ocupa un lugar preponderante. En el interior de la trama, Rosa-Frik es convocada para desempeñar el rol de Kate Keller (la madre que espera a su hijo muerto) en la

4 Castellanización de "freak" (rara, anormal, fenómeno...).

5 En mi tesis doctoral sostengo que la experiencia paterna del exilio se ha constituido en una línea temática de gran envergadura en la obra de Lojo y ha propiciado la aparición de una línea estético-ideológica muy rica: el exilio por herencia, entendido como el que vive la segunda generación de exiliados, quienes nacen en su propia tierra, pero se sienten igualmente desgarrados por la pérdida de la patria (la tierra de los padres) y sufren, por ese motivo, significativos problemas identitarios. Esta cuestión es hoy una temática muy trabajada en la literatura hispánica.

6 Lo cual supone una desgraciada continuidad a ambas orillas: la Guerra Civil Española y la Dictadura Militar Argentina.

representación escolar de fin de año de la obra de Arthur Miller *Todos eran mis hijos*⁷, hipotexto declarado de la novela de Lojo.

La novela, camuflada en pieza teatral (¿o al revés?⁸), reflexiona sobre la obra de Miller y establece vínculos tan desgarradores como conflictivos con la realidad argentina del momento. Los límites entre la obra representada y la *realidad* de los hechos que la enmarcan (el tiempo preliminar a la última dictadura militar y su posterior desarrollo) se vuelven difusos (Cfr. Brea):

-Me gustan las cosas que van apareciendo acá. Es esencial que se hagan cargo de la obra, no como algo que escribió el señor Miller en otro país, hace casi veinticinco años, después de una guerra que ocurrió muy lejos. Piensen que todo eso está pasando aquí y ahora, que ustedes son los protagonistas. (29)

De la profundidad del planteo, emerge –cuestionada hasta el límite– la figura de los padres y la problemática posición de los hijos, herederos responsables de las decisiones y accionar de aquéllos. Por ello, además de las discusiones al respecto en el marco de la obra escolar, en el epílogo, insufla voz a los muertos, dejando escuchar el *vestigio de su rumor*, diría Didi-Huberman, y enfrenta bajo la égida⁹ de la palabra poética, a padres con hijos, en un intento por romper el silencio impuesto.

Todos éramos hijos enfatiza, justamente, el difícil legado de sobrevivir al mandato paterno, y la –por momentos utópica– pretensión de encontrar la voz propia.

Frik reacciona desde el principio de la novela ante dos cuestiones vertebradoras: el discurso del poder (representado por el himno nacional argentino) y la maternidad como lugar de sumisión y sufrimiento. El primer día de clases, cuando todos cantan el himno: "Y los libres del mundo responden/ Al gran pueblo argentino, salud" (14), ella se queda quieta (¿paralizada?), "moviendo los labios como si supiese la letra" (14). Mientras suena el terrorífico estribillo final: "O juremos con gloria morir! ¡Ooo juremos con gloria morir! ¡Ooooo juremos con gloria morir!" (13), la niña siente "deslizarse, muslos abajo, un chorro fino y cálido (que se parecería, años

7 Nótese el cambio de enfoque: de la visión desde la óptica paterna que supone el título de Miller hacia la filial, en el de Lojo.

8 Tal vez, la propuesta, como en su afán de disolución de las dicotomías mencionadas anteriormente, sea problematizar la *verdad* de los géneros literarios.

9 Interesante recordar que, más allá de su sentido de protección, la égida era la piel de la cabra Amaltea, adornada con la cabeza –nada menos que– de Medusa, con la que se representaba a Atenea, la diosa guerrera.

más tarde, a la rotura de bolsa previa al parto), empapando la ropa interior de algodón blanco..." (13-14). Paralizada, aterrorizada, Frik opta por el silencio, pero pronto se verá que no debe entenderse como un producto de la represión y censura impuestas por el poder hegemónico, sino como una postura crítica que prefiere callar antes de hablar con palabras ajenas. Su voz, oculta en el silencio, entonces, se metamorfosea en imágenes, para luego devenir acción teatral:

Rosa, concentrada, preparaba ilustraciones a la carbonilla de cuentos de Borges sobre hojas de papel canson. Eran extraños dibujos, de estética expresionista y sombríos tonos góticos, donde hombres muy viejos, de barbas larguísimas, extremadamente flacos y casi desnudos, como dioses linyeras, escrutaban sus propias manos huesudas o los enigmáticos signos de un cielo nunca protector. (17)

Dioses linyeras¹⁰ y un cielo nunca protector... Lojo plantea, desde lo sensorial subversivo (Cfr. Sarduy), esta visión de opuestos teóricamente irreconciliables e inaceptables para el discurso oficial, en el que milicia y clero afincan sus lazos, lo cual supone el primer cuestionamiento radical de la novela: ¿verdaderamente Dios y la Iglesia pueden considerarse un refugio y una garantía de seguridad?

Hablar con palabras ajenas, que en la sociedad de época suponía sumisión, tiene en la obra de Lojo una contracara oculta:

La señora Ana -y quizás todas las madres que conocía- probablemente se limitaban a repetir aquello que se consideraba correcto que dijeran, pero no lo creían, y menos aún se encontraban dispuestas a practicarlo. (51)

Y esa contracara tiene los rasgos de Ana, la madre de Frik, quien por una parte, la envía, justamente, a un colegio de monjas bastante peculiar que "estimulaba (según su madre doña Ana, que había seguido estudios grafológicos) rasgos de carácter juzgados por la sociedad como poco femeninos: iniciativa, dominio, autocontrol, potencia" (33-34), salvándola, de alguna manera, de quedar confinada al espacio que le reservaría el poder masculino, pero por otra parte, también la abandona con su suicidio.

Madre e hija se encuentran y elaboran, desde el dolor, la perturbadora posición que les ha tocado en suerte. Doña Ana renuncia, con su muerte, a su función de madre; Frik, a ser hija

10 Americanismo frecuente en Argentina, Bolivia y Uruguay: vagabundos

de esa madre que abre un abismo frente a ella (242). Al fin de cuentas:

¿Por qué tenían las mujeres hijos? Seguramente no había una razón general, sino razones singulares e insustituibles, aunque ellas pretendiesen o la educación les hubiera hecho creer, que estaban programadas para ese fin por un instinto ineluctable, como el de las abejas reinas condenadas a producir miles de huevos, o el de los salmones que mueren en su ascenso para desovar, a contracorriente del río. (53)

Son seres que, en tiempos de dictaduras sufren la pérdida de sus amores y sueños. Deben ser madres, a contracorriente del poder que las despoja de sus hijos, habiendo sido, al mismo tiempo, juzgadas por ellos: "Todas las generaciones serán juzgadas por sus propios hijos, hagan lo que hagan" (66).

La novela también anuncia, sutilmente, la ausencia (¿desaparición, desgarró, sacrificio?) del hijo, en la estatua de la *Mater Admirabilis* que conservan las monjas del colegio: una Madre sin Hijo.

Asimismo, Dios, el padre, "había muerto en Occidente muchos años atrás. El que lo había matado, o al menos había narrado con pasión su fallecimiento, era un señor de bigotes desmesurados..." (56).

En definitiva: una madre sin hijo y un padre muerto. Además del radical cuestionamiento al discurso tradicional de la iglesia mencionado anteriormente, la novela denuncia una aparente aporía: ¿cómo encontrar el sentido, en este mundo "donde todos los seres vivían de la muerte de los otros" (57), de ser madre (sin hijo) y de ser hija (sin madre)?

La mirada oblicua de Lojo se encuentra, entonces, en cierta concepción del arte. Solo a través de éste, una hija se enfrenta a su madre, a la muerte, a la ausencia, no para juzgarla y gritarle supuestas verdades, sino para mirarse en el horror del espejo. Cuando Frik se encuentra, en la pequeña pieza teatral que sirve de epílogo, con su madre muerta, ésta le pregunta a qué vino y la hija responde: "Para verte de nuevo. Para perderle el miedo al abismo que abriste en mí" (244).

Lo que cuestiona Lojo, en cierto modo, es tanto la figura maternal sumisa del relato oficial como la heroica de su opuesto, ya que ambas desconocen la complejidad de sus portadoras: por una parte, mujeres sometidas, pero que no creen las palabras que repiten, y por otra, "sumidas en dudas y cavilaciones, incapaces de certezas" (55). La escritora resume eficazmente este juego infinito de opuestos que se convocan en la

maternidad convertida en símbolo y que, como en este último, conviven y dialogan, en la figura de esa *Mater Admirabilis*:

Se decía que una novicia inspirada, pero poco ducha en la técnica del fresco, la había pintado en un claustro del convento de la Trinità dei Monti, en Roma, sobre la Piazza Spagna. Los colores se le habían salido de madre, chillones y subidos. El cuadro fue cubierto con un lienzo –como la Verónica cuando enjugó la cara sangrante de Jesús– y quedó tapado, a la espera de la mano de cal que borrara las pinceladas estridentes.

Cuando la pintura por fin volvió a la luz, se la vio, en cambio, tal como era ahora: una delicada belleza botticelliana o rafaelesca.
(54)

Debajo de la figura *admirable* del poder hegemónico, nuevamente la *subversiva*. De eso se trata: la figura femenina, especialmente la materna, condensa la complejidad de los discursos, anula toda posibilidad de opuestos universales, denunciando en el vientre materno la realidad facetada del mundo, el fuera de lugar de los dogmatismos, la imposibilidad de las totalizaciones de sentido.

Tras una incómoda disertación religiosa –incómoda para quienes piensan la literatura de la dictadura solo desde la óptica política, para quienes solo ven a “las locas de Plaza de Mayo” o a las mártires infalibles–, Lojo eclipsa, desde su mirada oblicua, la parálisis que provoca el terror, no solo frente a la visión de la crueldad inenarrable de la represión, sino de la violencia de los discursos que pretenden erigirse como verdades absolutas. Y muestra cómo, por el extraño conjuro del arte, en los lugares más insospechados –un colegio religioso, por ejemplo– puede abrirse un resquicio ante aquéllos.

En conclusión, Lojo sostiene, en su obra, la trascendencia de la figura materna que se ha convertido en símbolo literario de las últimas décadas, pero se resiste, como también lo hacen otras escritoras ya mencionadas –Marta Traba, Libertad Demitrópulos, etc.– a convertirla en un mito que, con la fuerza de los estereotipos, la reduzca a un nuevo relato dogmático.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Benjamin, Walter. *Origen del Trauerspiel alemán (1916-1925)*. Buenos Aires: Gorla, 2012.
- Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.
- Brea, José Luis. "Por una economía de la representación". *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000. 223-232.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Crespo Buiturón, Marcela. "Recuperar la voz en el exilio: apostillas a la última novela de María Rosa Lojo". *Gramma*. XXV, 53 (2014): 231-234.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.
- Lojo, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- Ndalianis, Ángela. "Estética barroca y entretenimiento contemporáneo". *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*. Catálogo de la exposición. Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, 2005. 337-365.
- Panera, Javier. *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*. Catálogo. Salamanca, 2005.
- Quignard, Pascal. *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula, 2005.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Comptes- rendus

Manuscritos coloniales: comparación textual, hipótesis y nuevas propuestas de estudio

[Hanns J. Prem, Sabine Debenbach-Salazar Sáenz, Frauke Sachse y Frank Seeliger (coords.). *Relación de la genealogía y Origen de los mexicanos*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn /Universidad Autónoma de México, 2015, 436 p.]

[Sabine Debenbach-Salazar Sáenz (ed.). *El Tratado de los errores de Francisco de Ávila en comparación con el manuscrito quechua de Huarochirí. Estudio analítico y transcripción comparativa*. St Andrews: University of St Andrews, 2016, 165 p.]

Victoria Ríos Castaño
Université Paris-Sorbonne
victoriamcjury@gmail.com

Citation recommandée : Ríos Castaño, Victoria. "Manuscritos coloniales: comparación textual, hipótesis y nuevas propuestas de estudio". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 133-137.

Cuatro son los manuscritos que se diseccionan en estos dos estudios a cargo de la investigadora Sabine Debenbach-Salazar Sáenz, con los que se pretende reavivar el debate en torno a temas como son la autoría, la fecha, el objetivo y la recepción, la interdependencia o conexión de los documentos, las fuentes y el proceso de composición textual. Siguiendo estas directrices se comparan, por una parte, dos manuscritos novohispanos, *Relación de la genealogía* y *Origen de los mexicanos*, y por otra, uno de los textos en quechua del manuscrito Huarochirí y el *Tratado y origen de los errores* (1608) del clérigo Francisco de Ávila.

La primera publicación, dedicada a Hanns J. Prem, iniciador y colaborador de una investigación que comenzó en los seminarios del Instituto de América y Antropología de la Universidad de Bonn, atesora en once capítulos una descripción detallada de dos documentos anónimos del *Libro de oro y Tesoro índico*—compilación de textos del siglo XVI conservada en la Nettie Lee Benson Latin American Collection de la biblioteca de la Universidad de Texas—, que es conocido por contar con un manuscrito identificado como los *Memoriales* de fray Toribio de Benavente, Motolinía. En la presente edición se analiza el contenido de ambas fuentes bajo el prisma de la construcción textual y se intentan resolver cuestiones de autoría e intención de ambos textos —reclamar los bienes de Moctezuma— desde una perspectiva historiográfica. A grandes rasgos, el estudio se divide en dos partes. En los primeros diez capítulos Debenbach-Salazar Sáenz, en colaboración con los otros editores, nos sitúa en el marco socio-cultural de su composición e incluye, entre otros aspectos, rigurosa información sobre los demandantes -el conquistador Juan Cano, su mujer Isabel (hija de Moctezuma) y otros descendientes, cuyo árbol genealógico aparece en uno de los detallados apéndices-, sobre los derechos de sucesión y sobre el proceso de producción textual. Se indaga, por ejemplo, en la temática y la estructura interna, así como en las fuentes indígenas y el perfil del posible autor o autores. El capítulo once, que se podría considerar como la segunda sección del libro, recoge la transcripción, facsímil y versión sinóptica-analítica (en columnas paralelas y resaltando en negrita las equivalencias de contenido) de los dos manuscritos, con el fin de mostrar su complejidad y permitir al lector determinar el grado de conexión entre ambos textos.

El estudio mantiene, pues, las siguientes hipótesis y conclusiones. Los dos textos datan de comienzos de la segunda mitad del siglo XVI y son copias de originales, transcritas por

amanuenses. En el caso del copista de *Origen de los mexicanos*, sus errores y falta de cuidado delatan que carecía de una competencia avanzada de español y que escribía no un documento oficial, sino un borrador. Las diferencias entre ambos documentos llevan también a conjeturar que sirvieron para diferentes fines y que se elaboraron para destinatarios distintos -no sólo para documentar la ascendencia de Isabel como heredera de Moctezuma sino también para contribuir a la creación de textos considerados actualmente como etnográficos. Dado que el contenido de los manuscritos se supedita a un determinado objetivo, Debenbach-Salazar Sáenz nos advierte de que manejarlos como fuente histórica resulta problemático. En cuanto a su génesis, podría tratarse de escritos que parten a la vez de un mismo texto, hoy desconocido. Otra posibilidad es que la *Relación de la genealogía* sea una corrección de *Origen de los mexicanos*. Detrás de este encargo se encontraría un prelado franciscano, como fray Andrés de Olmos o, más probablemente, Motolinía. En este sentido, resultan de sumo interés las correspondencias textuales que el estudio aporta entre *Origen de los mexicanos* y *Epístola proemial* de Motolinía, aunque se ha de recalcar que varios investigadores han sugerido que, para la creación de su epístola, Motolinía podría haber dispuesto de los tratados de Olmos y de documentos recopilados por otros de sus contemporáneos.

Curiosamente, se pasa por alto el nombre de fray Bernardino de Sahagún, quien aparece citado al final de la *Relación de la genealogía*. Cabría la posibilidad de que este documento sea la traducción que el franciscano escribió de un texto en náhuatl, recopilado por sus colaboradores indígenas, durante el proceso de creación de su *historia* sobre los nahuas. Es más, siguiendo las conjeturas expuestas sobre la génesis de ambos textos, tanto el *Origen de los mexicanos* como la *Relación de la genealogía* bien podrían ser dos traducciones —escritas por distintos traductores con un diferente cometido— de un mismo texto original o de dos textos originales relacionados entre sí.

La segunda publicación, a cargo exclusivamente de Debenbach-Salazar Sáenz, nos ofrece otro estudio comparativo de dos textos incluidos en el volumen 3169 de la Biblioteca Nacional de Madrid: el "Tratado y relación de los errores, falsos dioses, y otras supersticiones, y ritos diabólicos [...]" (1608), escrito por Francisco de Ávila, y los siete primeros capítulos, escritos en quechua, del conocido como manuscrito de Huarochirí. La autora retoma sugerencias de anteriores estudios para volver a enfrentarse a cuestiones de génesis textual, de

autoría, y de relación con el manuscrito quechua de Huarochirí, escrito a comienzos del siglo XVII. Tal y como se hace en el estudio de los manuscritos novohispanos, la autora recurre, en primer lugar, a contextualizar el *Tratado de los errores* en seis capítulos. Estos aportan datos sobre los textos de Huarochirí, sobre la caligrafía de los redactores y sobre el momento histórico en el que se circunscribe, al analizar el papel que juegan, en la compilación y redacción de los textos del manuscrito Huarochirí, el cacique don Cristóbal Choquecassa y Ávila, cuya intención y discurso misioneros aparecen esbozados.

La exposición de puntos comunes entre el *Tratado de los errores* y un texto quechua del manuscrito Huarochirí, gracias al cotejo de títulos y del contenido de los capítulos 3 y 4 de dicho tratado, constituye uno de los aspectos más interesantes de esta publicación. La autora demuestra así, por ejemplo, que tanto el capítulo 3 como el manuscrito quechua correspondiente contienen comentarios de un narrador quechua cristiano que pretendía hacer compatibles ambas cosmovisiones. Finalmente, como en el caso de la edición de los dos manuscritos novohispanos, Debenbach-Salazar Sáenz nos presenta una transcripción, con numerosas explicaciones en notas a pie de página, en tres columnas, cada una de las cuales contiene respectivamente el tratado de Ávila en español, los siete primeros capítulos del texto quechua, y su traducción al español de George Urioste y de la autora. De esta manera el lector puede identificar las diferencias y las similitudes entre ambos textos.

En su libro Debenbach-Salazar Sáenz se sirve de esta acertada comparación textual para proponer las siguientes hipótesis en torno a la creación y redacción de los textos: ambos derivarían de un manuscrito "X" quechua que habría versado sobre los mismos temas. En el texto quechua conservado se vislumbra una presentación colonial de las costumbres y creencias andinas, mientras que en el texto castellano, traducción de Ávila, el sacerdote escribe su versión teniendo en cuenta a un lector que detenta un cargo eclesiástico, razón por la cual Ávila inserta interpretaciones cristianas, en ocasiones reprobatorias, de los mitos andinos.

En base a estas hipótesis y conclusiones Debenbach-Salazar Sáenz alienta la aparición de nuevos estudios que realicen análisis contrastivos más pormenorizados -la autora sugiere, en concreto, revisar las notas, correcciones e inserciones de todos los textos que componen el volumen de la Biblioteca Nacional de Madrid. Así se podría esclarecer la interrelación de los textos del manuscrito de Huarochirí y examinar con mayor detenimiento los

ejemplos de traducción cultural que abundan en los dos documentos presentados.

Palabras que se cantan, palabras que se bailan

[Selnich Vivas Hurtado. *Komuya Uai. Poética ancestral contemporánea*. Medellín: Sílabas Editores/Editorial Universidad de Antioquia, 2005, 181 p.]

Camilo A. Vargas Pardo
Université Paris-Sorbonne /
Universidad Nacional de Colombia
camilo.vargaspar@gmail.com

Citation recommandée : Vargas Pardo, Camilo A. "Palabras que se cantan, palabras que se bailan". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016): 138-142.

Komuya uai es una expresión tomada de la cultura minika, un grupo indígena amazónico que se identifica como hijos de la coca, del tabaco y de la yuca dulce. Selnich Vivas Hurtado, escritor y a su vez *roraima* (cantor tradicional), traduce esta expresión como "palabra de humanización, dulzura y fecundidad" (90). Su libro celebra esta palabra que pone el acento en la armonía de la vida humana con el cosmos y se contrapone en cambio a un modelo de desarrollo moderno y colonialista que privilegia las leyes del mercado por encima de la vida misma. En esta época de desastres medioambientales provocados por los espejismos del confort y del progreso, este libro es una invitación a acercarnos a la "poesía del fogón" que nos recuerda que somos parte de la tierra.

El libro cuenta con seis ensayos que pueden leerse de manera independiente: "Necesidad de la poesía ancestral"; "Vasallaje a la escritura"; "Poetizar, un crimen"; "Cantar la poesía minika"; "Jagagiai manue uai: el narrar curativo" y, finalmente, "Rilke minika". Pese a la autonomía de cada ensayo, la secuencia propuesta en el libro sugiere un hilo conductor en donde la idea de "la poética ancestral contemporánea" se construye de manera propedéutica. El recorrido es persuasivo. Encontramos diversas referencias literarias y citas en varias lenguas que se entretajan gracias a la voz del ensayista. No se trata por otro lado de un "análisis neutro", enfoque que suele desnaturalizar la realidad social, privilegiando análisis netamente descriptivos u objetivamente estructuralistas; en este caso, se reafirman las convicciones del investigador, su posición responde a su sensibilidad frente a las difíciles realidades que afrontan diferentes grupos indígenas hoy en día.

De esto modo, en el primer ensayo se alude a la necesidad de la poética ancestral frente a la esquizofrenia de las sociedades modernas que ha generado consecuencias ecológicas nefastas. Pasamos luego a los antecedentes históricos de un proceso colonial que nos heredó, con la escritura alfabética, un modelo a través del cual se impuso la injusticia social por vía de la homogenización cultural, idiomática y religiosa. Nos percatamos entonces de la manera en que se cristalizaron, gracias a la ley y a la norma, los presupuestos con los que se domó la imaginación de las sociedades colonizadas. En el siguiente ensayo la reflexión gira entorno al acto poético. Antípoda de toda gramática, poetizar es visto como un ejercicio en constante lucha con el lenguaje. En contra de cualquier regla, la palabra poética ha sabido permanecer y crear. Por eso es vista como un acto de resistencia que, pese a las restricciones, trata de liberar la

mirada y controvertir todo lo establecido. A continuación encontramos casos concretos de este poetizar que ha permanecido: los cantos y las narraciones de la cultura minika que serán los temas presentes en los dos ensayos siguientes, donde nos encontramos con una palabra que ha sabido resistir y mantener viva su voz y su poesía, así como tantas otras tradiciones orales aún desconocidas por los estudios literarios. Estos ensayos ponen entonces en evidencia el alcance estético y la riqueza de formas poéticas de la poesía minika. Finalmente, el autor nos deja una pista que abre un camino interesante en el campo del estudio de las expresiones indígenas: Rilke es leído en clave minika, de manera que la tradición literaria occidental entra en diálogo con la dinámica de la danza y del ritual omnipresente en este grupo amazónico.

Como se puede notar, en el libro prevalece la cultura minika, de manera que tenemos el privilegio de acercarnos a través de sus páginas a la poesía de una de las aproximadamente 65 lenguas amerindias que aún se hablan a lo largo del territorio colombiano y que, en muchos casos, desafortunadamente están en riesgo de desaparición. En este sentido, el libro es un valioso aporte contra la invisibilización de las culturas y de las lenguas indígenas. Pero además, es eficaz en su propósito de desestabilizar una mirada homogénea de la literatura, pues como señala su autor: "el estudio de la poesía indígena debe partir de una crítica al concepto de literatura reducido a la escritura" (75). La literatura en este sentido va mucho más allá de los límites de la letra escrita y de los contornos del papel, los cuales son tan sólo otro medio para explorar los alcances de la imaginación y el poder de la palabra.

En este libro nos encontramos con un lúcido aporte para comprender estas dinámicas de producción y de conservación del conocimiento. Resulta particularmente novedoso el aporte al estudio de los géneros poéticos del minika. A partir de la descripción del contexto de enunciación de estas "poéticas ancestrales", específicamente la del Baile de las Frutas o carrera ceremonial *Yuaki* de la cultura minika se avanza en la explicación de cuatro tipos de cantos: *fakáriya*, *zijina*, *búñua* y *ruaki*. Asimismo, se aborda el estudio de una forma de narración llamada *jagagi* que "procura tejer relaciones antiguas con recientes, relatos del pasado de la Tierra con los de los humanos actuales, de enseñanzas aprendidas y por aprender que provienen de las plantas, del clima, de los animales" (117). De hecho, se menciona una antología de *jagagiai* que aún no ha encontrado editor y que esperamos salga pronto, como otro

aporte a la reflexión sobre el proceso de transcripción y recepción de esta literatura.

Según vemos en estos ensayos, las formas de expresión ancestrales estarían comprendidas en el concepto más abarcador de *kirigaiiai*, canastos, "instrumentos de registro, transmisión y preservación de saberes particulares" (91), para cuya explicación el autor recurre a la concepción de Bajtín de géneros discursivos asociada a su vez a la de géneros poéticos. Cada lengua desarrolla sus propias formas y estructuras estéticas en discursos elaborados que además cumplen funciones diferentes. El desafío consiste en descentrar la mirada y enriquecer nuestra concepción de literatura, es decir, acercarse a estas expresiones sin tener que asimilarlas a partir de las formas literarias imperantes en el mundo letrado. Se trata de comprender la función que cumplen como *género poético* en el seno de su contexto de enunciación.

El autor plantea pautas y abre perspectivas que no pueden ser indiferentes para el estudioso de las expresiones verbales indígenas. En este sentido también es muy significativa la reflexión sobre el texto escrito, pues, tanto por la forma violenta en la que se impuso la escritura en las culturas aborígenes en toda América, como por la lógica de un pensamiento colonial que aún hoy se reproduce a través de la palabra escrita en nuestras sociedades modernas, no puede ser el único medio en el que se estudie la poesía indígena. No puede ser, además, porque el legado cultural de numerosos grupos indígenas ha sido conservado gracias a otras tecnologías de la memoria que son indisolubles de su concepción del mundo y por ende de su poesía. Por esto, su estudio debería comprender, por ejemplo, la vivencia de su acontecer en la danza y en el canto, pues, como lo indica el autor: "Canto y danza son los lenguajes empleados por los sabedores del bosque tropical húmedo para expresar sus conocimientos del mundo y su gratitud con la Madre Tierra" (90).

Este trabajo se sostiene a partir de una rica base bibliográfica de indiscutible rigor académico, cuya lectura se renueva a partir de las pesquisas de primera mano que en las tradiciones orales el autor adelanta gracias a su labor como *roraima*. En su exploración del universo de la oralidad, Selnich Vivas Hurtado nos acerca a una poesía que se insinúa y se manifiesta en el canto entonado por el colectivo, y que se realiza en el ritmo del baile, en la comunicación con las fuerza de la naturaleza y en todo lo que brota de la fiesta ritual.

Pese a la preponderancia que tiene la poesía minika en este trabajo, la concepción de "pensamiento ancestral" que explora su

autor atraviesa fronteras lingüísticas, étnicas y nacionales. Estamos frente a una concepción del mundo que se expresa en unas formas estéticas orales particulares, pero cuyo sentir no tiene porqué estar aislado ni ser exclusivo de un grupo humano. Con libros como *La fête chantée* y *Haï*, Le Clezio nos ha mostrado la incalculable importancia de acercarse a otras visiones del mundo. Para ilustrar esta idea el nobel francés es citado por Vivas a propósito de su convivencia durante cuatro años con los emberá y los waunanas: "[una] experiencia que ha cambiado toda mi vida, mis ideas sobre el mundo, y sobre el arte, mi manera de ser con los otros, de caminar, de comer, de amar, de dormir, y hasta mis sueños" (45-46).

En este libro se alude al pensamiento ancestral como un saber presente en los cinco continentes, una palabra que sostiene la "fecundidad del planeta" gracias al canto que celebra la vida sembrando la tierra. Palabra y acción que confluyen e invocan la voz de los territorios contra proyectos extractivistas destinados al beneficio económico de unos pocos a costa de un impacto ecológico planetario y del empobrecimiento de sociedades enteras. El autor nos advierte:

La ancestralidad contemporánea es el contrapeso del fiero mundo administrativo; fiesta de reconciliación entre los hijos extraviados y la madre violentada. La ancestralidad contemporánea es posible gracias al arte, que en todas las culturas nos devuelve la plenitud de la existencia (20).

Diez nuevos ensayos de crítica borgiana

[Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.). *Jorge Luis Borges. Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Ciudad de México: Tecnológico de Monterrey/M. A. Porrúa, 2016, 281 p.]

Gerardo Centenera Tapia
Université Paris-Sorbonne
gcentenera@gmail.com

Citation recommandée : Centenera Tapia, Gerardo. "Diez nuevos ensayos de crítica borgiana". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 143-146.

Los diez ensayos que componen esta antología son un buen ejemplo del dinamismo y la diversidad de la crítica borgiana actual, confirmando, y confirman una vez más, que la vigencia del escritor argentino no decae. Se publica bajo los auspicios del Tecnológico de Monterrey y viene precedida de un breve prólogo de Pol Popovic Karic, coordinador del volumen junto a Fidel Chávez Pérez.

Rafael Olea Franco contribuye con un intenso ensayo "Sobre la recepción de Borges en México". Además de lo que el título anuncia, analiza la lectura que el propio Borges hizo de algunos escritores mexicanos, como Manuel José Othón, Ramón López Velarde y Manuel Maples Arce en su juventud y, más tarde, de Octavio Paz. Durante los años cuarenta, escritores mexicanos todavía en ciernes y ajenos a la ortodoxia central (Arreola, Alatorre, Rulfo, etc.) se interesaron por Borges, con el beneficio de estar libres de los prejuicios que aquejaban a sus detractores argentinos. A lo largo del tiempo, estas críticas suelen ir en el mismo sentido: el reproche a la escritura borgiana de intelectualidad y desatención al elemento humano y emocional. A partir del 64, con el "Homenaje a Borges" de la *Revista Mexicana de Literatura*, su figura se hace más conocida en este país. El artículo se completa con las opiniones de García Ponce, García Terrés, Octavio Paz y Pacheco sobre el escritor argentino.

Roberto Sánchez Benítez en "Borges, tiempo y desencanto del yo" estudia el tratamiento del tiempo en la obra del escritor. Define la importancia de este tema en el conjunto de la producción borgiana, profundizando en diferentes aspectos: el tiempo como personaje, la eternidad, el tiempo circular, su relación con la memoria y la identidad.

Daniel Zavala emprende en "Discusión de Jorge Luis Borges: la supersticiosa estética del escritor" un análisis de la estructura del volumen y de su contenido. A menudo se ha señalado que, en algunos ensayos de este libro, Borges establece las bases teóricas de su poética, una preceptiva para sus trabajos ulteriores. Tradicionalmente, "Postulación de la realidad" y "El arte narrativo y la magia" se han considerado los más significativos en este sentido. Zabala, por su parte, hace una pormenorizada lectura de "La supersticiosa ética del lector", "El *Martín Fierro*" y "Las versiones homéricas". Ella demuestra la importancia de principios como la subversión de las jerarquías literarias, la inherencia de la reescritura al acto de escribir y la importancia de la lectura en la literatura.

Liliana Weinberg en "Jorge Luis Borges: umbrales" propone una aproximación a la obra del escritor argentino desde el punto

de vista del diálogo y la relación con los otros. Evoca varias formas de interacción literaria ligadas a su vida y producción: los cenáculos y actividades literarias de juventud –propiciadas por lo que la académica llama la edad de oro editorial argentina–, los autores que visitaron la casa paterna durante su infancia (Carriego, Macedonio), los amigos conocidos en el exilio europeo (Abramowicz, Cansinos), así como los diálogos de madurez (Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña) y, por supuesto, las relaciones dentro del círculo de *Sur* y sus colaboraciones con Bioy Casares y Silvina Ocampo, sin olvidar libros de diálogos, entrevistas y otras formas de creación a cuatro manos. También se evoca el valor que Borges otorgaba a la recepción en la literatura, haciendo de ésta otra forma de diálogo, y la importancia que una discusión entre amigos –o la nostalgia de esa discusión– puede tener en la génesis de un texto, lo que a veces se evoca dentro del mismo, sea en relatos ("Tlön"), sea en dedicatorias.

Luis Vicente de Aguinaga, en "Menard o Bustos Domecq: vanguardia y sátira de la vanguardia" expone las relaciones entre dos aspectos de Borges: el que encontramos en *Ficciones* y, más particularmente, en "Pierre Menard, autor del Quijote", y el de Bustos Domecq, el autor ficticio bajo el que se oculta el propio Borges en colaboración con Bioy Casares en algunos de sus escritos paródicos. El interés de Borges por las posibilidades que brindan las vanguardias es profundo y genuino, pero eso no le impide ser despiadado cuando las critica y resalta sus aspectos más ridículos. En ese punto, según Aguinaga, es donde se encuentran estas dos criaturas literarias borgianas, Menard y Bustos Domecq.

Según Borges, Poe no sólo creó la novela policiaca, sino también un nuevo tipo de lector; el lector de novela policiaca. Felipe Ríos Baeza, en "Pierre Menard y la transfiguración de las operaciones literarias", atribuye tanto a Cervantes como a Borges la creación de nuevos tipos de lectores. El artículo resalta aspectos de la lectura que hace Borges del *Quijote*: los juegos de difuminación de la autoría, las ambigüedades entre realidad y ficción, la sugerencia de la magia en un relato supuestamente realista, o la importancia de lo que luego llamaríamos intertextualidad, como bases para una lectura de "Pierre Menard", que pone de relieve las relaciones de este relato (¿o ensayo?) con la crítica contemporánea.

En el prólogo a *El informe de Brodie*, Borges declara que toda página, toda palabra, postula el universo. Graciela Tissera, en "Las inagotables imágenes del universo en la poesía de Jorge

Luis Borges", atribuye esa facultad a la poesía borgeana de la segunda mitad de los años setenta, a la que considera una deliberada y acabada búsqueda filosófica. Desde este postulado comenta las tres colecciones de poemas del periodo: *La rosa profunda*, *La moneda de hierro* e *Historia de la noche*, que plantean, según la autora, la cuestión del *yo* y su relación con el *objeto*, con el *Cosmos* y con la eternidad.

Luis Quintana Tejera en "La imagen borgeana en el espejo del tiempo: 'El otro' de *El libro de arena*" propone una didáctica y detallada lectura de este relato, en la que inscribe el tema del *alter ego* dentro de las obsesiones que recorren la obra de Borges.

Antonio Cajero Vázquez estudia documentos de reciente aparición sobre la relación temprana de Borges con México. Se trata de seis poemas publicados durante los años 20 en diversas revistas mexicanas: "Ciudad" en *Irradiador*, "Forjadura" en *El Universal Ilustrado*, "Distancia" y "Aldea" en *Revista de Revistas* y "Tranvías" y "Prismas" en *Sagitario*, *Revista del siglo xx*. El autor analiza la trascendencia de estos textos en su momento: para ello se apoya en un sólido estudio ecdótico. Este detalle merece subrayarse, ya que se trata de un aspecto tradicionalmente descuidado en los estudios borgeanos.

Dolores Rangel considera que la crítica ha tratado con negligencia la obra ensayística de Borges, por lo que en "Estética y metafísica en la ensayística de Jorge Luis Borges" examina, a modo de reseña, *Inquisiciones*, *Otras inquisiciones*, *Discusión* y *Siete noches*.

Pese a la señalada variedad de los textos que componen el volumen, se pueden encontrar ejes comunes. Por ejemplo, dos de los ensayos tratan de la relación entre Borges y México y admiten una lectura complementaria. Otros dos ejes posibles serían el análisis de algunas de las obsesiones borgeanas por excelencia (en este caso la identidad y el tiempo) y el de las estrategias y poéticas que el autor utiliza en su creación literaria.

Trece aproximaciones críticas a la obra de Borges

[Rafael Olea Franco (ed.). *El Legado de Borges*. México D. F. : El Colegio de México, 2015, 274 p.]

Gerardo Centenera Tapia
Université Paris-Sorbonne
gcentenera@gmail.com

Citation recommandée: Centenera Tapia, Gerardo. “Trece aproximaciones críticas a la obra de Borges”. *Les Ateliers du SAL* 9 (2016): 147-150.

Los trece artículos que conforman este volumen son una reelaboración de las ponencias presentadas por sus autores en El Colegio de México en diciembre de 2011, como conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la muerte de Borges. Tienen en común el rigor y la originalidad de sus aportaciones, lo que representa una buena noticia, dada la enorme abundancia de crítica borgiana. Editado por Rafael Olea Franco, vale la pena señalar también la elegancia de la tipografía y la maquetación. Se ofrece a continuación una breve reseña de cada estudio.

Los testimonios de la devoción de Borges por el poeta y traductor andaluz Rafael Cansinos Assens son numerosos y están muy estudiados. Antonio Cajero Vázquez nos muestra en su artículo la otra orilla de esta amistad, con una exposición de las críticas que Cansinos escribió para revistas españolas sobre las obras que Borges publicó en Argentina hasta 1932.

La expresión de lo inefable en literatura es un problema que interesó mucho a Borges y lo aborda en varias ocasiones. Es el caso en, por ejemplo, "La escritura del dios" y en la visión del Aleph que se revela al protagonista del relato al que da título.

Daniel Balderston analiza en su artículo la larga frase en la que se expresa esa visión. Utiliza métodos de la crítica genética y, para ello, se apoya en los testimonios sobre las lecturas de Borges durante el periodo inmediatamente anterior a la redacción, en escritos de Borges de carácter marginal y en la edición facsimilar del manuscrito de "El Aleph" a cargo de Julio Ortega y Elena del Río Parra.

Aníbal González analiza las opiniones de Borges sobre la novela, inscritas en la polémica de la "fantasía razonada" frente al realismo "psicologista". Según el autor, el paradigma novelístico que propone Borges se apropia de conceptos teológicos y filosóficos.

La crítica ha visitado a menudo la idea de que los escritos teóricos de Borges están orientados a justificar sus relatos, en términos de Piglia, a "crear un espacio" para su lectura. Daniel Zavala Medina aplica esta idea a su análisis de la antología *Los mejores cuentos policiales* –recopilada por Borges y Bioy Casares. Zavala identifica rasgos heterodoxos en "La muerte y la brújula" (aportación de Borges a la antología) y constata que esos mismos rasgos pueden encontrarse en los relatos de la recopilación de otros autores, demostrando así el papel de este libro en la renovación borgiana del género y en la creación de ese "espacio".

Arturo Echavarría, en su artículo, identifica como hilo que une los distintos relatos que integran *El informe de Brodie* un

propósito crítico con la sociedad argentina. Afirma que otro elemento común a muchos de los relatos de esta recopilación (a nueve de los once) es la ausencia de bibliotecas. Los personajes no tienen libros, o un número tan reducido de ellos que no puede hablarse de biblioteca. Esta carencia representa una tara moral en los personajes relacionada con la aludida crítica social.

Hernán Martínez Millán considera que la literatura de Borges se apropia del espacio especulativo tradicionalmente ocupado por la filosofía. Desde este punto de vista, hace una lectura de "La noche de los dones" como una refutación de la teoría del conocimiento de Platón.

Alejandra Amatto ofrece un análisis del ensayo "Aspectos de la literatura gauchesca" que presta particular atención a las variantes textuales en sus diferentes ediciones, así como a los avatares de las ideas borgianas sobre el tema en otros escritos.

Ezra Pound publicó una serie de artículos (entre 1919 y 1920) sobre los traductores de Homero. Borges, por su parte, publicó en 1932 un artículo sobre el mismo asunto, "Las versiones homéricas". Gabriel Linares compara ambos trabajos: los fragmentos escogidos, los traductores que cada uno prefiere, la imagen que dan de estos (cómo se los apropian). Las convergencias y divergencias entre ellos nos dan una visión de su idea de la traducción y de la literatura.

Luce López Baralt nos ofrece sendas lecturas de dos relatos con referencias árabes: "La busca de Averroes" y "El Zahir". Para ello, se apoya en una profunda erudición que incluye tanto las fuentes árabes como la bibliografía borgiana precedente sobre la materia.

El premio Nobel de literatura turco Orhan Pamuk considera a Borges una importante influencia en su obra. Liliana Weinberg busca las afinidades entre ambos autores y la idea del Oriente que se desprende de ellas.

Adolfo Bioy Casares llevaba un pormenorizado diario. Los pasajes del mismo relativos a Borges se compendiaron bajo el título *Borges* y se publicaron en 2006. Su contenido levantó diversas polémicas. Patricia Willson se aparta de estas lecturas y busca en el volumen los pasajes que reflejan las ideas de Borges sobre la traducción, las analiza y las vincula con las expresadas en sus ensayos sobre el particular.

El rechazo a Borges en el Premio Nacional de Literatura de 1942 dio lugar al famoso "desagravio" a cargo de *Sur*, pero otras revistas también reaccionaron. Edna Aizenberg examina la respuesta de dos publicaciones antifascistas a este evento y las lecturas que hicieron de *El jardín de senderos que se bifurcan* y

de *Ficciones* (1945). La revista *Antinazi* apoya a Borges en 1942, pero en el 45 se genera polémica en sus páginas. La revista *Lettres Françaises* hace una apropiación para las letras europeas del autor argentino. Aizenberg estudia el contexto que explica esta diversidad.

Rafael Olea Franco traza una sucinta pero esclarecedora historia de la recepción internacional de la obra de Borges. Parte de las polémicas en Argentina, pasando por las traducciones francesas de Caillois e Ibarra y su adopción por los jóvenes escritores mexicanos, hasta su consagración internacional con el premio Formentor en 1961. En cada etapa, esta recepción está mediatizada por la dialéctica argentinismo-cosmopolitismo bajo la que se juzga su obra.

México y la representación del caos en la obra de Roberto Bolaño

[Fernando Saucedo Lastra. México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio. Madrid/México: Iberoamericana /Bonilla Artigas, 2015, 204 p.]

Raquel Molina Herrera
Université Paris-Sorbonne
rmh2012@hotmail.com

Citation recommandée : Molina Herrera, Raquel. "México y la representación del caos en la obra de Roberto Bolaño". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 151-153.

En *México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio* Fernando Saucedo Lastra realiza un recorrido crítico por la narrativa del escritor chileno a partir de un tema recurrente: México como evocación del pasado y como representación del espacio que da paso a las temáticas centrales de *Los detectives salvajes* y 2666. Saucedo Lastra propone tres líneas de estudio: la manera de abordar México desde *Amberes* hasta 2666, la relación con otros temas tales como la destrucción, el crimen, la muerte y el mal, a partir de la representación caótica del espacio, y la oposición entre el exotismo y el espíritu maligno y criminal de México, presente desde la época prehispánica. Lo anterior a partir de un objetivo principal, el de trazar los modos discursivos del espacio sin detenerse a determinar el nivel de fidelidad de la representación de México en la narrativa de Bolaño.

Este estudio consta de cuatro capítulos: "La relación de Roberto Bolaño con México" (15-43), "México en la obra de Roberto Bolaño, 1980-1997" (45-81), "El espacio dividido: la ciudad y el desierto en *Los detectives salvajes*" (83-126) y "El retorno al origen y la permanencia del mal: 2666" (127-195). En el primer capítulo se aborda la parte biográfica correspondiente al periodo, de casi diez años, en el que Roberto Bolaño vivió en México. Este periodo corresponde a los años de juventud rebelde y de formación intelectual. Se destaca que el escritor chileno asistió a diversos talleres literarios; leyó numerosas obras —muchas de ellas robadas de las librerías— que fueron fundamentales para él; fue uno de los fundadores del movimiento infrarrealista; y colaboró en revistas y periódicos.

El estudio crítico aborda las primeras obras en las que el tema de México nace y comienza a tomar forma en la narrativa bolañiana. Se realiza el estudio de un total de siete obras desde *Amberes* —escrita en 1980 aunque publicada por primera vez en 2002— hasta *Llamadas telefónicas* (1997). Aquí Saucedo Lastra constata que México aparece bajo tres planos: la realidad, el recuerdo y la alucinación. También destaca que la representación del país en estas obras corresponde principalmente al espacio urbano de la Ciudad de México y, en particular, al centro histórico.

Los dos últimos capítulos están destinados al estudio de dos obras mayores de Bolaño. El tercer capítulo "El espacio dividido: la ciudad y el desierto en *Los detectives salvajes*", aborda la novela a partir de la ambigüedad y el desequilibrio que representan los dos motivos espaciales de la ciudad y el desierto. De este modo, apunta Saucedo Lastra, la ciudad aparece en

contraste con la provincia y es reflejo de la inestabilidad y la mutabilidad del espacio urbano, mientras que el desierto simboliza el vacío y, al referirse al norte del país, se habla también de la frontera y la desolación. En consecuencia, la novela pasa de lo real y concreto al vacío que trasciende el plano espacial y altera la identidad de los personajes a quienes les "duele el mundo".

En el cuarto y último capítulo se estudian principalmente las primeras cuatro partes de *2666* (2004) ya que, en la quinta parte, la presencia de México es reducida. La síntesis argumental de esta novela muestra que el país, como tema, aparece de manera gradual: el México primitivo, la desolación ante los feminicidios, la imagen de la frontera irreal y fantasmal, así como la pobreza y la falta de desarrollo en oposición a la modernidad del siglo XXI. A medida que la novela progresa, la visión de México se degrada y la representación del país no dista mucho de la realidad ya que aparece como un país corrupto que se derrumba y representa un espacio del que todos quieren huir pero en el que, finalmente, la mayoría se queda.

Aunque la última parte no representa mayor interés para el estudio de México en la obra de Bolaño, la síntesis que de ella se hace resulta importante porque permite comprender la alteración cronológica de la historia de la novela. Se establece, además, la relación entre el viaje del personaje principal, Archimboldi, un escritor perdido del que poco se sabe, y el viaje al vacío del futuro de México, un país de desaparecidos y muertos, representado en las primeras partes de la novela.

Fernando Saucedo Lastra ofrece un pertinente estudio sobre la narrativa de Bolaño ya que son pocos los estudios que abordan la idea de México en ella. Además, la riqueza de este trabajo también radica en que su autor, un especialista de la obra de Bolaño, ha reconstruido el sentido de su ficción y nos propone una aguda lectura crítica.

Juan Manuel, una provincia

[Juan Manuel Bonet. *Via Labirinto. Poesía (1978- 2015)*. Granada: Comares, 2015, 358 p.]

Use Lahoz
uselahoz@gmail.com

Citation recommandée: Lahoz, Use. "Juan Manuel, una provincia". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016): 154-159.

Soy de los que piensan que la poesía sirve para introducir cambios en nuestra soledad. Después de la experiencia de un buen poema, no se sale indemne, no somos los mismos. En buena medida (aunque sea muy pequeña), somos lo que leemos. Y eso me pasó a mí con un poema de Juan Manuel Bonet hace muchísimos años, cuando leía su nombre en las antologías y lo veía muy lejos, con la admiración con la que se leen los nombres de los poetas cuando se sueña con serlo, tan sabio, tan erudito, tan estético, tan ilustrado, y además, tan cosmopolita, un poeta que escribía en español, pero había nacido en París en 1953. No recuerdo qué antología era, (no sé si era la de Juan Cano Ballesta, en Cátedra), pero sí cuál era el poema. Es un poema que me acompaña desde entonces, y que hoy no solo utilizo para enseñar español, sino que es un poema al que acude mi memoria muy a menudo.

El poema se llamaba "Una provincia", y lo leí en una habitación de una residencia de estudiantes de Oporto, en 1998, una ciudad que luego, por los azares de la vida, también estará presente en este libro que hoy presentamos, incluso con una fotografía de Bernard Plossu. Lo que conmueve perdura, y la poesía tiene sentido cuando trasciende, porque la poesía tiene un poder transformador a largo plazo, e influye en la conciencia personal sobreponiéndose al paso del tiempo. Dice Joan Margarit que un mal poema ensucia el mundo. Si tomamos esa máxima como válida un buen poema lo embellece y justifica toda una obra. Ese mismo poema, luego, lo escuché cantado en un disco de Loquillo y me alegró mucho ver que ya formaba parte de la cultura popular, y eso, supongo que para un poeta, formar parte de la calle, es el premio mayor.

El lector de poesía tiene que cumplir su parte del trato y habitar el texto, pues la poesía es el contacto entre una conciencia personal y todas las demás que la hacen trascender, y la universalizan. Desde este punto de vista, es imposible no habitar este poema de Juan Manuel Bonet y no hacerlo suyo, un poema en el que dice "Una provincia, por ti amada, es la infancia. ¿Te acuerdas aún de aquellas fiestas con guirnaldas, de máscaras en penumbrosos parques" (118). Mientras el poeta se interroga, todos nos interrogamos ¿quién no se acuerda de su infancia? Cada cual tiene la suya y la revisa inevitablemente. El poeta, al final, recordaba: "Nada terminó todavía. De aquella provincia, jamás podrá expulsarte ningún ángel" (118).

La gracia de la poesía es esa, la poesía —y esto García Montero lo explica mucho mejor que yo— no es un simple desahogo emocional en el que digo cuánto me gusta mi novia o cuánto me

duele perderla, cuánta nostalgia tengo de mi infancia o qué bonita era. No, tengo que conseguir que cuando hablo de mi novia o de mi infancia, todos los lectores piensen en la suya. Y aquí Bonet consiguió establecer ese diálogo, ese paralelismo.

Ese poema inició un diálogo con el poeta que luego conocería y sigue hasta hoy. He disfrutado mucho leyendo esta semana la obra completa de Bonet. Es una obra construida con poemas limpios, sensoriales, sensitivos, simbolistas (algunos muy verlainianos, hay hasta pianos), otros más contemplativos, reflexivos. Son poemas que se hacen a partir de hallazgos, de instantes (por eso hay muchas estampas. Mi preferida es la de invierno: "En Stuttgart la blanca/ los niños sobre al agua helada/caminan tras los sueños./ Lo mejor les deseo:/ que el sueño no se rompa" (221). Decía Machado (y Machado es uno de los poetas con los que dialoga Bonet en toda su obra) que cantaba lo que perdía, yo creo que Bonet canta lo que encuentra, y eso me parece muy interesante, porque convierte al poeta en gran conocedor del *métier*, y al mismo tiempo en amateur.

En la poesía de Juan Manuel Bonet creo que hay tres temas que son fundamentales, a lo mejor me equivoco, seguro que sí, pero por eso está él para corregirme, uno es el viaje, otro es el amor y otro es la estética (el arte, la influencia de la pintura y la escultura).

Leer una obra completa, *completa*, permite realizar ese viaje temporal con el autor, un itinerario cronológico en el que se descubren las múltiples facetas del poeta, los estados de ánimo y cómo se enfrenta en cada etapa a ese gran tema que es el paso del tiempo. Permite descubrir cómo tras estos poemas hay un gran lector, un poeta apasionado por el viaje, las lecturas y el arte, y como todo eso se mezcla con la vida, para conseguir una poesía, unas veces cotidiana, expresiva y coloquial, otras plástica y llena de referencias, que está siempre entre la vanguardia y la calle.

A mi juicio, Juan Manuel Bonet se inició con una poesía preciosista, erudita, de encabalgamientos, con versos muy brillantes como "vana luz/ que al decirla se agota/ bebe en el cristal más oscuro" (16) que irremediablemente nos remiten a Claudio Rodríguez, y que de alguna manera nos anuncian un poeta musical, y de silencios. Ese poeta, más adelante, en tono más coloquial, huirá del adjetivo para nombrar el amor, o el desamor, que para el poeta siempre parece lo mismo: "Empieza a hacer frío en la casa, casi tanto como en mí desde que no estás" (99). Esa condensación, esa precisión es la que diferencia la poesía de la prosa. Dice Margarit que un poema es una

estructura a la que no le puede faltar ni sobrar nada, si se le quita una palabra y no se desmorona el edificio, es que no era un poema. El amor es un tema literario muy importante, hay que saber tratarlo. He escuchado muchas veces a García Montero contar cómo Gustavo Adolfo Bécquer decía aquello de que si un poeta te dedica un buen poema de amor, desconfía de ese amor, porque la poesía de amor es, sobre todo, un ejercicio de conocimiento.

En Bonet, el frío, la nieve, el invierno están muy presentes; también las luces de neón, y también el sueño. Nunca he visto una historia de amor tan relacionada con el frío, con el viaje y con el arte. El yo poeta, dice Bonet, para celebrar el amor desea: "como un niño en un trineo, hacia ti, deslizarme por las calles dormidas, y serte un viento ligero que apenas te despierte, y en tu sueño se duerma" (176). Es un amor feliz, pese al frío, y que además va contra esa norma no escrita (y de la que no soy muy partidario) de que en la poesía de amor, el dolor y la pérdida están mejor vistos que la felicidad.

De Viena te traje este broche de plata danés, con una canoa deslizándose entre hielos, una sencilla canoa que trae a mi memoria el leve trineo que escribí para ti hace unos cuantos años, en un poema nevado de Varsovia. Canoas y trineos: nuestra vida (177).

Aquí, el poeta es un místico con los pies en el suelo, capaz de decir lo que ve, y por eso ve cosas que yo no veo, porque no sé mirar igual, por eso la lectura de un poema se hace a través de la vida de cada uno. Y por eso yo, que no he estado nunca en Polonia, después de leer este libro, sí que he estado, y he pasado frío, de la mano de Bonet.

La relación con la pintura está en muchos poemas de Bonet. "Quisiera construir un poema como el pintor construye sus cuadros" (199), nos dice al inicio de uno de ellos. Para mí, el poema que más demuestra esa ambición, y uno de los que más me gustan, es "Rondo de Gaulle", que es un poema que se lee como se mira un collage y que conjuga muy bien tres grandes temas: el amor, el viaje, el arte: "Mientras te espero anoto estos elementos, alrededor de la rara palmera huérfana: cielo gris encapotado, tranvías, autobuses hacia Esperanto o hacia el aeropuerto, árboles reducidos a líneas, grajos como siempre por el cielo, la antigua sede del Partido" (201)... así, sucesivamente, enumerando imágenes avanzamos hacia el pasado.

Hay otros poemas, como "Pierre Bonnard en su sur", o el musical poema "En la noche", en la que se homenajea a Erik Satie, y a Joseph Cornell, que son poemas de una erudición

inevitable, en los que se percibirá muy bien la influencia del arte en la poesía de Juan Manuel.

El tema del viaje, para acabar, llega a tal extremo que acaba siendo un libro, *Nord-Sud*, un libro que tuvo la suerte de tener en primicia hace un par de años, con unas fotografías de Plossu conmovedoras. Pero hay un poema, que a mí me interesa aún más (porque retoma el tema del sueño), que se llama "Vidas soñadas":

Buenos Aires. Podríamos vivir aquí
-pero está lejos de Varsovia.
Montevideo. Podríamos vivir aquí
-pero está lejos de París (271),

y que al momento me transportó a aquella frase de Thomas Bernhard que dice: "nunca estoy donde deseo estar, que es allí, de donde acabo de huir", y esto es algo con lo que me identifico mucho con Bonet. Por eso mi experiencia al leer este libro, al hacer míos los poemas, ha sido de una gran identificación. Identificación con la música de Satie ("En la noche"), identificación por las ciudades que hemos compartido, el art déco (luego quiero preguntarle por el Garage Citroën del poema "Destino"), identificación además por una vinculación secreta. Yo me paso la vida diciendo a todo el mundo que quiero vivir en Aix-en-Provence, y siempre me preguntan por qué y digo porque sí, por los mercados, por el Café les Deux Garçons, por las fuentes, por la tapenade, por Zola, por Cézanne, porque allí vivió, cocinó y escribió Mary Francis Kennedy Fisher... Pero a partir de ahora recitaré este poema de Bonet, "Cours Mirabeau, Aix", que me ha recordado por qué quiero vivir en Aix:

Soñar una vida entre la luz del Cours
Mirabeau, en Aix, una vida fuera del
tiempo, tan fuera del mundo y de la historia,
crucigrama infeliz de los arsenales,
una vida al ritmo de las estaciones
bajo el túnel de los plátanos antiguos,
escuchando el rumor lento de las fuentes,
una vida quieta, con pocos neones,
apartada del siglo y su vano estruendo,
una vida ligera, una vida un tanto italiana,
una vida al ritmo de las largas sombras
y las luces, una vida de rentista,
de pintor antiguo o de sabio local,
que saben conversar larguísimas tardes
en el café de los dos o tres amigos (164).

También me he identificado con la manera de ver la feria de la vida. Como muchos de ustedes, me he sentido el protagonista en silencio de precisamente el poema "La feria de la vida":

Hubiera querido comprarte
la barraca entera de la feria,
la barraca pintada de color fresa,
y hubiera querido obsequiarte
también el cine donde vimos
las películas que nos dieron
la idea de vivir en Marte.
Hubiera querido ser asimismo el dueño
de todos los hoteles
en que nos escondimos,
el tranvía en que huimos,
del café en que nos dijimos
para siempre adiós (123).

En el poema "Regreso a Nieborów", el poeta escribe:
"Volvemos a este lugar donde estuvimos al poco de conocernos.
No volvemos solos. Los libros nos acogen de nuevo" (186).

Bien, yo creo que de este viaje, de este sueño contra el tiempo, no se vuelve solo, y que en estos poemas se van a sentir muy bien tratados.

Entretien

Dos voces literarias centroamericanas: entrevistas a Rodrigo Rey Rosa y a Horacio Castellanos Moya

Raquel Molina Herrera
Université Paris-Sorbonne
rmh2102@hotmail.com

Citation recommandée : Molina Herrera, Raquel. "Dos voces literarias centroamericanas: entrevistas a Rodrigo Rey Rosa y a Horacio Castellanos Moya". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 161-169.

En este año 2016 tuvo lugar la trigésima edición de la Feria Internacional del Libro (FIL) en Guadalajara, México. En esta ocasión el invitado de honor no fue un país sino el conjunto de países de América Latina. Por ello, múltiples escritores de diferentes nacionalidades respondieron presente para formar parte de este evento de talla mundial.

En particular, Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa fueron invitados. Pude presenciar tres intervenciones de ellos y, sobre todo, conseguí que me consagraran unos minutos entre las citas que ya tenían programadas dentro del marco de la FIL. Agradezco a ambos escritores por su amabilidad y por contestar a mis preguntas.

*

Rodrigo Rey Rosa nació en 1958 en Guatemala. Realizó estudios de cine en Nueva York. Vivió en Marruecos, país donde conoció a Paul Bowles, quien tradujera sus primeras novelas al inglés.

Ha publicado sus cuentos bajo tres títulos diferentes: *El cuchillo del mendigo* (1985), *El agua quieta* (1989) y *Cárcel de árboles* (1991). Es también el autor de novelas como *El cojo bueno* (1995), *Que me maten si...* (1996), *Piedras encantadas* (2001) y *Caballeriza* (2006), novelas que se reeditaron en 2013 en el volumen titulado *Imitación de Guatemala*. Este año otras tres novelas suyas se reeditaron en *Tres novelas exóticas: Lo que soñó Sebastián* (1994), *La orilla africana* (1999) y *El tren a Travancore (Cartas indias)* (2002). Sus libros de ficción más recientes son *Severina* (2011), *Los sordos* (2012) y *El material humano*. La mayoría de sus novelas han sido traducidas al francés.

RMH. Durante su participación en la mesa sobre "Paisaje y literatura" señaló que desde hace un tiempo lee principalmente a escritores ingleses. ¿Podría decirme un poco más sobre estas lecturas? ¿Lee a autores hispanoamericanos actuales?

RRR. Sí, digamos que he recaído en la lectura de ingleses este año. Me he vuelto a poner a leer todo, a tratar de leer todo, pero es casi imposible. Hay un autor que es un *best seller* y que, tal vez por esnobismo, no había llegado a conocer antes. Es John le Carré del que, por cierto, he buscado sus libros, pero no se encuentran. Soy lector de todo lo que pueda leer de autores jóvenes o contemporáneos, que no son tan jóvenes: Zambra, Castellanos Moya, los de siempre. Y también una especie de

descubrimiento: un amigo artista me habló de un sinólogo belga, Simon Leys, que no sé si está traducido al español, pero debería estarlo. Sus ensayos literarios sobre Gide, Victor Hugo, Duchamp, son para mí un gran descubrimiento. Todo eso es lo que he estado leyendo durante los últimos meses.

RMH. ¿Cuál es su opinión sobre la literatura hispano-americana actual?

RRR. Me parece una efervescencia. Me parece que hay mucha actividad. Tal vez hay algo de una actividad que estuvo oculta o invisible que está surgiendo y que no da tiempo para leer todo lo que uno quisiera.

RMH. Observo en sus obras una relación con la realidad hispanoamericana, en particular la de Guatemala. ¿Considera fundamental hacer una reflexión sobre el contexto social y la violencia en sus novelas?

RRR. No, no creo que sea esencial, pero creo que es inevitable. No sé quién dijo que si uno no se ocupaba de política, la política se ocupaba de uno, y es lo que está pasando. O sea, ya no se puede hablar de la vida sin recurrir o hacer mención de lo que pasa en política. Nos afecta a todos, es un desastre y, entonces, se ha vuelto parte de nuestra vida privada.

RMH. Retomo su participación de ayer. Dijo que usted venía de un país que si no tuviera paisaje sería un infierno y también señaló que suele hacer descripciones del paisaje dentro de sus obras sin reflexionar en ellas, ¿considera que esas descripciones van de la mano con el contexto violento de sus obras?

RRR. Sí, yo creo que hay una especie de violencia que se ha ejercido sobre la naturaleza que ya también nos afecta. Yo creo que fue Da Vinci quien dijo que al nacer, al ser jóvenes, tenemos la cara que Dios nos dio y luego la que merecemos. Yo creo que con el paisaje ha pasado lo mismo, teníamos el paisaje que nos dieron y ahora tenemos el paisaje que nos merecemos y no es muy halagador.

RMH. ¿Cómo determina que una historia o una serie de datos recolectados pueda ser material para escribir un relato? Pienso en *Los sordos*, también en el conjunto de información que tenía para la elaboración de *El material humano*, por ejemplo.

RRR. Ese libro es una excepción porque comienza como un proyecto de no-ficción que, por necesidad, convertí en ficción. En los demás libros creo que la realidad siempre está filtrada por un sueño o una visión, digamos, involuntaria, del subconsciente.

RMH. Algunas de sus novelas adoptan la estructura del policial. En una entrevista de este año afirma que toda novela debe ser un *thriller*. ¿Se considera un escritor de policial?

RRR. Toda novela tiende a ser un *thriller*. Yo creo que en cualquier obra narrativa de cierto aliento hace falta el suspenso como herramienta para mantener la tensión del lector. Y el *thriller* como emoción creo que es necesario en la narrativa dramática. En el caso de Guatemala y de estos países creo que el policíaco se ha vuelto la forma por excelencia porque son países criminales y merecen una ficción criminal.

RMH. Ayer, en la mesa "Noche, crimen y mujeres hermosas", Dante Liano dijo que en Guatemala se vivía una situación muy particular dado que se le teme a la policía y hay un 96% de crímenes impunes. Señalaba que todo esto lo había orillado a ser un escritor de policial.

RRR. Es más, me parece que es un 98% de impunidad. Estoy totalmente de acuerdo. Ahora se ha comprobado: no son estados normales, son estados criminales. Nuestro presidente en funciones se fue a la cárcel por la evidencia abrumadora en su contra. Sigue en la cárcel junto con su vicepresidente, seis ministros y no sé cuántos miembros de su gabinete. Los banqueros y los industriales que los financiaron están también en prisión. No es ficción, nos quedamos cortos. Yo no creo que la literatura nos supere: la realidad y la literatura se reflejan mutuamente. Somos producto de sistemas criminales. Además que no son de hace diez años: son de un siglo o más. Desde la Independencia el crimen ha marcado nuestra historia.

RMH. Varias veces ha enfatizado que su literatura no tiene muchos lectores, sin embargo los hay. ¿Cómo son los lectores de Rodrigo Rey Rosa?

RRR. No sé. Para mí es un artículo de fe que los hay (risas). Es una ficción.

RMH. ¿Qué opinión tiene la crítica literaria sobre su trabajo? ¿Le importa saber lo que la crítica y los académicos opinan sobre su trabajo narrativo?

RRR. Yo trato de mantener una distancia. Hay quien aconseja no hacer caso ni a los elogios ni a la crítica. Claro que es casi imposible, pero yo sí trato de acercarme a ese ideal.

RMH. ¿Tiene un proceso o un método más o menos establecido para escribir?

RRR. No. Digamos que básicamente es aprovechar cada oportunidad de entusiasmo o del material que parece estar pidiendo convertirse en un libro.

RMH. ¿Qué significa para usted ser escritor hoy, en 2016?

RRR. No sé (risas). Es un oficio afortunado. Yo me considero afortunado por poder escribir y publicar.

RMH. ¿En qué medida su formación cinematográfica influye en su trabajo literario? Pienso, por ejemplo, en el inicio y el final de *Piedras encantadas* que evocan una escena de cine.

RRR. Esa novela, se supone, que pasa en veinticuatro horas. Es, un poco, el cierre: como comienza el día y como termina. Sí, yo creo que uno echa mano de todo: de la pintura, de la música, del cine. Y el cine es, en el fondo, un género de la narrativa. Yo creo que el cine ha tomado mucho de la literatura y lo devuelve. Son dos formas muy afines que se retroalimentan constantemente. Creo que la manera de enlazar capítulos en la novela moderna viene de la manera de cortar el cine y creo que ha sido una relación benéfica.

*

Horacio Castellanos Moya nació en 1957 en Tegucigalpa, Honduras. Desde muy pequeño vivió en El Salvador. También ha vivido en Guatemala, México y Alemania. Actualmente reside en Iowa dónde se desempeña como profesor universitario.

Entre sus libros de cuentos destacan *Con la congoja de la pasada tormenta* y *El gran masturbador*. Es autor de las novelas: *La diáspora* (1988), *El asco*, *Thomas Bernard en San Salvador* (1996), *Baile con serpientes* (1996), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén ustedes* (2003), *Insensatez* (2004), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* y *El sueño del retorno* (2013). Actualmente trabaja en la que será su próxima novela.

RMH. ¿Cuáles son las lecturas que ha hecho recientemente? ¿Lee a los escritores hispanoamericanos actuales?

HCM. Muy poco. Mis lecturas recientes, básicamente en el último año, han sido documentos para la novela que estoy escribiendo. Por supuesto leo los periódicos, las revistas. He leído una novela interesante de un muchacho mexicano que se llama, creo, Emiliano Monge y la novela se llama *Las tierras arrasadas* y me gustó bastante. He agarrado muchos otros libros, pero no es seguido. Y, básicamente, he leído cables de clasificados de la C.I.A. durante todo este periodo para un trabajo que estoy haciendo de carácter narrativo. Entonces, leo en este momento, en función de mis necesidades, no tanto en función del placer de la lectura. Hay otros momentos de la vida que son para eso, pero ahora que estoy en esto, me toca de esta forma.

RMH. Observo en sus obras una relación con la realidad hispanoamericana, en particular la de Honduras y, sobre todo, El Salvador. ¿Considera fundamental hacer una reflexión sobre el contexto social y la violencia en sus novelas?

HCM. No, yo no creo que sea importante. Yo creo que el contexto social y la realidad histórica se tienen que reflejar como paisaje de fondo a partir de la esencia de la novela, que tiene que ver con los conflictos, las pasiones, las cuestiones esenciales de la trama y de los personajes. Creo que un escritor que es explícito y que quiere explícitamente dar un mensaje abierto sobre la realidad, cae con facilidad en el panfleto y demerita la obra de arte. La literatura tiene que reflejar su época a partir de sus propios instrumentos, de sus propias especificidades.

RMH. ¿Cómo determina que una historia puede ser material para escribir un relato?

HCM. Lo determino a partir de la posibilidad de escuchar la voz que cuenta la historia. Digamos que puede haber tramas muy interesantes, pero si no escucho la voz que cuenta la historia no sigo porque me quedo trabado; es decir, soy un escritor de oído. Entonces, la voz que cuenta, ya sea en primera o en tercera, no es importante. Es importante que comience a sentir la voz porque la voz para mí no es solo un aliento, sino que es un ritmo, es una melodía y expresa toda una personalidad y toda una forma de contar. Así cuando encuentro la voz, puede que tenga varias historias. Si no encuentro la voz, se quedan en el

tintero hasta que la encuentro. La historia que cuento es aquélla en la que me siento ya cómodo con la voz narrativa.

RMH. Ayer, en la "Conversación con los ganadores del premio iberoamericano Manuel Rojas" mencionaba la importancia de su experiencia en la edición de prensa para la elaboración de su trabajo literario. ¿Considera que su trabajo periodístico ha influido en su trabajo como escritor de ficciones? ¿En qué medida?

HCM. Son cosas muy distintas, verdad, porque, mira, hay tres niveles. Un nivel es el nivel profundamente negativo del periodismo para la literatura y es que te quita todo el tiempo. Yo, cuando soy periodista, no escribo novelas. Entonces, el periodismo es un momento para mí en que yo me alejo un tiempo de la literatura profundamente. Cada vez que trabajé como periodista, no escribí. Para mí es la parte negativa. La parte positiva es que el periodismo, sobre todo en la forma que a mí me tocó ejercerlo, te permite entender cómo funcionan las cloacas, los sistemas y de cómo funcionan las cloacas del ser humano. Eso te da una visión más de profundidad y te quita cierta inocencia que, de otra forma, quizás no pueda ganar como juez, quizás no pueda ganar como fiscal, no pueda ganar como policía, no pueda ganar como médico. No sé, hay muchos oficios que te pueden dar eso también, pero el periodismo te lo da de una forma muy expedita. Y por último, en lo que respecta a la edición, es una cosa estrictamente técnica como se ejerce en el periodismo, pero en la literatura lo ejerzo. Tengo ese conocimiento técnico, pero lo ejerzo a partir de otro tipo de necesidades, a partir de otro tipo de criterios. El periodismo pesa muchas veces a partir del criterio cuantitativo. En la literatura es a partir de un criterio enteramente cualitativo; es decir, es esa oración precisamente la que quiero en la voz de ese narrador y, a partir de ahí edito.

RMH. Ayer también habló sobre el proceso de escritura, nos dijo que sigue escribiendo con lápiz y papel. ¿Podría decirme más al respecto?

HCM. Bueno, escribo con lápiz las historias en que corro muy rápidamente con la voz y en la que tengo necesidad de cierto pulso corporal para lo que estoy contando. Por lo general, cuando son historias o voces narrativas que estoy construyendo con más dificultad recorro a la computadora, porque tengo que dejar mucho esfuerzo de prueba de error. Cuando escribo a mano se va casi como es, hay muchas correcciones ahí. Son

correcciones que se pueden manejar en el ámbito de la escritura a mano. Mientras que el ámbito de la escritura por computadora da como cierta impunidad en cuanto a que tú puedes escribir una gran estupidez y de ahí puedes trabajarla hasta que la logras. Impunidad en cuanto a tiempo, pero volver a escribir un párrafo a mano tu energía tiene que ser más fuerte, más corporal. Esa es para mí la diferencia.

RMH. En algunas novelas un *alter ego* de Castellanos Moya está presente. ¿La construcción de estos personajes supone afinidades con usted?

HCM. El personaje de Moya sólo está presente en *El asco*, es sólo una oreja, una escucha: no existe. Personajes que pueden ser cercanos a mí, como Erasmo Aragón, son personajes que pueden tener anécdotas de mi vida transmutadas, distorsionadas. Nunca escribo con sentido autobiográfico; es decir, yo no me reconozco en el personaje. Trastorno mi propio material de tal forma que yo no me reconozco, porque para mí eso es muy incómodo

RMH. Cuando retoma un personaje de una novela para introducirla en otra, ¿se debe a una necesidad de moldearlo mejor o es sólo un pretexto para ahondar en otros temas?

HCM. Ninguna de las dos cosas. En realidad es, más bien, como que de pronto el personaje se impone. El personaje comienza en mi psiquis a hacer acto de presencia. Entonces, a partir de esa forma inconsciente que tiene de comenzar a hacer acto de presencia en mi psiquis, pues comienza a haber una construcción narrativa en mi mente pero —como en el caso de *La sirvienta y el luchador* con María Elena o con el Vikingo—, son personajes que de pronto venían de *Tirana memoria*, no eran ni siquiera secundarios, eran referenciales en la novela. De pronto comienzan a sonar, comienzan a hacer acto de presencia y no es que yo me proponga nada, yo los tengo que descubrir mientras los escribo.

RMH. Algunas de sus novelas adoptan la estructura del policial. Sé que ha participado en encuentros consagrados a este género. ¿Se considera un escritor de policial?

HCM. No. Yo no soy un escritor de género porque digamos que los géneros en buena medida a mí me sirven para las historias que cuento, pero nunca cumplo ni me interesan ciertas convenciones de los géneros, no. Hay novelas como *Donde no estén ustedes*, que es una novela en que hay un detective y

busca, pero en realidad todo se sabe desde el principio. Es, más bien, la construcción del personaje y del mundo del personaje lo que me interesa, no tanto la convención del género. Así es que no me considero un escritor de policial. Soy alguien cercano que es compañero de viaje de muchos casos, pero no me siento parte.

RMH. *El asco* le ha valido críticas negativas y amenazas, pero también hay gente que aprecia el ejercicio hecho en esta obra. ¿Cómo son los lectores de Horacio Castellanos Moya?

HCM. No tengo la remota idea, porque yo vivo muy aislado, en primer lugar; en segundo lugar, mis libros circulan poco en Centroamérica y yo viajo poco a Centroamérica. Entonces, tengo *inputs* de los lectores, digamos, retroalimentación de los lectores de distintos ámbitos y de distintas situaciones que no me permiten tener un perfil. Digamos el caso de un lector francés que me dice que ha leído todos mis libros traducidos al francés. Hubo un lector argentino que ha leído dos, o con alguien aquí que ha leído uno, o con los centroamericanos que sólo han leído *El Asco* o *Baile con serpientes*. Entonces, ¿me explico? Es muy difícil, no tengo un perfil.

RMH. ¿Qué significa ser escritor hoy, en 2016, para usted?

HCM. Para mí significa lo que ha significado siempre: un sinsentido, es decir, es como algo que uno hace porque no lo puede evitar, porque hay gratificaciones en el hecho de escribir. Sobre todo, a esta altura de mi vida yo tengo gratificaciones: el hecho de que estemos hablando, etcétera; pero, en realidad, creo que la literatura y la creación, como todo arte, sólo hay que hacerlo, no puedo evitarlo. Es en realidad un impulso que surge de adentro porque, si no, son mas las insatisfacciones que las satisfacciones y porque, bueno pues, creo que cada vez se ve más negro el futuro de la literatura en términos de los modos que está adquiriendo la civilización actual. Diría que me hice escritor en un sinsentido porque ser escritor en El Salvador no tiene ningún sentido y me voy a morir en un sinsentido porque en El Salvador sigue no importando la literatura y porque tengo gente que le da sentido a lo que hago porque lo lee con placer y con pasión, pero no termino de entender qué va a seguir después, no estoy seguro. Nadie sabe si se le va a seguir leyendo, si uno se muere, si los libros se mueren para siempre.

Création

Mira quien habla

Jorge Nájar
najar.jorge@gmail.com

Citation recommandée : Nájar, Jorge. "Mira quien habla". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 171-187.

HOTEL DE MADERA CRUJIENTE CERCA DEL PUENTE DE LOS CASHIBOS

¿Qué hacías en ese hotel donde todo crujía al menor suspiro?

Amar es una manera de decir el puente brilla en el horizonte
Cuando todo arde entre la tierra de los caníbales y esa ventana
Afuera abajo en las escalinatas en las barandas del hotelucho

Todo arde de día o de noche bajo la lluvia o con sol tremante
Los traficantes en su paraíso los ronderos disfrazados de milicos
Los cocaleros con los bolsillos rebosantes de dólares
Senderistas y emerretistas perdidos en la ebriedad de la sangre
Los profesores los policías las enfermeras los sindicalistas
Todos confundidos en un paraíso de porquerías
Y tú temblando de frío en una baranda
Con la piel marcada por la memoria de todos los amores
Mientras el mundo arde de día de noche siempre cerca del
puente

Donde todos éramos sospechosos por el simple hecho
De estar de paso por esa tierra que antaño fue nuestra

Amar es una manera de evocar todo lo perdido
Entre tanto movimiento entre tanto silencio

PLAZA DEL FUEGO SAGRADO UN VIAJE EN EL TIEMPO

Oh viento Oh mar Oh turbia piedra de los andes
No perdí nada por aquí pero heme en el lar escarbando en la
niebla
Oh magnánimo riachuelo serio y perfecto como un chiste en
medio de la desgracia
No es fácil llegar a los templos de Caral caminando por un falso
desierto lleno de tumbas

Bajo un sol de espanto todo ha permanecido en su sitio en las
cabeceras de ese río que da risa
Una plaza circular —la del fuego sagrado— hundida en la meseta
Plataformas escalonadas y recintos estrechos pasadizos
Los cerros silenciosos contemplando nuestro asombro

Todo ha permanecido inmóvil después del último huayco de hace
tantos siglos
Esos que nosotros mismos como expertos de la ruina
construimos día a día

¿Los hombres? ¿Las mujeres?
Llenos de huesos y dentaduras excesivamente valientes y
modernos
Quizá los más precavidos han sobrevivido y todavía siembran
Maíces ajíes y melones en el magro valle del algodón
Quién sabe si entre ellos todavía hay unos que sacrifican niños
Perros cuyes sapos alpacas a granel buscando ligamentos y
huesos
Para unir las junturas de las piedras con el barro y con la caña

Oh magnánimo riachuelo serio y perfecto como un chiste
Quién sabe si quienes se salvaron son ahora huaqueros
traficantes
Héroes anónimos en un mundo donde sin límites se extiende el
polvillo del tiempo
Que en el principio era toda su materia

Oh pavor de los siglos
Quienes ayer quemaban piedras y corazones en el centro de la
plaza
Hoy hablan y susurran piadosamente
Proteger a nuestros muertos que los vivos ya sabemos cómo
hacerlo

Llevamos chairas y pistolas adheridas a nuestros pellejos
Dueños somos de perros de caza y de todos los cóndores
Que sobrevuelan por encima de nuestras cabezas

Tiene que haber sido así si no cómo ver estas calles llenas de
polvo

Con muñecas muertas que lloran por mí cuando me alejo
Imaginando que pronto crecerán aquí edificios y piscinas
De todos los colores y sabores para algún amor que nos
abandonará

En un desierto lleno de muertos todavía vivos

Con los siglos todos hemos proliferado y ahora somos un sinfín
Sobrevivientes atrapados en los huaycos de la rapiña
De nuestros compatriotas con su bocas llenas de oro y sangre

¡LIMA, LIMA PASTELITO DE MEMBRILLO!

Más allá de mis fronteras comienza el infierno,
dice, grita o ruge
esa boca en medio del desierto.
Y yo la he adorado desde la primera vez
que llegué enceguecido a hundirme en su pecho.
Lucía un azulejo en el lado izquierdo
y una salamandra amarilla en el otro.
Y aún así, todo candor, yo corría tras de ella,
la más deliciosa fruta camino de los cerros,
camino del nervio central.

Lima, despatarrada y seductora,
nadie se queda en ti,
nadie se va de ti,
nadie vuelve a ti
sano y salvo.

Los niñatos del rock and roll
al verla pasar con sus azulejos y salamandras
gritaban en las playas:
Love me, please, love me.
Je suis fou de vous.

Apiadémonos de los que cantan
tan desafinados como nosotros:
la flor de papa, la flor de papa,
esa chiquilla no se me escapa.

Así es el mundo. Así también es Lima,
un grito o un rugido sin fronteras.
Proclama lo que le venga en gana
entre el mar, el cerro o el desierto.

Así te canto, Lima, pastelito de membrillo,
desde lo alto de los barrancos.
Más allá del mar ruge otro mundo.
Más allá no hay cielo que valga.
Más allá la garra de los cerros.
Nuestra única tabla de salvación,
tal vez sea cantar o graznar
como los cormoranes y los piqueros

sobre un islote repleto de guano
ante el impávido océano.

WARIWILLKA

¿Adónde ibas en esa humeante carcocha?
Queríamos conocer las confesiones de unos curas
en sus andanzas por la tierra de los bárbaros.
Pero en el camino nos desviamos
hacia unas cumbres de oro y cobre.
Una piedra afilada ardía en el fondo de la historia.
Era verano y estaba lloviendo.
A la sombra de altos molles, señora mía,
yacían tus huesos -cráneo y pubis rotos.
Dicen que fue en sanción a tus oscuros placeres:
pulverizar la mente engendradora del goce
y romper la máquina del placer.
¿A qué delicias te entregaste, dime,
para provocar tanta amargura y tanta envidia?
Sin respuesta he detenido el viejo auto
no lejos de un puente fantasma
y te veo avanzar de una orilla a otra.
Abajo ruge un violento río multicolor.
(No tardes, no tardes, señora mía,
mañana me embarco rumbo a Europa.)

PLANTA SAGRADA

Ya tengo sobre la mesa los vinos
y los manjares para la próxima fiesta.
Solo espero que tú llegues, sagrada planta,
y así permanecer encendido cuando la noche
alumbre aún más tu presencia.

CRUZANDO LA PIEDRA AFILADA DE LA OROYA

Vives esperando el instante luminoso
aunque sabes que nadie dice verdades
desde el filo del precipicio
donde todo es fingir la felicidad
cayendo más adentro de dónde de nada

Cerca de La Oroya (3750 msnm)
en la oscuridad de la carretera
esperando la fiesta
el bus estaba paralizado en la noche andina
cuando sonó el teléfono
y tú te hallabas aún más perdido que una mosca
solitaria encima de un cadáver

Oyendo las voces de los muertos

¿Vendrás a vernos, verdad?
La pobre no ha podido esperar más
y se ha ido sin decir adiós
a nadie
¿No nos dejarás solos, verdad?
Mañana la despediremos de este mundo

¿Por dónde andas?
¿De qué hablas?
Como siempre estarás cerca de quién sabe qué
pensando en pajaritos
Te estamos esperando en la estación
para celebrar tu llegada

El cadáver se pudre en la soledad del instante
y tú sigues eternamente callando
¿Qué?
Era casi la medianoche y afuera llovía
Llovía fuerte pero tú estabas protegido dentro del autobús
estrella del sur osa mayor
unas lucecillas titilaban en la distancia
un río feroz rugía en algún rincón de la oscuridad

Lo huelo el león feroz emerge del turbio pasado

y todo el resplandor de la luna sobre la mole andina
Yo estuve por aquí a la sombra de mi padre
el fugitivo un obrero transfuga
del bosque a los socavones
más perdido que una mosca solitaria encima de un cadáver

Mi padre lleva una lámpara en la mano
Lo veo Lo siento
Avanza bajo la lluvia hacia las lucecillas
como ventanas en la espesa noche

¿Dónde estás?
insiste esa voz Averigua dónde estás
Pregúntale a alguien

No hay nadie en la noche torrencial que se derrumba

Estoy en alguna parte de mi existencia
esperando el instante y la piedra
donde arde el pasado

Paciencia en el fondo hay sitio ya llego
un rayo ilumina la ruta
Largas colas de camiones bordean la carretera
al borde de un precipicio sin fondo
donde todo es fingir
en medio de una polución de muerte
la felicidad el progreso

Por esos andurriales
enrabiado contra la desventura
sobrevivías como un fantasma
y yo hasta ahora no comprendo qué puta hacíamos ahí
padre madre hermanos
muertos de hambre e ilusionados
lullitos y huérfanos del mundo

Los soplones ladraban en la oscuridad
El fugitivo el de la voz inflamada
se esconde en los socavones

Siempre ha habido soplones

culpando de desgracias a los muertos de hambre
pero al cabo de los años te digo padre
no importa que el tiempo nos haya quemado
Hemos visto las estrellas de otros cielos
lejos muy lejos de nuestro destino
y todavía estamos enteros

¿A qué hora llegas?
Te estamos esperando

Cierro la ventana del autobús
ruge el rabioso río invisible
Llegaremos pronto al instante de la pura verdad
La fiesta no espera

MAYUSHÍN DESDE LA COPA DEL ÚLTIMO ÁRBOL

Dios Shipi / Dios Koni
contemplo tus obras desde la copa del árbol sagrado
-Oh patraña más luminosa que el fugaz arco iris-
y veo a todos mis paisanos riendo y llorando a tu sombra
embriagados todos con sus brebajes

Ahí cerquita comienza el río de mi pueblo
su sombra / su cachaza / su gran cruz

Dios murciélago / dios otorongo / dios mono
dicen los agoreros que todas las montañas
serán sacudidas por el gran tsunami
que nosotros mismos estamos gestando aquí
en Mayushín / tu antiguo reino / tu vieja casa
la montaña donde nació la luz

Dicen que será como una revolución
y que todos terminaremos revolcados
en el mismo barro como los chanchos
como los chullachakis y las runamulas

En tu reino estoy / diosito / hijo del mono y de la araña
en el meollo de los falsos incas
esos que llegaron en sus canoas rojas / azules / amarillas
con sus remolcadores / sus motosierras y sus tractores

Mitayeros como yo desembarcados en silencio
en pos de la madre del agua y el padre del monte

Shiringueros como yo en pos del mejor látex
rompieron con sus hachas y sus machetes
el cuello de mis paisanos
y las viejas raíces

Madereros buscadores de cedros en las cabeceras
convertidos luego en los capos del monte

Ayahusqueros vendedores de ilusiones

Y nosotros atorados de menjunjes

espectadores /actores del teatro y el circo
mermeleros como todos / titiriteros / ventrílocuos
protagonistas del drama y la comedia como todos
nosotros / tus hijos predilectos
payasos / magos / equilibristas
hombres bala como todos
bailando en la sombra

¿Qué más / papay / todo poderoso / qué más?

Desde lo alto del último árbol estoy contemplando
la sangre y el barro negro del gran huayco
del gran tsunami
que baja rugiendo por las montañas

Aquí / a la sombra del viejo árbol
están todos mis paisanos y los falsos incas
corruptos o corrompidos como decimos
y otros podridos o putrefactos
todos con las manos quemadas exhibiendo la consigna
"La moral o es una patraña o un fruto podrido"

Y yo en medio de ellos también como un mono
también como un murciélago colgado en la oscuridad
pidiendo auxilio en medio del charco

TRAVELING

Estoy en el corazón del puerto
Félix Octavio
en tu reino y tu calvario donde nuestros paisanos
esperan otro mundo a orillas del río

Toda nuestra gloria
agravio y perdición
no lo niegues
es ese río al que hemos atado nuestras vidas

Como toda verdad o maldición
todavía no puede verse claramente
qué buscábamos / qué perdimos
entre madereros y vivanderos
entre pichicateros y pishtacos

Asistimos eso sí a la llegada de las tardes y el crepúsculo
pero no esperábamos la patraña de otro mundo
porque los constructores de ese otro mundo
somos nosotros mismos

Aunque el tiempo se ha detenido / padre /
las flechas siguen zumbando
cerca de nuestros corazones

El tiempo detenido es una infamia a la lógica
dices
porque todo fluye y nada permanece
¿Y además, qué flechas? ¿Qué venenos?
No pretendas saber el fin que nos tienen asignados
los arquitectos de esa fantasía

Mejor será aceptar lo que venga
El hundimiento de los viejos imperios
Los caimitos más deliciosos en mitad del camino
La revolución en dos patas
en cuatro en cientos
El gemido de miles de miles
que avanzan como las hormigas caníbales
cuando se atacan a los cuerpos más viejos
más tiernos o más débiles

caídos en el fragor

No te fíes / hijo / de las promesas de esos
que sólo esperan un descuido para hundirte
el puñal en la espalda

Sé prudente y olvídate de las porquerías
el canto tan nuevo con los zapatos rotos de los peregrinos
el asalto al cielo para hundirse luego en el vacío
otra vida para vivir esperando los mismos crepúsculos
las promesas y las realidades ajenas

Filtra el aguardiente y adapta al breve espacio
de tu existencia a una esperanza larga
No te quedes donde sólo el desamor impera
No creas en la redención del fuego
No existe otro mundo
Quédate ahí donde respiras aire fresco
cruzando los puentes de tu existencia

Mañana también es día
No lo dejes escapar

POR EL ANTIGUO CAMINO YUNGA

Desde las orillas del mar en llamas
subiendo por el antiguo camino yunga
se nos fue el tiempo y ardieron los amores
Y en esa humareda de pronto cayó la tarde
la noche inmensa a la sombra de los cerros
mientras ladraban los perros
los pájaros el padre piojo
la madre chinche y las cucarachas

Todos los animales ladraban
en la insolente alegría del verano
en los pedregales en las huacas
ladraban los yungas y los dioses muertos
A sus pies sobrevivían unos membrillos
dulces tan dulces que parecían miel

Cerca del río las huacas de nuestros muertos
como antorchas antes de llegar al puente
También se oía por ahí el ladrido del Asia
los ladridos del África los ladridos de Iberia

Si escuchas ladrar a los perros
cuídate me digo
Algo se pudre no lejos

Prevenido me embarco en una vieja chatarra
El cobrador ladra avancen hermanos
en el fondo hay sitio en el infierno también
y a ver carajo plata en mano quienes bajan
antes de cruzar el puente antes que la muerte
cantando cantando plata en mano
Hay que pagar para sobrevivir
Hay que pagar para que florezca el negocio

Pago y canto O como dicen pago y ladro
yo sólo te ruego maestro me dejes llegar
sano y salvo a las regiones
donde la rabia no sople tan fuerte
y así conserve una parte de mi alma

¿Quién te guía?

Un árbol y también un otorongo
los espíritus de la coca los huayruros
la planta sagrada y la sogá de los muertos

De nada te servirán esos fantasmas
Más allá de las orillas del Río Hablador
tiembla una flor negra putrefacta
Si te detienes a contemplar sus entrañas
puedes morir de espanto
Igual hay que cerrar los ojos
antes de cruzar el puente

Por el antiguo camino yunga
todos ladran los bípedos los cuadrúpedos
Nada imposible hay para los mortales
"Os daré por el culo y me la chuparéis"
Allí entre motores viejos
los perros nunca dejan de ladrar
El inmenso mundo cholo
en su delirio de grandeza
ladra y muerde
en Lima Perú donde todos bailan
por meter las manos en la mermelada
y luego reír chupándose los dedos

Todos bailan exhibiendo el mondongo
la celulitis y el cartelito
"Cada hombre tiene un precio
y el mío es impagable"

Cuídate siempre aunque todos los perros
dejen de ladrar en la oscuridad
Seguro que se están hartando
en algún rincón del pudridero
En nuestra estupidez
ambicionamos el propio cielo
lejos del viejo tambo yunga
que alguna vez nos dio cobijo

En medido de ese tumulto
corto paro el tren sofreno el caballo
y me embarco hacia las montañas de oriente
Ni Dios sabe a qué

Numéro 9, création

En jerga de aguas negras

Grecia Cáceres
greiciacaceres19@gmail.com

Citation recommandée : Cáceres, Grecia. "En jerga de aguas negras". *Les Ateliers du SAL* 9 (2016) : 188-198.

Eco tras eco desenterrar la infancia.
Esperar con paciencia que el recuerdo
destile en nuestro oído su jerga de aguas
negras.

Blanca Varela, El Libro de Barro

Benjamín insistió para que lo dejaran dormir en el cuarto grande, justo bajo el tejado, a pesar de que allí el sol golpeaba más fuerte. Insistió en dormir allí, en el que todos llaman el cuarto de los niños.

El año había sido arduo. El tiempo pasaba y él seguía en lo mismo, en el mismo proyecto que parecía nunca iba a realizarse. La gente de su trabajo era agradable y activa, organizaban reuniones en casa de éste o aquél, salían juntos a comer fuera. Casi todos eran mayores que él, estaban casados, tenían hijos chicos y lo habían acogido con cariño, como a un hermano menor. Todos sabían que su verdadera pasión era el coro de niños en el que cantaba y al que ayudaba, de vez en cuando, en la organización de los viajes, de las presentaciones... Cada vez sobrepasaba más sus responsabilidades, escuchando a los niños, consolándolos en la distancia, cuidándolos hasta sentir que eran como su propia sangre.

Hasta que un día se alejaban. Sucedió un extraño fenómeno, sus rostros angelicales se alteraban, sus voces sobrehumanas se perdían para siempre y como ángeles marchitos, el cuello grácil deformado, la piel martirizada recaían sobre tierra.

Qué dolor verlos partir del grupo prometiendo volver para cantar en el coro de adultos que los acompañaba. Casi nunca volvían.

¿Por qué, a pesar de los años, seguía haciéndose la misma pregunta, por qué esos niños cariñosos, dulces, que se acercaban a él sin pudor, y lo buscaban y lo llamaban se convertían de pronto en una especie de mutantes deformes, incómodos, desconfiados, avergonzados siempre? ¿Por qué de repente ya no le hablaban, ya no le confiaban sus secretos, y comenzaban a mirar disimuladamente del lado de las pocas chicas que tocaban en la orquesta...? Las metamorfosis humanas lo dejaban perplejo. El siempre fue igual a sí mismo, cada mañana se miraba al espejo al afeitarse, su rostro fino, sus ojos grandes, el cabello siempre impecablemente peinado, su ropa de la misma tienda que su madre frecuentaba desde su infancia. Se le tildaba de clásico pero él no recordaba, a pesar de sus esfuerzos, haber sido distinto, un niño revoltoso o un

adolescente conflictivo. No, siempre igual, sin nadie a quien iniciar en los rituales de su vida. Así estaba bien.

Pero, al borde de los treinta, la gente comienza a preguntar cosas. La presión familiar, los amigos, los comentarios, las bromas. Y ahora que su hermano menor se iba a casar, la cosa empeoraba. Su novia era quizá la única con la que él hubiera podido quizá... Pero cuando veía a su hermano tan feliz y orgulloso, sus ademanes le parecían pueriles, no, esa no era la palabra. Fernando seguía siendo el mismo, un poco egoísta y vanidoso pero, gracias al compromiso, esos aspectos de su personalidad recibían una especie de aval social. Iba a tener mujer y por lo tanto, el derecho de expandir su ego sin restricciones ¿Para qué?

Ella, por su lado, tan bonita, siempre tan encima de todo... Era la primera vez que la veía así. Se dejaba cuidar, guiar por la mano de su novio, femenina, misteriosa. En el fondo, Benjamín lo sabía, nada había cambiado, ella seguía haciendo su voluntad y la existencia del novio la legitimaba también. Era él, su persona, su presencia lo que más ella, de instinto, buscaba a satisfacer. Eran iguales. Los quería a los dos. Ahora admiraba aún más a Fernando, él había obtenido la chica soñada y las dos familias de ser amigas pasaban a ser parientes. Mejor que mejor y todo gracias a su hermano.

Su madre también estaba contenta, no dejaba de decirlo, de contar una y otra vez la historia de amor de la que ella había sido testigo porque todo había pasado bajo sus narices, en su propia casa. Es extraño que no esté celosa, le entrega a su hijo sin sombra de duda o de temor, convencida que es lo mejor para la familia. La vida es así, al final, la gente más posesiva cede ante sus imperativos. Y el matrimonio parece ser el hecho más importante que existe.

Sin embargo con él era dura, exigente, caprichosa. Había logrado convencerla de dormir en la otra casa, en el dormitorio de los niños pero el brazo de su madre era largo y lo obligaba a venir a comer con ella y su padre, a presenciar sus duelos, sus discusiones sin fin. Pero él, apenas podía se escapaba al frente. Eran sus vacaciones y no pensaba pasarlas con su madre y su padre. Todos los domingos almorzaba con ellos, en la semana también, a veces.

Para la pedida de mano oficial, la familia había venido hasta allí, pero Benjamín no había previsto que sus padres alquilarían la casa del frente durante dos semanas. Ahora sus vacaciones se habían transformado en vacaciones familiares, como cuando era niño y la autoridad de sus padres los acompañaba donde

estuviere. Felizmente, en la noche, después de la cena, era hora de acostarse y entonces sí podía pararse e irse y participar del círculo de los jóvenes, escuchar sus conversaciones ingenuas antes de cerrar los ojos, adivinar su presencia en la oscuridad.

Cómo ha cambiado este chico... Este año está casi tan alto como Benjamín. Pero seguía dando la impresión de fragilidad de la infancia en sus miembros aún finos. ¿Cuándo lo vi por primera vez? En la misa. Qué niño tan hermoso, con su cabello rizado, sus ojos grandes, y sobre todo esa sonrisa constante, mágica. Siempre vestido como un principito... En esa época aún no conocían a su familia. Para él eran como seres de otro planeta, inaccesibles, que vivían en un universo lleno de alegría, de diversión, de viajes. Pero él fue siempre su preferido. Cuando empezaron a conocerse más entre las dos familias, pudo por fin llevarlo de paseo, hacerle regalos, él se dejaba, venía corriendo a saludarlo, lo buscaba con los ojos... Y hoy es como si no me conociera...

En las tardes, en la playa, eran asediados por un grupo de adolescentes. Poco a poco aprendió a distinguirlos. Son los vecinos, hijos y primos de la familia de la casa blanca, la grande, al borde del mar. Una banda. Siempre juntos, en la misa los domingos ocupan varios bancos. Se mueren por conocerlo. Las chicas lo miran con ojos de codicia. Se ve de lejos. Cuando se bañan hacen disfuerzos y tratan de jugar con él. Yo los veo desde aquí, echado en mi toalla, en medio de las conversaciones femeninas que me adormecen. De pronto ya no lo veo, una ola, otra más, reaparece, está tan alto, no parece tener solo 16 años... Otra vez la chica se le acerca, ella también es alta, alta y esbelta, con unos senos enormes. Los chicos fastidian a las chicas, la ley de la naturaleza, qué desperdicio... pero él se aleja y se va a jugar con sus primitos. Todavía es un niño.

Luego todos se acercan a comer algo. El, su hermanita, la amiga de su hermanita y mi hermana la menor. Ella también está irreconocible. Están todos mojados, se tiran en sus toallas, hablan tonterías, sonríen al otro grupo, me ignoran, comparten el cuarto conmigo pero estoy a años luz de ellos, entre sí se entienden, un gesto de la mano, una mirada, una palabra y se largan a reír. Nosotros los mayores nos sentimos más pesados, más lentos, a su lado. Se dirigen a nosotros solo para pedir algo, agua, galletas, quizá el bronceador. Todo está en la bolsa... Toma....Yo me esfuerzo en no ensuciar de arena mi toalla pero se ponen a jugar paleta y ...

A la hora de la cena todos se reúnen alrededor de la mesa. Benjamín come con su familia en la casa de en frente. Que pase

pronto la cena, las recriminaciones, las escenas de celos de su madre, sus quejas, la seriedad del padre, su manía por los horarios, por el orden. Qué horrible lo que el tiempo hace de las personas, una cosa ingrata y triste, descontenta e imperfecta... Pero pronto se levantará y se irá, despacio, alargando el placer. El momento de acostarse, de entrar al cuarto en la punta de pies, con su pijama azul, a oír sus cuchicheos y risas, se acerca. Qué contraste con las conversaciones de la cena... Unas enormes ganas de vivir, de extender los brazos y reír lo invaden. Está de vacaciones al final de cuenta, está el sol, la brisa y su preferido que, aunque lo decepciona por su frialdad, está aquí a su lado, respirando leve, hablando entre sueños.

Benjamín atraviesa el patio que separa las casas como dos reinos en el silencio profundo de la noche estrellada, y siente que se le llenan los ojos de lágrimas. Así, de repente y sin razón, el aire huele a hierba, a flores apretadas, hálitos de árbol y sal. En la noche inmensa cada estrella brilla separada, única, formando extraños dibujos y mensajes. Se sienta en el banco blanco de madera y es una delicia para él oír las voces alegres que conversan en la sobremesa, las voces infantiles reír y preguntar, el ruido de los cubiertos, todo ese mundo del que se delecta al mismo tiempo que de la noche fresca y serena que lo acoge. En el jardín, bajo el árbol frondoso, una hamaca se balancea. No hay gota de viento pero se balancea y se nota una forma, un peso que la redondea. Intrigado, Benjamín se acerca sintiendo la humedad del pasto en sus tobillos. De pronto la ve, es su hermanita, la que hasta esa tarde miraba sin ver, con aire de conocedor. Su hermanita, la misma que trepando sobre los hombros del chico deseaba sentir el cuerpo del otro, maravillada de la distancia que aumentaba y disminuía vertiginosamente entre ambos al azar de las olas. Y ahora estaba ahí, sola, mirando las estrellas con un libro sobre el pecho, soñando, balanceándose en el vacío con placer y curiosidad. Cómo se habría escapado de la sobremesa familiar, habrá dicho que le dolía la cabeza o que tenía sueño... Y de pronto quiso acercarse, acariciar su cabello liso, decirle que la entendía, que sabía... Pero fue como si una gran mano helada lo retuviera. No le estaba permitido, nada, ni siquiera su primaria solidaridad afectiva. Estaba como prisionero, paralizado por el temor, por la duda, por el pudor... Se retiró sin hacer ruido pero tampoco sentía la fuerza suficiente para entrar en la casa e interrumpir el flujo agradable de las voces, y volvió a su banco. Las estrellas de lejos seguían su ballet de luces pero él ya no las veía.

Comienza a hacer frío. De reojo había visto acercarse a

Benjamín... ¡Qué susto! Casi la descubre llorando... De todos modos, el pobre no habría entendido nada. Qué delicia esas lágrimas que parecen venir de muy lejos, de otra persona, que simplemente caen, ruedan, una tras otra, mágicamente sin que los ojos sufran o se enrojezcan, sin que su rostro se deforme. Lágrimas de placer, de estar allí, meciéndose bajo el cielo estrellado, en la noche tranquila, sola pero llena de pensamientos, de sueños, con él. Si su hermano le hubiese hablado, le hubiese preguntado qué le pasaba, el encanto se habría disipado y todo se hubiera vuelto ridículo: el frío, la noche, sus lágrimas de felicidad. Felizmente se fue, ella no se movió. Benjamín le pareció abatido, seguro que no dormía bien pero al menos había logrado quedarse en el cuarto de los niños mientras ella estaba obligada de estar con sus padres y a aburrirse con la velada sin fin, la cena y luego su cama prestada, refugio sin consuelo. Pero apenas llegaba el día empezaba la aventura, los paseos, la playa, la conversación interminable, siempre había algo que decir, de que reír... Ese año la facilidad de sus relaciones la sorprendía, este verano todo andaba sobre ruedas... El movimiento de la hamaca comenzaba a adormecerla, la humedad del jardín le enfriaba el cuerpo, pronto debería regresar. Desde su escondite, oía las voces de la familia, estaban aún sentados a la mesa. Oyendo el rumor de las voces era aún más agradable esa soledad dulce y tierna. De repente, fue como si la hamaca se hubiera volteado, era la voz de su madre llamándola. De un salto se deshizo de la hamaca y atravesó el patio. Su hermano estaba todavía sentado sobre el banco blanco: ¿qué haces allí? ...y tú, ¿qué hacías en la hamaca? Te vas a resfriar...

Benjamín se decide a entrar, sintiendo con felicidad el calor del ambiente entrar en su cuerpo, la mesa aún puesta, la luz tamizada de las lámparas velando los rostros... Todos le sonríen, callados por un segundo, luego las conversaciones y comentarios retoman su ritmo, le ofrecen un café. Pero porque esa noche se siente aislado, rodeado como de una fosa invisible que lo separa de la animación exterior como si la soledad de la noche campestre hubiera entrado con él a aquel salón cálido y acogedor. Alguien encendió la televisión y todos, de instinto, se pusieron alrededor de ésta como de una chimenea para seguir hablando, los rostros iluminados por los resplandores de la pantalla. El se sentó en una esquina, protegido por las sombras podía observar todo hasta cansarse, pero seguía triste, como si el día hubiese sido infértil a pesar del sol, del mar, del verano lánguido y hermoso.

Cuando, en la penumbra, entró en la habitación, no distinguió nada, deslumbrado por la luz de afuera. Oía las respiraciones cadenciosas, poco a poco los contornos reaparecían mientras armaba su sofá cama. Veía al chico de espaldas, las chicas dormían la cara contra la almohada. Ya metido en la cama empezaba el insomnio, desde que llegó no lograba dormir bien. Se daba vueltas y vueltas hasta que las sábanas se salían de debajo del colchón. Entonces tenía que prender la luz y arreglarla, no podía dormir en una cama deshecha. Sus pensamientos no eran siempre buenos, después de los baños de mar de la tarde era como si su piel se quedara ultrasensible, la sentía suave y lisa y, a pesar de una ducha concienzuda, olía a mar. En esos momentos se metía en el sueño como en un gran océano que lo mecía con sus olas cadenciosas y suaves, en las que se hundía, torpe, dejándose llevar. La delicia era justamente su derrota, lo inevitable de su derrota, el océano era mil veces más poderoso y se lo llevaba, lo raptaba, lo hundía, y luego emergía nuevamente a la realidad cada mañana. Esa noche, muy despacio intentó hablar un poco con Gabriel pero el chico parecía dormir profundamente.

En la mañana, a la hora del desayuno una noticia inesperada: Gabriel estaba con tortícolis, no podía ni mover los brazos, se le debía haber bloqueado un músculo. El pobre estaba pálido y apenas podía llevarse la taza a la boca. Esa tarde no podría ir a la playa. Benjamín de inmediato se ofreció a quedarse con él pero el chico a pesar de su dolor sacudió violentamente la cabeza y de puro fastidio ni siquiera le dijo porqué. La madre los miró sorprendida, debe ser el malestar. Ben por su lado solo atinó a levantarse e ir a saludar a sus padres a la casa del frente.

Mi hermana va a estar triste, pensó con amargura, le va a faltar con quien jugar en las olas. De repente de tanto cargarla se hizo daño. Otro que ya no es un niño adorable y dulce... El no lo sabe, pero no soy yo quien ha cambiado, es él. Su familia terminaba el desayuno en un silencio total, su hermana parecía cansada, un poco resfriada, el padre serio, la madre hablaba sola, de ir a hacer compras, del almuerzo, del horno de esta casa que no funcionaba bien. Cada vez era más triste pasar sus vacaciones en familia. Qué ironía, ahora con lo del matrimonio era probable que las dos familias se vieran más seguido, el futuro no era color de rosa... Su hermana apenas reaccionó a la noticia de la tortícolis, pero sus padres fueron de inmediato a brindar ayuda y consejo.

Esa tarde en la playa fue espléndida, la marea estaba alta y se podía nadar en un agua transparente, menos fría que de

costumbre. Las chicas y su hermana desaparecieron pronto junto con el grupo de jóvenes, solo quedaban las tías, los padres y algunos primos y amigos de su edad. La conversación era agradable y superficial. Benjamín dejaba vagar sus ojos sobre el mar tras de los lentes de sol. Pronto se acabarían las vacaciones, cada uno retomaría su vida, sus obligaciones, la ropa de invierno, el frío. Pero por qué angustiarse antes de tiempo, era su carácter un poco melancólico que lo hacía ver el lado efímero de las cosas, en el cuerpo o rostros de la gente que lo rodeaba, las marcas de la edad, del tiempo, la presencia de la muerte en medio del multicolor del verano, los cuerpos casi desnudos al sol, las parloteos fáciles y adormecidos, la buena comida. Era como si en el fondo no los mereciera, no mereciera la más mínima tregua...

Esa noche, Gabriel no lo dejó ayudarlo y se quedó parado en medio de la habitación con el polo sobre la cabeza, sin poder moverse, gimiendo de dolor y sin querer que se le acerque y lo toque, hasta que su madre tuvo que subir. Benjamín no entró en el cuarto. Largo rato en el baño oyó los cuchicheos de la habitación, infeliz como un monstruo, como un simio en medio de los hombres, que a su paso causaba pavor y asco. Cuando se acostó, el chico dormía. Las chicas se agitaban. Nada había cambiado, el universo tranquilo y feliz de la casa se entregaba al sueño, los platos estaban limpios y guardados en los armarios, la ropa sucia en la canasta, todos se habían cepillado los dientes y Benjamín entraba sin ser visto a la habitación temiendo que el dedo acusador del cielo justiciero viniera a señalarlo. Infeliz y solo, solo e infeliz, había tratado de sacudirse la tristeza con el agua fría, y luego se había quedado largas horas sentado en el suelo en medio de su ropa, nadie había tocado a la puerta. El sueño le parecía ahora un lujo inalcanzable, todos dormían, la casa silenciosa estaba oscura, más oscura que la noche alrededor. Pensó en todo, pensó en partir, pensó en olvidar o en ser indiferente, pensó en volver a casa de sus padres, en abandonar el juego absurdo que lo había llevado allí, pensó en todo sabiendo que no haría nada, que retendría desesperadamente la situación a pesar de su amor propio, que a pesar de su vergüenza se quedaría, lo único que importaba era seguir allí, cerca, observando, callado, retorciéndose.

Mañana el chico tampoco podrá salir, el médico le había recetado pastillas contra el dolor, el masajista le había puesto las vértebras en su sitio pero seguía adolorido y malhumorado, encerrado en la casa mirando la televisión. Esa mañana también la hermanita se había levantado enferma, le había dado aire,

tenía fiebre, tosía y le lagrimeaban los ojos. Esa tarde, en la playa, el grupo adolescente iba a reconstituirse de inmediato a pesar de la ausencia de dos de sus miembros como un organismo resistente a todo, campeón de la evolución. Benjamín había decidido ir a pasear a la ciudad, hacer compras, visitar la catedral con primos y amigos. A pesar de las ausencias, la playa seguía igual, llena de gente, de colores y de chillidos con fondo de olas.

Benjamín sin haber dormido casi nada caminaba como un sonámbulo por la ciudad. Sus callecitas estrechas, sus fachadas coloridas adornadas con flores, la calle principal llena de animación y gente, todo le parecía gris. Al borde del río, sobre un puente se detuvo un instante solo, pensando, viendo pasar un agua gris que ni siquiera lo reflejaba. Cómo lo había mirado el chico, no podía sacárselo de la mente, con qué ardiente furor se separaba de él dejando toda su infancia despoblada. Lo trataba mal, se alejaba, no soportaba su presencia, su voz, su interés excesivo. El chico se separaba de él como de una vieja piel, ya no era un niño, ya no quería familiaridades, ni de su madre aceptaba besos o cariños. Era él, solo él, un cuerpo joven, lleno de energías, sabía que el futuro era él, que acabaría por tener la razón a pesar de su fragilidad y de su dependencia, su cuerpo, como un árbol, tendía hacia arriba, a lo desconocido. Benjamín seguía al grupo tratando de no ser mal educado, contestando a las preguntas típicas sobre su trabajo y situación de una amiga de los primos. Su boca redonda y roja le parecía un mensaje urgente de lo que le quedaba por vivir.

En la casa solitaria, la televisión prendida en el salón daba una falsa impresión de algarabía. Todos estaban en la playa, el chico echado en la cama, alguien, a su lado, lo ayudaba a levantarse. La conversación había sido breve. Ya no tengo fiebre, me aburro, vine a ver la televisión porque en la casa de enfrente no hay televisión... Benjamín se ha ido a la ciudad, los padres se han ido de paseo y... El instinto de la hermanita vibraba en el centro de su cuerpo y la guiaba por el recoveco de pudores, su mano era leve, sus ojos brillantes, ya no había agua para proyectarlos el uno contra el otro pero el aire se hacía espeso e intenso. Me duele aquí, no puedo voltear la cabeza, ay mi brazo, arrímate un poco, quieres que te ponga una almohada... La palabra dicha y la oída, simples alusiones, un gesto más, un paso más hacia aquello que no se sabe pero que los atrae como una gruta mágica, la voz como un hilo de seda que se desenrolla y los enlaza, no quiere decir nada, es solo hálito. Los dos echados miran hacia arriba, el chico inmovilizado sólo mueve las piernas,

la hermanita con las piernas cruzadas lo mira, le habla, le acomoda la cabeza, el tiempo vuela.

Al día siguiente, los dos se sienten mejor, el chico puede ir a la playa pero no bañarse. Benjamín lo llevó en su carro junto con los demás. Esa tarde parecía más amigable, más sonriente, lo escuchaba con atención, respondía a sus preguntas, hasta le permitió anudarle el pañuelo que le protegía el cuello. Era extraño como todo sigue igual, año tras año, las conversaciones en el aire, la arena caliente, el mar yendo y viniendo. Hasta el recuerdo de su humillación se desdibujaba descolorida por los gestos amistosos del chico en el carro, Ben se sentía más ligero y sonreía observando los torpes esfuerzos de su hermanita por llamar la atención, pobre pensó, la pobre...

Cuando tocó el agua, un escalofrío le recorrió el cuerpo de la cabeza a los pies, el sol lo había adormecido. Entró de todos modos y se dejó mecer por el agua, su pensamiento se desplazaba del borde del mar a mar adentro. Qué infinito, qué extraño sentimiento de abandono, como la penumbra de un cine, una mano gigante lo acariciaba, sus cabellos flotaban mientras los gestos de la gente en la orilla perdían importancia. De pronto, ya no había orilla, la mano que lo mecía se volvía garfio y lo jalaba hacia abajo. El torpe sentimiento de su flaqueza lo asombró, logró agitar los brazos, flotar, la boca llena de agua se le hacía pesada, la nariz ya no existía pero no había desesperación ni desgarró solo una gran planicie verde habitada por ojos deslumbrantes...

¡Casi se nos ahoga Benjamín! ¡Qué tal sustoi Y eso que el agua estaba tan tranquila. El ni siquiera parecía asustado. Cuando el chico lo vio de la orilla, le sonrió como de lejos. Dice que se durmió con el ruido del agua que lo mecía... El ruido del agua, qué quiere decir con eso. Lo salvaron con las justas, para qué más decía, para qué más y no tiene ni treinta años. Su madre casi se vuelve loca y cuando se reanimó, casi le pega. ¿Dónde está? Descansando. Arriba, duerme todavía. Felizmente que Gabriel se dio cuenta y casi se lanza al mar a pesar de su tortícolis. Y cuando sacaron el cuerpo lloraba, no podía parar y el otro con el agua que le salía a borbotones de la boca, de las orejas, de la nariz. Dicen que fue fácil sacarlo, la corriente no estaba fuerte y además no se agarró como la gente con pánico, el salvavidas dijo que fue fácil, que no parecía asustado, hasta dice que le sonrió... Hay que tenerle respeto al mar, siempre les digo, hay que digerir antes de bañarse, no hay que alejarse demasiado. Ben tuvo suerte, a veces es mejor no defenderse, dejarse flotar, dejarse ir... Qué tal susto...

En la penumbra de la habitación Ben descansaba. Sin moverse, sin hacer ruido durmió durante horas como si recuperara el sueño atrasado desde el inicio de las vacaciones. No sentía ni frío ni calor, voces a lo lejos lo llamaban pero estaba tan bien allí que no se quería mover, flotaba, flotaba por encima de la casa, veía campos dorados de trigo intercalados con bosques verdes y largas tiras blancas de arena y luego la masa oscura y desdeñosa del mar, bordeado de espuma blanca, brillante como la hoja de un cuchillo al sol. Luego, regresaba a la hamaca que lo mecía, un árbol inmenso sostenía la casa toda, nada lo extrañaba, era solo un viajero, estaba de paso, no preguntaba nada, sólo abría los ojos y se llenaba de imágenes. La habitación a oscuras le pareció fresca y remota, su mano se agitó, un sobresalto y los ojos se abrieron, en el aire líquido le pareció sentir una presencia, una mirada. Volvió a cerrar los ojos, el movimiento cesaba, sus pies tocaban la arena seca y recalentada, su cuerpo húmedo no se resignaba a salir, a secarse, a portar su peso pero ya estaba de pie, el mar a sus espaldas. Poco a poco, las alegres voces penetraban en su mente, seguramente era la hora de la cena, todos estaban reunidos alrededor de la mesa, cada comensal en su lugar, sólo faltaba él. La cama comenzó a parecerle estrecha, extrañó entonces su cama, su claro departamento en el pleno centro, su ambiente, sus cosas, sus discos, la música.

Lentamente sentía que se desgajaba de su piel de las vacaciones, que se despegaba de las miradas de las familias, el olor de las sábanas de la casa le pareció ajeno. Quiso entonces levantarse, tomar una ducha, enjuagar su cuerpo de la sal, de la arena que le picaba los ojos pero un mareo lo tiró en la cama. La decisión de irse apenas pudiera se impuso, la ausencia física de sí mismo lo abrumó, quién era él allí salvo Ben, lo que todos creen que Ben es, siempre Ben.

Trabajar no es tan malo, se dijo, aleja los malos pensamientos y ayuda a conservarse bien.