

# Memorias y cicatrices

## Estudios sobre literatura latinoamericana contemporánea



Néstor Ponce

*Biblioteca*  
Universidad Veracruzana

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

*Biblioteca*

---

MEMORIAS Y CICATRICES

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Raúl Arias Lovillo*

Rector

*Porfirio Carrillo Castilla*

Secretario Académico

*Víctor Aguilar Pizarro*

Secretario de Administración y Finanzas

*Agustín del Moral Tejeda*

Director General Editorial

**Néstor Ponce**

**MEMORIAS Y CICATRICES**

Estudios sobre literatura  
latinoamericana contemporánea

**Prólogo de Fernando Aínsa**



Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial

*Biblioteca*

Xalapa, Ver., México

2011

Diseño de portada: Lizeth Pedregal, a partir de una fotografía de Jorge Hermet

Clasificación LC: PQ7081 P66 2011

Clasif. Dewey: 860.998

Autor: Ponce, Néstor.

Título: Memorias y cicatrices : estudios sobre literatura latinoamericana contemporánea / Néstor Ponce ; prólogo de Fernando Aínsa.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana, 2011

Descripción física: 300 p. ; 21 cm.

Serie: (Biblioteca)

Nota: Bibliografía: p. 289-300.

ISBN: 9786075021102

Materias: Literatura hispanoamericana--Siglo XX--Historia y crítica.

Autor secundario: Aínsa, Fernando

DGBUV 2011/39

Primera edición, 16 de septiembre de 2011

© Universidad Veracruzana  
Dirección General Editorial  
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz  
Apartado postal 97, C. P. 91000  
diredit@uv.mx  
Tel/fax (228) 818 59 80, 818 13 88

ISBN: 978-607-502-110-2

Impreso en México  
Printed in Mexico

*A Clara y Lena*



## PRÓLOGO

### LECTURAS CRÍTICAS EN LA COMPLICIDAD DEL ESCRITOR

Lector apasionado y crítico perspicaz, Néstor Ponce incursiona en la literatura latinoamericana contemporánea con el entusiasmo de quien sabe de la rica creatividad de su prosa y poesía y de quien es consciente de su enraizamiento en la desigual y conflictiva realidad del continente y su historia. Lo hace sin el academicismo a que podría tentarle su condición de docente universitario en Francia, ni la rígida postura crítica a que su compromiso podría inevitablemente conducirlo. Desde el propio título –MEMORIAS Y CICATRICES–, acierto feliz donde se une la rememoración del pasado y la cicatrización que el propio transcurso del tiempo provoca en toda herida, nos habla en plural. Una pluralidad polisémica, representativa de la creación que aborda y de las variadas expresiones culturales de una América donde se concilian, armónicamente, la “unidad y la diversidad”, según la metáfora de José Luis Martínez.

El sumario del libro es la mejor prueba de este aserto. Dieciocho ensayos agrupados alrededor de cuatro ejes temáticos: la relectura de algunos de los “clásicos” de los años sesenta; una valoración insertada en lo político y social de la llamada “literatura negra” y policial que Ponce conoce bien al haber prologado y antologado varios libros y al ser él mismo autor de novelas con esa temática; un esclarecedor ensayo sobre la diáspora y la errancia en la literatura argentina contemporánea y varios trabajos críticos sobre la poética de Juan Gelman.

## La relectura de los “clásicos” de los sesenta

MEMORIAS Y CICATRICES aborda la narrativa inagotable de los autores emblemáticos de los años sesenta —Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Rosario Castellanos— en estudios centrados respectivamente en *Rayuela*, *La cara de la desgracia* y los primeros relatos breves anteriores a *El pozo*, *La región más transparente* y *Agua quemada*, *Los pasos perdidos* y *Balún-Canán*. En la relectura de estos “clásicos”, desde la contemporaneidad a la que invita Néstor Ponce, las obras pierden su novedad, pero ganan en la perspectiva que da el tiempo transcurrido. Una distancia crítica que el lector, abrumado por la abundante bibliografía existente sobre cada una de estas obras, agradece.

El legado que recoge Ponce es proyectado como un patrimonio a enriquecerse y a modificarse en función de nuevas variantes críticas, y no como algo fijado para siempre. Si todo texto literario de importancia está siempre inacabado —y esta es una de las claves de su permanencia en el tiempo que vale la pena recordar—, necesita de una prolongación inventiva por parte de la crítica que lo interpreta. Nada está definitivamente dicho sobre los autores que importan. Toda obra está siempre abierta y es inconclusa. Ponce lo sabe al mantener el interés y la actualidad de los textos que aborda.

Así, al analizar *Rayuela* y *Adiós Robinson* de Julio Cortázar, separadas por un interregno de treinta años en la producción cortazariana, construye un diálogo comparatista en el que “ambas obras retienen, desde el punto de vista del tratamiento del espacio, elementos comunes signados por la confrontación de culturas como eje probable de construcción literaria”. Entre los escenarios de París, Buenos Aires de la primera y la isla de Juan Fernández de la segunda, la escritura se despliega a partir de “espacios desestructurados

deseosos de una unidad, en un mundo dominado por lo fragmentario y lo efímero”. Como seres descolocados, *excéntricos* a sus propios mundos, tanto Oliveira como Robinson están embarcados en la imposible búsqueda de un arraigo, un “centro”, desde el cual situarse, aunque todo parece empujarlos a los bordes de sí mismos. Ni el emblemático *topos* de la isla ayuda a Robinson, ni el viaje de ida y vuelta de *Rayuela* y el paródico circo o el “loquero” bonaerense de su final, brindan a Oliveira la buscada paz que podría esconder su mandala. Entre *Rayuela* y *Adiós Robinson* se teje una continuidad –concluye Ponce–, “una continuidad de los parques” parafraseando al propio Cortázar, que “digita la coherencia de una obsesión, de un proyecto literario, de una escritura reactiva de cara a lo social”.

Con Juan Carlos Onetti es evidente que Ponce mantiene una complicidad que va más allá del estudio crítico que le consagra en dos trabajos, centrados en *La cara de la desgracia* y en los primeros relatos publicados entre 1933 y 1939. Lo reconoce él mismo cuando afirma: “Juan Carlos Onetti ha sido una compañía grata, trágica, comprometida y apasionada en mi experiencia de lector, de crítico y de escritor. Una escritura de tal tipo no puede dejar indiferente. Desde mis primeras lecturas en los años setenta firmé con Onetti un pacto implícito de fidelidad”. Finalmente, afirma que “tengo la convicción de que es uno de los escritores que más me ha influenciado en el sentido de una forma de compromiso con la escritura, con la búsqueda de un imposible cuyo mayor encanto reside en arañarlo”.

Esa complicidad está fundada en la imposibilidad de extraer un solo sentido interpretativo de cualquiera de sus páginas y está basada en la ambigüedad que maneja con destreza el autor uruguayo. Ponce la resume en una triple vertiente de la que *La cara de la desgracia* es excelente ejemplo:

una ambigüedad discursiva, que opera a través de principios como la contradicción, el entredicho, los juegos hipotéticos, la conjetura, la construcción oximorónica, la elipsis, etc.; una ambigüedad narrativa que cuestiona permanentemente la ilusión del punto de vista –del narrador y de los otros mediadores– y sus alcances en relación con la verdad a partir de diversos usos del relato intimista; una ambigüedad axiológica, que juega con el principio canónico de la inocencia y la culpabilidad, lo justo y lo injusto.

Con Carlos Fuentes, un autor asertivo y proclive a las definiciones, ajeno a la ambigüedad onettiana, Ponce maneja sin embargo la misma familiaridad con su obra. Desde los primeros relatos de *Los días enmascarados* a *Agua quemada*, pasando por *La región más transparente*, se comprueba cómo, más allá del racionalismo de sus planteos, Fuentes es deudor del pensamiento mitológico del pasado mexicano. Sus deidades gravitan en el presente de sus páginas con fuerza imperiosa para recordar, en todo momento, la especificidad de su civilización.

La aspiración confesa de ser un Balzac mexicano (“Hace ya muchos años, me propuse pintar un fresco de la vida de mi país, una especie de comedia humana mexicana”) –resaltada también por Octavio Paz– conduce al Fuentes de *La región más transparente* a intentar, al modo del “diablo cojuelo” de la tradición del Siglo de Oro español que levantaba los techos de la ciudad para atisbar vida y milagros de sus habitantes, a experimentar con novedosas técnicas de fragmentación, polifonía de voces y arriesgadas rupturas del orden sintáctico. Si Ponce analiza el estilo y los procedimientos narrativos con que el autor de *La muerte de Artemio Cruz* exhibe su solvencia literaria, no olvida contextualizar la novela en el México de los años cincuenta. Pasada la euforia revolucionaria, la realidad política y social que condensa el calidoscopio urbano del Distrito Federal se rige por los valores devaluados de un proceso inevitable de desgaste y deterioro:

corrupción, mafias adscritas al poder, nuevos ricos, elites aristocratizantes herederas del Porfiriato que *Agua quemada* noveliza para definirlo como una cierta frustración nacional.

En otros ensayos sobre los “clásicos” de los sesenta —*Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Balún-Canán* de Rosario Castellanos—, Ponce retoma algunos de los puntos más destacados por la crítica: el viaje iniciático del primero, al que compara con el “viaje en el tiempo” de *Viaje a la semilla*; la vida remota y aislada de Comitán en la región de Chiapas, hasta que llegan los efectos de la Revolución en el periodo de Lázaro Cárdenas, en la segunda. Sin embargo, en ambas novelas percibe la secreta nostalgia de un pasado, tal vez idealizado, arcádico y primitivo, no contaminado por una modernidad sospechada de destrucción, aunque sea portadora, paradójicamente, de progreso. Como conclusión para la novela de Castellanos, Ponce anota:

La novela es un conjunto de espacios compartimentados, sacudidos por la violencia y marcados por el deseo de mostrar. *Balún-Canán* expone una situación social, la localiza y la dramatiza, pero conserva la distancia de no proponer soluciones. Se desmarca del idealismo —no siempre con éxito— y escribe una región. Escribe Chiapas. Y transforma la derrota histórica en triunfo literario.

### **¿Qué más se puede pedir?**

#### *Literatura negra, poder, periodismo crítico*

En el segundo grupo de ensayos y al abordar la creación más reciente, Ponce es consciente de que toda obra de creación —en la medida en que es original— es automáticamente crítica de los modelos que inspiraron las creaciones previas y, por lo tanto, de la valoración que se hizo de ellas. El reajuste es, por lo tanto,

permanente. Cada obra literaria, al profundizar en la actitud prospectiva, supone un cuestionamiento de la escala de valores fijada con anterioridad. La creación literaria en tanto que innovación del texto que se cree establecido, resulta siempre crítica del modelo existente y obliga a su revisión.

En la obra de Paco Ignacio Taibo II, especialmente en *Sintiendo que el campo de batalla* y en *Que todo es imposible*, donde la protagonista, la periodista Olga Lavanderos, introduce una fuerte carga crítica a la sociedad mexicana imperante, Ponce destaca la importancia de la novela policial como crítica del poder y la realidad existente.

La movilidad de la propuesta de Taibo II entra en colisión frontal con la postura oficial, a partir de la puesta en circulación de la provocación solidaria. Como muchos otros narradores latinoamericanos que han cultivado obras de cruce de género, de “frontera”, textos difíciles de definir para la intelectualidad orgánica, Taibo II –considera Néstor Ponce– ha constituido un “panteón laico”, compuesto por figuras que provienen de las más diversas manifestaciones culturales:

héroes de historietas, de novelas de aventuras, de filmes o series televisivas, cantantes de corridos, rancheras, boleros, jazz o compositores de sinfonías, autores de ficciones en las que domina un pronunciado gusto por la anécdota clara pero contundente. Estos gustos eclécticos, comunes con los de otros miembros de su generación, coinciden en una visión de los mitos modernos que son desmontados y reformulados, instaurando no solamente nuevas lecturas de los mismos, sino produciendo también nuevas asociaciones.

El brasileño Rubem Fonseca, el chileno Roberto Bolaño, los argentinos Osvaldo Soriano y Rolo Diez, autor de *Papel picado*, son estudiados desde la perspectiva de una crítica de la representación a partir de la misma práctica literaria, lo que ha propiciado –se-

gún Ponce— “una reescritura de la representación de la historia, como forma de cuestionamiento del presente (David Viñas), una reflexión sobre las formas realistas de representación que lleva a un cuestionamiento de la estructura y del lenguaje (Cortázar)”.

### *Diáspora, errancia, extraterritorialidad*

Tal vez el ensayo más innovador y creativo de MEMORIAS Y CICATRICES sea el que Ponce consagra a la diáspora, la errancia, esa expatriación (muchas veces vivida en el seno de la propia patria) que marca no solo a la literatura latinoamericana, sino en general a buena parte de la universal. Basta pensar en Joseph Conrad, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Vladimir Nabokov y su voluble capacidad para cambiar de lengua y de patria. Aunque la *boutade* de Saer puede parecer extrema —“Los mayores escritores argentinos son exilados aunque nunca hayan salido de su ciudad natal”— es evidente que la literatura argentina abunda en ejemplos de expatriados, algunos de los cuales han optado por escribir en otras lenguas: Wilcock, el italiano; Héctor Bianciotti y Copi, el francés, o por “mestizar” el español argentino con el peninsular (Neuman) o el mexicano (el *argen-mex* de Myriam Laurini y sobre todo de Rolo Diez).

Ante esta producción diaspórica, Ponce se plantea algunas preguntas: ¿cuáles son las propuestas estructurales, genéricas, lingüísticas, intertextuales que habitan esta literatura?, ¿cuáles son las temáticas que la recorren?, ¿cuáles son los puntos en común o las diferencias con la producción dentro de las fronteras?, ¿cómo se vinculan con las tendencias ideológicas y culturales de la cultura de la globalización?, ¿cómo aparece la figura del autor a la luz de la nueva situación?, ¿cómo se insertan estas prácticas en una estrategia de representación?

Si la mayoría de estas interrogantes no tienen una respuesta única por ser ellas mismas evidencia de la polivalencia

y de ese pluralismo invocado al principio, su desgarradora evidencia se proyecta en significativas obras. Personalmente estoy embarcado en un estudio crítico de esta producción que he denominado, genéricamente, *Palabras nómadas*, donde las “figuras de afuera”, la extraterritorialidad y la evocación de la patria “desde lejos”, forman parte de una panoplia temática de la que “el imposible regreso” (así título uno de los capítulos) es uno de sus más conmovedores aspectos. Por ello, me he sentido involucrado, particularmente, con el capítulo que Ponce consagra a *La sombra del jardín* de Cristina Siscar.

Se ha dicho que desde 1890 en que Oscar Wilde hablara del “crítico como artista”, desde que T. S. Eliot apelara al poeta crítico, consecuente y consciente de la racionalidad de su obra, y Cortázar y Paz acortaran la distancia entre crítico y creador, los géneros se aproximan. Néstor Ponce en MEMORIAS Y CICATRICES lo demuestra una vez más al presentar estas “Lecturas críticas en la complicidad del escritor” –como título este prólogo– desde su doble aquilatada vocación.

Zaragoza, Oliete, julio 2010

Sueños, defechos y policías  
(Lecturas de México)



## “TLACTOCATZINE, DEL JARDÍN DE FLANDES”. HISTORIA Y FANTÁSTICO EN EL PRIMER CARLOS FUENTES

1. En 1954 el joven escritor mexicano Carlos Fuentes (1928) publica su primer libro de cuentos, *Los días enmascarados*.<sup>1</sup> El volumen comporta seis textos, cuyas opciones genéricas, estructurales y estilísticas anuncian, en gran parte, los futuros proyectos literarios del autor (ver más adelante los estudios sobre *La región más transparente* y *Agua quemada*). Nos interesaremos en este estudio en uno de los cuentos, “Tlactocatzine, del Jardín de Flandes”, porque reúne procedimientos que provienen de dos prácticas aparentemente contradictorias: la escritura de la historia y lo fantástico.

Esta primera colección de relatos de Fuentes sorprende, por otro lado, porque vincula el género fantástico con otros procedimientos: la mitología (“Chac Mool”, “Por boca de los dioses”), la ciencia ficción (“El que inventó la pólvora”), o el recurso más tradicional al absurdo (“Letanía de la orquídea”, y también algunos pasajes de “Por boca de los dioses”). Los conocedores de la obra de Fuentes reconocerán fácilmente, en este además, una preocupación esencial que el autor va a desarrollar a partir de *La región más transparente* (1958): la construcción de la identidad mexicana en relación con la evolución histórica del país.<sup>2</sup> Aún muy influido, en esta época, por la reflexión emprendida por Octavio Paz o Samuel Ramos, Fuentes retoma en *Los*

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*. Nuestras citras corresponden a esta edición.

<sup>2</sup> El trabajo de Georgina García Gutiérrez citado en la bibliografía constituye un buen ejemplo de esta perspectiva crítica.

*días enmascarados* (que evoca en varios planos a *El laberinto de la soledad*, uno de cuyos capítulos se titula por lo demás “Máscaras mexicanas”) la idea del conflicto en la formación de la identidad nacional y aborda, así, la tensión entre el pasado y el presente a través de la herencia indígena, la conquista española y la ocupación francesa en el siglo XIX. Este último episodio es un elemento central en “Tlactocatzine...”, en el que el joven intelectual es invitado por un millonario —el licenciado Brambila— a ocupar un palacete que acaba de comprar en el Puente de Alvarado, ya que al lugar, al decir del licenciado, le falta calor humano. En efecto, el inmueble no ha sido habitado desde la partida, al exilio en Francia, de sus propietarios, en 1910. Muy pronto, el joven ocupante se da cuenta del carácter particular de la casona, que aparece como una especie de extraño islote europeo (“esta isla de antigüedad según el protagonista”, p. 36) en medio de la gran Ciudad de México. Poco a poco, el joven anónimo se siente fascinado por el palacete, por el jardín, hasta que descubre la presencia enigmática y fantomática de una vieja dama errante que va a extirparlo para siempre de la realidad: (el espíritu o el fantasma de) Charlotte d’Habsbourg, esposa del emperador Maximiliano.

2. Una fuerte presencia de la historia se manifiesta desde las primeras líneas del relato. De entrada, está construido bajo la forma de un diario, del diecinueve al veinticuatro de septiembre de un año desconocido. La elección del mes no es casual: recuerda una serie de acontecimientos que hacen de septiembre el “mes patrio”: principalmente, la fiesta del Grito de Dolores de Miguel Hidalgo y Costilla, celebrado el quince de septiembre, es decir el aniversario de la rebelión de la Independencia, pero también el mes de la proclama de la misma (veintisiete de septiembre) o aún el recuerdo del martirio de los Niños de Chapultepec (trece de septiembre).

El comienzo del texto se inscribe, pues, en la celebración del gesto heroico y acerca la historia a la ficción (especie de estetización de la historia). El espacio literario se ve, así, relacionado con la historia, ya que desde la segunda línea se trata de un viejo palacete construido en el tradicional barrio del Puente de Alvarado, no lejos de Reforma. Este trabajo de construcción de la espacialidad de cara a la historia será otro de los procedimientos habituales de Carlos Fuentes desde *La región más transparente* (pensamos en particular en la modesta casita de Teódula Moctezuma, en los palacios “maquillados”, en el “jacal” de Robles; ver más adelante el estudio dedicado a esta novela). El palacete adquirido por el licenciado constituye todo un programa: edificado en un barrio elegante en tiempos de la intervención francesa, lleva los signos de la historia del siglo XIX, con todas las transformaciones urbanas, las modernizaciones alentadas por el positivismo, los “científicos”, y el “Porfiriato” en general.

La casona en la cual se desarrolla la acción lleva de esta manera la impronta de lo extranjero, de lo europeo, a través de las acumulaciones, las descripciones cargadas y minuciosas que recorren el relato. De entrada, la construcción está fechada a partir de acontecimientos fundamentales para la historia de la nación: “... esa vieja mansión del Puente de Alvarado, suntuosa pero inservible, construida en tiempos de la Intervención Francesa” (p. 34; es decir entre 1862 y 1867). Sabemos, incluso, que ha sido abandonada cuando los propietarios se exilaron, “... desde 1910, cuando la familia huyó a Francia” (p. 35), para acompañar al dictador Porfirio Díaz, y que el único mobiliario desde hace cuarenta años (lo que nos permite situar el presente del relato en los años cincuenta) es un piano Pleyel. La fachada contrasta con la falta de muebles, “con su exceso de capiteles jónicos y cariátides del Segundo Imperio” (p. 35).

El conflicto del joven intelectual –de familia europea, puesto que lo llaman “mi güero” (p. 35)–, lejos de atraer los vien-

tos de la historia patriótica, provoca en él un distanciamiento, una nostalgia metafísica de lo ausente, el deseo de una Europa soñada, de un espejismo cultural que se traduce en una multiplicación de efectos espaciales y de efectos retóricos (ver más abajo). Europa encarna la cultura y ésta, a su vez, parece indisociable a un determinismo geográfico, ya que si las estaciones se esfuman en México –un pasaje del relato se desarrolla el veintiuno de septiembre, equinoccio de otoño–, con ellas se borran también las músicas y la miseria intelectual de la capital, metonimia del país, cuyo pasado autóctono es breve y fanático:

Entré corriendo a la casa, atravesé el pasillo, penetré al salón y pegué la nariz en la ventana: en la Avenida del Puente de Alvarado, rugían las sinfonolas, los tranvías y el sol, sol monótono. Dios-Sol sin matices ni efigies en sus rayos. Sol-piedra estacionario, sol de los siglos breves. Regresé a la biblioteca: la llovizna del jardín persistía, vieja, encapotada (p. 39).

El presente de México, en cambio, nos conduce a la especulación inmobiliaria (lo que nos hace pensar en otros dos cuentos de Fuentes: “Estos eran los palacios” y “Las mañanitas”, que integran *Agua quemada*, 1981). Por más que la casa del Puente de Alvarado no sea demolida, el interés económico no deja de estar allí: la propiedad va a servir para impresionar a los socios norteamericanos: “la casa [...] serviría para dar fiestas y hospedar a sus colegas norteamericanos– historia, folklore, elegancia reunidos” (p. 34).

3. La extraña atmósfera que rodea a la casa y que se manifiesta desde las primeras líneas facilita un traslado progresivo y modulado hacia el género fantástico: si el espacio comunica con la historia, su tratamiento literario responde a un trabajo de escritura para asegurar el pasaje a lo fantástico. Es en este punto en el que el narrador efectúa la unión entre la historia y la escritura

fantástica, gracias a la distribución de una serie de informaciones ambiguas que permiten el salto hacia la irrealidad, a partir de la disolución de la oposición entre el pasado y el presente, la juventud y la vejez, así como la explotación de la figura del doble.

Constatamos, así, que la temperatura que reina en el palacio es muy fría (“... un frío muy especial, notoriamente intenso con relación al que se sentiría en la calle”, p. 35), como si, de hecho, el clima europeo se hubiera instalado allí. En el interior del palacete, el tiempo parece haberse detenido: “El salón, con vista a la calle, luce un piso oloroso y brillante, y las paredes, apenas manchadas por los rectángulos espectrales donde antes colgaban los cuadros, son de un azul tibio, anclado en lo antiguo, ajeno a lo puramente viejo” (p. 35).

A ello se agregan los cuadros italianos de los discípulos de Francesco Guardi, los materiales de madera utilizados en Europa en el siglo XIX (olmo, ébano, boj), la influencia del flamenco Viet Stoss, de Berruguete, de la escuela de Pisa, el tapizado de terciopelo azul en las paredes. Y, sobre todo, un jardín a la europea, geométrico, con plantas originales del viejo mundo, con “siemprevivas” (lo que anticipa la presencia fantomática de Charlotte, sus “pasos, lentos, con peso de respiración, entre las hojas caídas”, p. 38), un césped perfectamente cortado, un banco de hierro forjado verde (p. 36).

En este cuadro tranquilo, el protagonista se siente embrujado, captado, transportado hacia otras regiones paradójicamente más racionales (“Menos de veinticuatro horas entre estos muros, que son de una sensibilidad, de un fluir que corresponde a otros litorales...”, p. 37). Es en el jardín donde la atmósfera de la casa corresponde a otra época, a otro espacio, como si todos los conflictos “letrados” que conmueven la existencia de jóvenes intelectuales mexicanos (el filósofo Manuel Zamacona en *La región...*, el historiador Felipe Montero en *Aura*) pudieran desaparecer bajo el efecto de lo fantástico. El protagonista percibe,

así, la existencia de las estaciones, fenómeno prácticamente desconocido en México (“una estación se diluye en otra sin cambiar de paso”, p. 37), como un milagro, un alimento espiritual que parece alentar la reflexión y la metafísica.

Cuando por fin el joven protagonista consigue acceder al jardín, el pasaje de un espacio al otro y de una temporalidad a otra –penetra en ese lugar por primera vez el veintiuno de septiembre– traduce la ruptura de la frontera entre lo “real” y lo fantástico. El jardín –con toda la connotación simbólica cristiana, acentuada por una referencia a un cuadro del alemán Hans Memling– es el territorio en el que la realidad se diluye: “Si ya en la casa rozaba la epidermis de otro mundo, en el jardín me pareció llegar a sus nervios” (p. 38). La ruptura de las fronteras espaciales conmueve el espacio textual: la escritura se fragmenta, los puntos suspensivos se multiplican, las sensaciones (imágenes, sinestesias, comparaciones) se imponen a la razón:

Y la lluvia misma remueve, por el pasto, otros colores que quiero insertar en ciudades, en ventanas; de pie en el centro del jardín, cerré los ojos... tabaco javanés y aceras mojadas... arenque... tufos de cerveza, vapor de bosques, troncos de encina... Girando, quise retener de un golpe la impresión de este cuadrilátero de luz incierta, que hasta a la intemperie parece filtrarse por vitrales amarillos, brillar en los braseros, hacerse melancolía aun antes de ser luz... (p. 38).

La entrada en el jardín opera como una liberación para el fantasma de Charlotte, porque el movimiento del joven le permite a su vez franquear el pasaje y penetrar en la casa para deslizar una carta bajo la puerta del cuarto del protagonista. Ahora bien, si el relato es presentado bajo la forma de un diario íntimo, el primer medio de comunicación empleado por la anciana es, pues, una carta. Esta intrusión de la vida privada en la histo-

ria permite también la introducción en el cuerpo textual de la lengua del pasado. Primero tenemos un soporte, un viejo papel americano de “palo de rosa” (p. 42), luego una forma de escritura (“una letra de araña, empinada y grande”, p. 42), luego, por fin, una palabra en lengua indígena: “*Tlactocatzine*” (p. 42). De manera circular, esta palabra nos conduce al título del cuento, al comienzo del texto, y alienta, como es común en la literatura genérica, la relectura. Y esto no es todo: esta escritura en palimpsesto vuelve a situar el conflicto identitario en la cultura letrada, subrayando al mismo tiempo su carácter estructural: encontramos la explicación al comienzo (p. 34), en la mitad (p. 42) y al final del texto (p. 45), cuando el narrador copia las palabras de Charlotte: “*Tlactocatzine... Nis tiquimopielia inin maxochtzintl*”, es decir las palabras de recibimiento en náhuatl pronunciadas por los indígenas cuando Maximiliano y su esposa llegaron a México: “Señor... Te ofrecemos estas flores”.

La segunda carta de Charlotte al joven refuerza este carácter privado: es una carta de amor (“*Amado mío: La luna acaba de asomarse y la escucho cantar; todo es tan indescribiblemente bello*”, p. 43). La escritura facilita el franqueo de otro pasaje: el de la transformación, de la posesión del protagonista, que se transforma en el doble o en la reencarnación del emperador Maximiliano. Este cambio favorece asimismo la aparición de la palabra, de la voz de Charlotte hasta entonces silenciosa. Sus primeras palabras (“*¡Kapuzinergruft! ¡¡Kapuzinergruft!!*”, p. 44), en alemán, significan “cripta de los Capuchinos”, y aluden a la cripta de esta orden religiosa en Viena, donde se encuentran los restos de Maximiliano de Habsburgo y donde la emperatriz acostumbraba dejar sus ofrendas florales de siemprevivas (p. 45), las mismas flores que le habían regalado los indígenas, como anunciando una maldición. Las últimas palabras del texto (“Charlotte, kaiserin von Mexiko”, p. 45), otra vez en alemán, figuran sobre la

resina que clausura la puerta del dormitorio del protagonista y que lo hace prisionero para la eternidad, cerrando así la parábola del embrujo y el uso del castellano, lengua del relato, entre el idioma de los indígenas y el del ocupante provisorio, reforzando la idea del palimpsesto.

Ello se confirma con el recurso de las representaciones artísticas que proliferan en el texto y que (re)construyen la realidad. Si nos contentamos con el plano lingüístico, encontramos en el cuento un poema del escritor belga francohablaante Rodenbach, un texto que anuncia de manera elíptica el fin del texto: “Dans l’horizon où le soleil recule... la fumée éphémère et pacifique ondule... comme une gaze où des prunelles sont cachées; et l’on sent, rien qu’à voir ces brumes détachées, un douloureux regret de ciel et de voyage ...” (p. 36).

Del mismo modo, la pintura está omnipresente (anticipando los usos que hará Fuentes en *Terra Nostra*, 1975), no solo por las descripciones de la casa, sino sobre todo cuando sirve para definir al personaje de Charlotte o al jardín. La emperatriz se parece a una imagen salida del pincel de Caravaggio: “Falda hasta el suelo, que iba recogiendo rocío y trémula, la tela caía con la pesantez, ligera pesantez, de una textura de Caravaggio...” (p. 40). El jardín, en cambio, proviene de un cuadro de Hans Memling (“¡Memling, *pour* una de sus ventanas había yo visto este mismo paisaje, entre las pupilas de una virgen y el reflejo de los cobres!” p. 39), probablemente una obra en la que la virgen está representada en un jardín cerrado con un *parterre* de flores, “Virgen con el Niño y cuatro ángeles músicos”.

4. Si las fechas del diario redactado en los años cincuenta evocan la historia del país desde sus orígenes, esto quiere decir que el pasado se inscribe en el presente y que su escritura es un palimpsesto sobre la que se calcan las huellas de una identidad, a

la manera de los epígrafes de Alfonso Reyes para *La región más transparente* o de Octavio Paz para *Agua quemada*. Las marcas en los papiros insisten en la intertextualidad (literatura, lengua, pintura, arquitectura, escenografía, paisajismo, música) y nutren una concepción de la cultura letrada propia a Alfonso Reyes. Estas marcas imprimen la relación con lo fantástico, en la medida en que las citas (Rodenbach, frase en náhuatl, cuadros) corresponden a otros tantos anuncios de la amenaza que pesa sobre el protagonista.

Estas tendencias del joven Carlos Fuentes plantean una pregunta central: ¿cómo se puede tratar a la historia en la literatura? ¿Qué referentes se pueden utilizar? ¿Hay que proceder, siguiendo a Octavio Paz, a partir de construcciones simbólicas caracterizadas por la proliferación y la abundancia enciclopédica (como el jardín del cuento: "... un paisaje ficticio, inventado. ¡El jardín no estaba en México!", p. 39)? ¿Cabe apoyarse en las representaciones de la historia –y en sus puntos de vista implícitos– o sobre la propia historia, con el consabido riesgo de volver a interpretarla? La lectura de "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" dibuja los contornos de una opción esencialista –de un proyecto intertextual– que ubica en la línea de partida del conflicto identitario las representaciones de una Nación surgida del encuentro violento entre dos mundos, América (el México precolombino y azteca) y Occidente (España), y que se encuentra todavía a la espera de una síntesis para legitimar su realidad. Los fundamentos de esta síntesis, del lado occidental, provienen principalmente de la España humanista y letrada, de Cervantes y de la tradición de la escritura como forma de saber. En este marco, la imagen de Francia y de los franceses invita a soñar, parafraseando otra novela de Fuentes, con "una familia lejana".

Esta elección tiende a descartar la mirada dinámica sobre el mestizaje, porque estudia el fenómeno como resultado y no

en tanto que movimiento en construcción, que sistema híbrido capaz de provocar nuevas formulaciones y cuestionamientos. El conjunto de la producción novelesca de Carlos Fuentes, más allá de sus ulteriores desarrollos e influencias, parece confirmar la elección inicial.

## REFERENCIALIDAD, TOPOSEMIA, MITO E HISTORIA (ACERCA DE *LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE*)

En una nota remitida, en 1956, al Centro Mexicano de Escritores, a fin de solicitar una beca para la escritura de una novela (que iba a resultar a la postre *La región más transparente*<sup>1</sup>), Carlos Fuentes diseñaba los contornos de un proyecto poético en el cual la espacialidad ocupaba un sitio primordial de significación:

Al aprovechar esta beca, pienso llevar a cabo la realización de una novela –“La región más transparente del aire”– en la que intento abordar, dentro del marco social de la vida urbana de México durante un periodo de años, el hecho, tan visible y tan pocas veces tratado por nuestra novelística, de la estructuración por vez primera en México, de una clase media y una alta burguesía.

El encuentro de esa novedad histórica con los elementos –cruelles, vitales– del México pétreo, eterno, establece, a la vez, mi tema y mi intención.<sup>2</sup>

La omnipresencia de México, la tentativa declarada públicamente por parte del propio autor de realizar un fresco del país a la manera de una comedia humana según Balzac, son objetivos en los que se inscribe *LRMT* y que la crítica enseguida reconoció

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente*. A partir de ahora designaremos a la novela según la abreviatura *LRMT*.

<sup>2</sup> Cit. por Georgina García Gutiérrez, “Introducción”, en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, p. 21. Todas las citas de *LRMT* corresponden a esta edición.

unánimemente. Octavio Paz apuntaba hablando de la obra: “Primera visión moderna de la ciudad de México, este libro fue una doble revelación para los mexicanos: les mostró el rostro de una ciudad que, aunque suya, no conocían y les descubrió a un joven escritor que desde entonces no cesaría de asombrarlos, desconcertarlos e irritarlos”.<sup>3</sup>

De la opinión de Paz se desprende que la originalidad del proyecto remitía no solo a la situación de producción textual, sino también a la situación de recepción, tal como atestiguan las numerosas reacciones que suscitó la publicación del libro y que aún hoy en día, a más de medio siglo de la primera edición, despierta todavía polémicas y debates en el ámbito cultural mexicano. *LRMT* retomaba el hilo narrativo de la *Novela de la Revolución* (Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán), pero trasladaba el escenario de la acción al ambiente urbano y proponía una situación narrativa novedosa (fragmentación estructural, multiplicidad genérica, polifonía, etc.), a la vez que ofrecía una perspectiva que, al alejarse del testimonio, favorecía la mirada crítica. A nivel de lo que Genette llama la especialidad textual,<sup>4</sup> *LRMT* mostraba igualmente un carácter polifacético: alternancia tipográfica (itálica que a menudo indica la irrupción del monólogo interior, pero que también inserta fragmentos de canciones, poemas), uso de minúsculas y mayúsculas (técnica del *collage* de diálogos, monólogos, carteles publicitarios, titulares de periódicos), ruptura del orden sintáctico, etc. Este aspecto depende, por supuesto, de la estrategia textual, pero no es su funcionamiento el que retiene nuestro interés para el presente trabajo. Nos preocupa por el vínculo entre la diagramación de una especialidad literaria que se halla en la base de esas innovaciones y

---

<sup>3</sup> Octavio Paz, “La máscara y la transparencia”, en Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, p. 8.

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures II*; Gérard Genette, *Figures III*.

encuentra su referencialidad en el Distrito Federal, enfocado desde una perspectiva plural, en la que se cruzan la historia, lo social, el mito y lo simbólico. Estas cuatro categorías ofrecen materiales complementarios y contradictorios para la construcción de un espacio literario original y significativo.

### México lindo

La capital es la encrucijada, la tierra materna en la que se cruzan los destinos de los personajes y los destinos históricos de la nación. Al final de la etapa violenta del proceso revolucionario, hacia 1917, el país comenzó a revertir, progresivamente, su tendencia agraria y la capital inició un crecimiento fuera de lo común (de 120 000 personas a principios del siglo XIX –Madrid contaba 160 000–; 390 000 en 1900; 615 000 habitantes en 1921; 1 750 000 en 1940; 3 millones en 1950; 4 millones en 1960; 30 millones a fines del siglo XX: “Aquí había nacido Gladys, en los palacios huecos de la meseta, en la gran ciudad chata y asfixiada, en la ciudad extendiéndose cada vez más como una tiña irrespetuosa”, p. 151). La Revolución de 1910 había provocado una dispersión y un reordenamiento de los valores y de la sociedad: suerte de cataclismo de los orígenes, que facilitó el reconocimiento de los mexicanos, el despertar de los ideales comunitarios y el reconocimiento del pasado precolombino enterrado por el aluvión de la historia: lectura del pasado, del presente, del porvenir.

A finales de la década los cincuenta, Fuentes proponía una mirada retrospectiva sobre la Revolución pero situando la diégesis de *LRMT* entre 1951 y 1954. Todos los personajes, que el narrador bien se cuida de ubicar en categorías perfectamente definidas (“Los satélite”, “Los burgueses”, “El pueblo”, “Los guardianes”, etc.; pp. 139-142), se pronuncian u opinan sobre

la Revolución que les ha cambiado directa o indirectamente el destino (le dice Zamacona a Robles: "... sin la Revolución, nunca nos hubiéramos planteado el problema del pasado de México, de su significado [...] Como que con la Revolución aparecieron vivos y con el fardo de sus problemas, todos los hombres de la historia de México", p. 395). Los personajes evocan, recuerdan, quiebran la diégesis, a menudo movidos a ello por la presencia acuciante de Ixca Cienfuegos. La memoria opera, pues, como vía de acceso a la identidad original, individual e histórica y, desde el punto de vista de la estructura romanesca, induce a la apertura de una serie de secuencias que retrazan las biografías de los personajes y de sus ancestros, desde principios de siglo hasta el presente de la narración.

La capital es el ámbito hacia el cual confluyen, naturalmente, los destinos individuales trastornados. Hacia allí emigran, como vimos, los talabarteros del norte, los indios del sur, los campesinos de Michoacán. Junto a los poderosos, los "chingones", los que "sí tienen nombre", desfilan los "chingados", el pueblo, el "*maceualli*" (p. 311: término azteca que según García Gutiérrez representa al grueso del pueblo, a las masas), los que "no tienen nombre".<sup>5</sup> La prostituta Gladys le comenta a Beto: "Te has fijado, Beto, que hay gente así como que tiene su nombre [...] Empieza a contar a los bien jodidos y no les sabes el nombre a uno solo [...] Nos fuimos sin nombre, Beto, como el

---

<sup>5</sup> Soustelle explica que, si bien, los antiguos mexicanos no tenían apellido, algunos nombres se transmitían de generación en generación. Se tomaban en cuenta también para dar un nombre, la fecha de nacimiento, el nombre del día de nacimiento. Y completa: "La variedad de nombres propios mexicanos era muy amplia. Tomemos un texto: aparecen en él nombres tales como Acamapichtli (puñado de cañas), Chimalpopoca (escudo humeante), Itzacoatl (serpiente de obsidiana)...", Jacques, Soustelle, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*, pp. 262-263; la traducción es nuestra.

chucho que no más por gracia se lo ponen; son tantos, todos sin nombre” (pp. 329-330).

La crisis identitaria, no resuelta por la Revolución traicionada, se cristaliza en una dispersión de los signos que hace desaparecer el nombre de los individuos, asimilados, así, a los “chuchos” (perros) que vagabundean por la ciudad. La gran mayoría (de los hombres, de los perros) no tiene nombre y se encuentra en México, DF. Este es el espacio central en el que se enrosca la espiral: le da nombre a la capital, al estado en el que se encuentra, al país. Etimológicamente significa “el lugar del ombligo de la luna” (*Metl* (luna), *xictli* (ombligo), *co* (lugar); cfr. nota de Georgina García Gutiérrez, p. 155), título por cierto de una de las secciones de la novela (pp. 155-206) y en la que interviene las más variadas categorías sociales que habitan allí. Lugar central, ligado al ciclo de la vida y a las fuerzas subterráneas, a pesar de ser un nahuatlismo no hay que olvidar que México sustituye al nombre original, Tenochtitlan. Este cambio de la denominación toponímica refuerza la noción de crisis identitaria que se diluye y confunde en la opacidad del tiempo. Al espacio fragmentado (“miembros sin coyuntura del esqueleto de México”, p. 458) le corresponde una cronología deshilvanada.

Al nombre se le agregan los apelativos referidos a la ciudad, que el narrador distribuye en el cuerpo textual, a veces dándole título a algunos capítulos: “Ciudad de los palacios” (pp. 281-300), “México en una laguna” (pp. 359-382), “Paradise in the Tropics” (pp. 424-440), el de cierre, “La región más transparente” (pp. 546-565) y, de manera más indirecta, “Láguila siendo animal” (pp. 385-399), “Para subir al nopal” (pp. 458-478), “El águila reptante” (pp. 524-529). El primer apelativo alude a la construcción de palacios en la época colonial y bajo la dictadura de Porfirio Díaz (1875-1911), inmuebles que renovaron el centro urbano de la capital dotándola de un esquema de progreso. El segundo procede a cruzar las fuentes para la

designación espacial, ya que por un lado se trata del verso de una canción popular, “Me he de comer esa tuna”<sup>6</sup> (también pertenecen a ella los tres capítulos citados en último lugar), y por el otro alude a la fundación de México, por los aztecas, en un islote de la laguna de Texcoco (así como el águila, la serpiente y el nopal corresponden al mito fundador de la ciudad). “*Paradise in the Tropics*” juega sobre la ironía, al poner en relación la noción de Paraíso propia a la religión de toda cultura, la azteca en este caso, con el concepto de paraíso –o patio trasero– para los turistas norteamericanos. El uso de la ironía impregna la nominación valiéndose del principio de la antífrasis: la frase deviene su contrario. No es casual, pues, que el título de la novela sea también el del último capítulo, procediendo a un movimiento circular que completa el sentido inicial. En efecto, “la región más transparente” retomaba el epígrafe de un célebre artículo de Alfonso Reyes, “El Valle de Anáhuac”, dedicado, precisamente, a la zona del Valle de México y transformado en un denominador común de la ciudad: “desde la región más transparente del aire, transmite para ustedes su emisora preferida” (cit. por Aguila, p. 46). Pero ese signo cargado de pureza y de regreso a los orígenes se fue contaminando a lo largo de la novela hasta transformarse en una región opaca donde se borronea la memoria. El reencuentro con la identidad original parece perderse, definitivamente, y el ciclo de la vida y la muerte se diluye al mismo tiempo. Los perros no tienen nombre; mientras que en el periodo precolombino acompañaban al amo en el viaje al más allá, como guías y protectores, hasta llegar al noveno cielo o paraíso, ahora deambulan anónimos, como el pueblo, por la gran ciudad.

---

<sup>6</sup> Alusión sexual a partir del empleo del verbo “comer” y del nombre “tuna” que designa, al ser cortado en dos, el sexo femenino. Además, la secuencia es el título del encuentro amoroso entre Ixca y Norma.

El signo México retiene el trabajo narrativo de su degradación semántica: cuando el camión cargado con miserables braceros entra a la ciudad, el chofer “eructa” el nombre de la capital (“Méeee-ico”, p. 178); un grotesco grupo de turistas norteamericanos, con sombreros de paja, irrumpe en el lujoso Bar Montenegro al grito de “¡Viva México!” (p. 173); al descender de otro camión en la terminal de Ramón Guzmán, el pobre inmigrante norteamericano, luego de evocar al “México lindo” de la canción interpretada por Jorge Negrete,<sup>7</sup> exclama lleno de esperanza: “¡Esta es mi capital, sí señor!” (p. 402). El intelectual Manuel Zamacona, que representa en la novela la corriente de pensamiento interesada por “lo mexicano” —en la vertiente del trabajo filosófico del Grupo Hiperión, de Leopoldo Zea, que dirigía una colección de ensayos titulada México y lo mexicano—, de Samuel Ramos, autor de *El perfil del hombre en la cultura en México* (1934), del propio Paz, etc., inserta en el corpus de la ficción reflexiones y fragmentos de ensayos, en una clara práctica intertextual. Zamacona, impotente y desesperado, procura captar el significado original de ese signo degradado:

Empezó a escribir “México”, con alegría, “México”, con furia, “México” con un odio y una compasión que le hervían desde el plexo solar y “México” nuevamente, hasta llenar la página y comenzar otra y terminarla también y luego salió al balcón, fijó los ojos en el sol, apretó las cuartillas y con todas sus fuerzas las arrojó hacia el centro del astro, seguro de que le llegarían, de que se incendiarían con él... (p. 195; el énfasis es nuestro).

---

<sup>7</sup> “México lindo y querido / si muero lejos de ti / que digan que estoy dormido / y que me traigan aquí...”. Otra vez la ironía: uno de los tantos muertos de la fiesta del Grito (de la Independencia, el quince de septiembre) es un bracero de regreso a su tierra, Gabriel.

El sol, desde su posición de poder (relación espacial alto/bajo), arde impasible en su quinto ciclo, dependiente del dios del fuego, Xiuhtecutli. A su lado, el dios solar Huitzilopochtli, a quien los aztecas le ofrecían un sacrificio que consistía en arrojar a la víctima a una hoguera.<sup>8</sup> Los signos del mito se confunden con los de la ficción: Norma muere, accidentalmente, en el incendio de su mansión. En diferentes pasajes de la obra, varios personajes elevan la vista hacia el Sol, como recordando su posición imperturbable de dios sediento de sangre. Solo Norma parece ignorarlo, bronceándose indolente en la terraza de su casa (dice Ixca: “El sol de hoy no es ya nuestro sol, Teódula, es un sol... ¡qué sé yo!, hecho para tostar las pieles cubiertas de aceite sintético, de...”, p. 447). La inmólación final de la mujer de Robles, en ese sentido, y a pesar de un Ixca consciente de su fracaso, no puede dejar de relacionarse con el concepto de castigo y de sacrificio.

¿Dónde está la verdad? ¿Qué es México?, se pregunta Zamacona. Nadie encuentra la respuesta, el fracaso domina: la multiplicidad de lenguas, de idiolectos y de representaciones no alcanzan para captar un sentido prófugo. El poder manipula la semántica: “Mexiquito será siempre Mexiquito”, concluye Pimpinela de Ovando.

### México en una laguna

Los personajes de la novela recuerdan, parten en busca de su pasado, en busca de su origen. En su recorrido, capturan, fugazmente, el mito y la historia. El narrador orquesta el conjunto y establece un contrato de lectura por el cual el espacio se carga

---

<sup>8</sup> Para el estudio de los mitos mexicanos ver: Francisco Javier Ordiz, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*; Jacques Soustelle, *op. cit.*

de una abundante referencialidad. Tanto en la historia como en el presente de la narración, los actores de la novela se mueven por el espacio público de las principales calles del centro de la ciudad, por las colonias aledañas, diseñan el lujo de los nuevos barrios, reconstruyen la miseria de las aglomeraciones urbanas, describen el movimiento y lo cotidiano de plazas, paseos, terminales de camiones, edificios, monumentos. Desfilan, así, el monumento a Carlos IV, el barrio de los Doctores, la colonia Narvarte, Roma, Polanco, Cuauhtémoc, la plaza Netzahualcóyotl, las calles y avenidas Madero, Insurgentes, Rosales, Mixcoac, Tonalá, Niza, el Paseo de la Reforma, los jardines de Xochimilco, el Hotel del Prado (el del mural de Rivera pintado diez años atrás), el bar Montenegro, el santuario de la villa de Guadalupe, etc. Parafraseando a Octavio Paz: los sucesivos acontecimientos históricos mexicanos se caracterizaron por no retener nada del periodo precedente. La Conquista negó el pasado precolombino, la Independencia el pasado colonial, la Revolución el Porfiriato. El resultado de esta serie de incomprensiones produjo una inercia de los comportamientos que traduce lo irresuelto de la identidad nacional.<sup>9</sup> Ni siquiera los lugares de memoria revolucionarios pueden llenar los vacíos de significación.

En tal contexto, los espacios públicos de la novela manipulados, impiadosamente, por el poder operan como núcleos cerrados que impiden la realización del individuo en la medida en que aíslan su origen y le coartan el hallazgo de la verdad. Gladys siente como si la ciudad fuera una cárcel cuyos límites no puede franquear (“Un día quisieron llevarla a Cuernavaca unos abarroteros con automóvil, y el coche se descompuso en Tlálpam. No sabía de montañas o de mar...”, p. 152);<sup>10</sup> el ban-

---

<sup>9</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.

<sup>10</sup> El narrador trabaja en otros pasajes alrededor de la antinomia dentro/ fuera a partir de la cárcel. En efecto, Gervasio Pola y sus compañeros revolucio-

quero Federico Robles, arruinado y rumbo a su nuevo destino, se sorprende al recorrer áreas que antes le estaban vedadas (“Había caminado, sin rumbo, sin sentirlo, por barrios que le eran desconocidos, que habían surgido fuera de su memoria mientras él se aferraba al círculo urbano estricto desde donde había cumplido su vida y su poder”, p. 524) y comprende que la ciudad también puede ser una prisión: “... los muros despintados le cerraban las vías, los postes de luz y teléfonos reblandecidos, formaban una selva de alambre impenetrable” (p. 525).

Los diferentes espacios aparecen como capas sucesivas que no llegan a ninguna síntesis y terminan degradándose: los palacios del Porfiriato de las colonias Roma o Juárez se vuelven salones de belleza, *boutiques* o restaurantes (p. 190), sobre las ruinas del templo azteca se levanta la Catedral, el Paseo de la Reforma, gran avenida abierta en tiempos del emperador Maximiliano de Austria, está trazado siguiendo el modelo de la Avenue Louise de Bruselas (p. 195).

La relación de los personajes con la ciudad en la diégesis se establece en primer término gracias a la movilidad que permite establecer una “semántica de la calle”.<sup>11</sup> Ya Dorita Nouhaud destacó la importancia del verbo “caminar” en la novela<sup>12</sup> (cfr. la sección “Ixca Cienfuegos camina”, pp. 301-302): el citado Ixca, Pimpinela, Manuel, Gabriel, Robles, todas las clases sociales, intentan poseer a la ciudad a partir del principio de la circulación, del contacto con la Tierra Madre. Poseer implica conocer, captar: el recorrido se alimenta de todas las sensacio-

---

narios huyen de la prisión y son capturados en tiempos de la Revolución; también Feliciano Sánchez es sacado de la cárcel y asesinado con la excusa de la ley de fuga.

<sup>11</sup> Henri Mitterrand, *Le discours du roman*.

<sup>12</sup> Dorita Nouhaud, “La ciudad más transparente, *jeux de rites oubliés et de paroles mortes*”, en Jean Franco, *Écrire le Mexique*, pp. 73-89.

nes visuales, olfativas, táctiles, gustativas. Así, el guardián se compenetra con los espacios públicos y privados, con los detalles decorativos y la arquitectura humilde o poderosa:

El frío viento de diciembre arrastró a Cienfuegos, con pies veloces, por la avenida, por la ciudad, y sus ojos –el único punto vivo y brillante de ese cuerpo sin luz– absorbían casas y pavimentos y hombres sueltos de la hora, ascendían<sup>13</sup> hasta el centro de la noche y Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y anónima, con los brazos cruzados de Copilco a los Indios Verdes, con las piernas abiertas del Peñón de los Baños a Cuatro Caminos, con el ombligo retorcido y dorado del Zócalo, era los tinacos y las azoteas y las macetas renegridas, era los rascacielos de vidrio y las cúpulas de mosaico y los muros de tezontle y las mansardas, era las casuchas de lámina y adobe y las residencias de concreto y teja colorada y enrejado de hierro... (pp. 544-545).

Ixca Cienfuegos multiplica los recorridos y su presencia nunca es inocente: “Entrada libre a todos los salones oficiales, a los de la *high-life*, a los de los magnates también” (p. 169). Al contrario, parece impulsado por una fuerza secreta y misteriosa –es el único “guardián” junto a Teódula Moctezuma– que lo lleva a actuar como agente provocador que relanza continuamente la intriga, haciendo que los personajes recurran a su memoria personal para reconstruir el pasado perdido. Su caminata junto a Rodrigo Pola aparece sublimada (“... Cienfuegos como si no caminara, como si lo fuera empujando la leve brisa de verano, co-

---

<sup>13</sup> Tal es la fuerza de Ixca que puede llegar a una síntesis entre lo alto y lo bajo, su proyección es, pues, tanto horizontal como vertical.

mo si no tuviera esas piernas, esas manos que tanto estorbaban a Rodrigo”, p. 258)<sup>14</sup> por la profundidad de los temas abordados (Ixca pretende, al fin de cuentas, que Rodrigo sea la víctima para el sacrificio solicitado por Teódula; ver más abajo su relación con los espacios privados).

Como los individuos, la ciudad lleva una máscara, un maquillaje de grasa y alquitrán y al penetrarla el individuo se pierde en la búsqueda de los atributos originales. Ocurre que la degradación es tan extrema, sus resultados tan caóticos, que escasas son las pistas en el naufragio del reconocimiento. De entrada, Gladys recorre la ciudad que se despierta opaca (término que ya anuncia un programa: “Las luces limón se apagaron, devolviendo su opacidad descascarada a las pilastras de palmera”, p. 148) a la manera de un cementerio de la esperanza: perros muertos, ancianas revolviendo la basura, niños dormidos entre periódicos. Lejos de desaparecer, tales imágenes impresas por el recorrido de los personajes, instalan como una letanía, como una red de significaciones de las que surge un espacio convulsivo y siempre degradado (contraste tanto más agudo cuanto que al final de la secuencia Gladys se cruza con la alta burguesía mexicana que se dirige a una fiesta en casa de Bobó).

El espacio público de los cafés y los bares le permite al narrador ampliar los efectos del contraste e insistir en los recursos sinestésicos para significar lo degradado. Compone así signos saturados, con marcas repetitivas, asfixiantes:

La fonda rumiaba un pequeño olor de chipotles y de tortilla recién calentada y sedimentos de grasa y aguas frescas. Juan se acarició la barriga. Miró alrededor, las mesas de manteles floreados y sillas de mimbre y los hombres morenos y vestidos de casi-

---

<sup>14</sup> Dorita Nouhaud, *op. cit.*

mir peinado y gabardina aceituna que hablaban de viejas y toros y las mujeres con melenas negras encrespadas, acabadas de salir del cine, con labios violeta y pestañas postizas (p. 165).

Norma Larragoiti, originaria de Torreón (Coahuila), efectúa a través de su evocación un recorrido por la urbe que equivale a su circulación social: de la ciudad natal se traslada, a los cinco años, a casa de unos tíos en la colonia Juárez que, al mejorar su situación económica, se mudaron a las Lomas de Chapultepec (barrio habitado por la burguesía revolucionaria en el poder). Por fin, el casamiento con el banquero le permite acceder a la mansión construida por su esposo en Chapultepec, y a la casa de descanso de Acapulco. Del mismo modo, al salvar su vida luego de la tentativa de sacrificio por parte de Ixca, la mujer efectúa en automóvil el camino inverso, pasando de la mansión lujosa al puerto y a la miseria de la bahía, frecuentada por “mulatos verdosos, negras panzonas, niños amarillos” (p. 439).

En segundo término, los personajes captan la urbe gracias a la memoria. Los recuerdos se cargan de significación ideológica y, al mismo tiempo que describen el drama individual, explican la historia desde una perspectiva esencialista. Así, el poderoso Robles cuenta la especulación inmobiliaria que siguió a los años inmediatamente posteriores a la Revolución y que le permitió constituir su fortuna (Librado Ibarra completa su historia; pp. 302-309). Narra también la traición a los ideales y el asesinato del opositor sindicalista Feliciano Sánchez en 1939. El texto deriva, entonces, hacia el espacio privado de las clases dominantes, cuyo signo distintivo es también la máscara.

El poder oculta. Las propiedades de Robles asumen la moda de lo mexicano, se disfrazan, se maquillan con “frisos alegóricos realzados en yeso” (p. 480) y se pintan las paredes de rosa. Por momentos deslizan hacia el mal gusto a lo nuevo rico, escogiendo los ornamentos de relieve, “con Ceres ubérrimas

trenzadas en espigas y cornucopias” (p. 483). El edificio de las oficinas de Robles, situado en plena avenida Juárez “entre dos antiguas casas de fines del XIX” (p. 227), también está pintado de rosa. Las paredes del despacho –novenio piso desde el que domina la ciudad– son de caoba y los ventanales azulados y, signo de máximo éxito mundano, de uno de los muros pende su propio retrato pintado por Diego Rivera.<sup>15</sup>

El mismo artificio reina en el dúplex del rentista Bobó, con balcones de mosaico multicolor y paredes de vidrio (p. 156). Presenta objetos de decoración que deforman su sentido original (“¿Qué decir de los muebles de Bobó?”, se pregunta el narrador, p. 161), como la estatuilla de Coatlicue, máximo vaciamiento de la tradición precolombina, y los libros son escasos (p. 158), aunque existan algunos ejemplares de una edición en rústica de la filosofía estética de Malraux, las obras completas del novelista policial norteamericano Mickey Spillane (*I the Jury*), *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont. O sea una obra ecléctica, disparatada, extranjerizante. La narración se detiene en detalles decorativos: copias en relieve de Chagall, Boccioni, Miró, originales del mexicano Juan Soriano, de moda en aquel entonces. Las plantas de interior (palo-bobo, enredadera, p. 158; macetas de nopal, p. 162) y los detalles regionalistas (azulejos poblanos, botellas de cantina, p. 158; ceniceros peruanos, p. 162) refuerzan el ambiente acogedor, lujoso (p. 158), pero que desvirtúa el signo original.

Bobó y Robles son poseedores del espacio privado de los ganadores y las descripciones exteriores e interiores están cargadas de una simbología que remite al poder. Las propiedades de los Ovando traducen, en cambio, la falta de adaptación de la

---

<sup>15</sup> Era habitual que la alta burguesía de la época se hiciera retratar por Rivera o por su esposa, Frida Kahlo.

aristocracia porfirista y la paulatina degradación de los palacios (ya antes evocada), en este caso la casa de Hamburgo. Al volver del exilio parisino a la morada de México, doña Lorenza Ortiz de Ovando es recibida por “el mismo espejo, de marco dorado [...]; ahora, algo irreal brillaba en el vidrio...” (p. 223). Lo irreal es la inadecuación, lo irresuelto, las historias paralelas que no se cierran y no llegan a ninguna síntesis. Lo real, en cambio, es la transformación urbana y la degradación de los antiguos palacetes (“... la casa de Genoveva: ahora es pastelería, las caballerizas están en ruinas; y la de Rodolfo es un centro social español”, p. 223).

Ixca Cienfuegos es, por supuesto, el principal agente revelador de los ámbitos privados. Gracias a su punto de vista descubrimos que las fiestas de Bobó constituyen el símbolo de la mundanidad (“Sus maridos, los abogados de éxito, los incipientes industriales, creen estar penetrando (aquí, *en todas las fiestas de todos los Bobós*) la zona de la recompensa definitiva, de los grandes placeres, del loco éxito”, p. 167; el subrayado es nuestro). Gracias a él descubrimos también el espacio cotidiano de Manuel Zamacona, Rodrigo Pola, Hortensia Chacón, Federico Robles, etc., que significan un número equivalente de travesías por el tejido social e histórico. Por fin, Ixca anima la serie de secuencias que revelan el despertar, figura simbólica –atributo del origen, del reconocimiento, del cielo– en las propias casas de Rodrigo, Norma, Manuel, Hortensia, o las caminatas de Pimpinela de Ovando y Federico Robles. Sin intervenir directamente en la acción, mencionar su nombre suscita un calidoscopio narrativo que sitúa a los personajes frente a su espacialidad (lo cual no deja de hacernos pensar en Marcel Proust).

En contrapartida, a la historia se le enfrenta el mito. En *Cambio de piel* (1967) o *Terra Nostra* (1975) el narrador abordaba directamente el espacio público precolombino. En *LRMT* se contenta con aludir al mito a través de la espacialidad privada

de Teódula Moctezuma. La alusión, sin embargo, conlleva una densa carga de misterio, de otra lógica, que desdibuja los sentidos. Sabemos que vive en una barriada popular, que es vecina del veterano revolucionario don Pioquinto y de Rosa Morales. Al lujo, Teódula le contraponen la sencillez ligada al origen: habita en una barriada popular, un “jacal”, término que Robles, quien viviera en un lugar similar en su niñez, había querido extirpar de su memoria. El piso del “jacal” es de tierra, lo que le permite estar en contacto permanente con las fuerzas subterráneas. El término no es inocente: la casa está provista de un sótano funerario, imagen carnal de los orígenes familiares y, por extensión, de toda una cultura (cultura mítica, impregnada de creencias, opuesta a la cultura letrada: recordemos que Teódula es analfabeta, p. 338). Sin embargo, la amenaza persiste: la tierra de México, demasiado esponjosa, pudre la madera de las urnas funerarias, la degradación ataca y amenaza y precipita a Teódula en su angustiada urgencia de un sacrificio ritual. Esta imagen de las fuerzas subterráneas se opone a la vanidosa visión del poder que puede ejercer Robles desde el ventanal de su oficina.

La casa familiar, el seno materno del hogar, brilla por su ausencia. Ningún personaje puede hallar el refugio de los orígenes para cobijarse y protegerse. Zamacona ignora quién es su padre y vive solo, como su madre Mercedes; Rodrigo también, y en soledad muere su madre Rosa; se quema la mansión de Robles; la casa de Hamburgo de los de Ovando va recortando sus piezas para que la familia pueda subsistir; y hasta Teódula vive con el recuerdo de su otra casa, allá en una región más transparente. Únicamente Robles y Hortensia Chacón pueden construir un hogar y hasta tener un hijo, pero el lector descubre esto por boca de Ixca hacia el final de la novela. La narración se cierra como empezó, con Gladys que se decía: “¿Dónde estaban los demás, las gentes a las cuales querer? ¿No había, por

ahí, una casa caliente, donde meterse, un lugar donde caber con otros?” (p. 153). La dialéctica dentro/afuera opera como una continuidad negativa. El interior y el exterior aparecen como un vasto laberinto de la soledad. Hasta Ixca, el guardián de los mitos, reconoce al final el fracaso de su ilusión de hacer revivir el pasado lejano. Para hallar su nombre verdadero, México deberá seguir otro camino.



## LOS SIGNOS ENMASCARADOS: *AGUA QUEMADA*

De la batería paratextual que rodea al volumen de cuentos *Agua quemada*<sup>1</sup> se destaca un subtítulo elocuente que se postula como un programa: cuarteto narrativo. El término, proveniente de la música, establece que los cuatro relatos (instrumentos, voces) poseen igual importancia y que se complementan para establecer un todo coherente en la estrategia escritural de su autor, el mexicano Carlos Fuentes. De ese modo, la coherencia interna de *Agua quemada* representa una “*mise en abîme*” de la coherencia del conjunto de una obra iniciada, como ya vimos, en 1954, con la publicación de *Los días enmascarados*, y que el propio autor ha dividido en capítulos con el título global de “La edad del tiempo”: “Hace ya muchos años, me propuse pintar un fresco de la vida de mi país, una especie de comedia humana mexicana”, señalaba en una entrevista.<sup>2</sup>

*Agua quemada* abarca una secuencia temporal que va desde 1910 hasta mediados de los años setenta, a través de la evolución de diferentes familias mexicanas representativas de diferentes categorías sociales: alta burguesía aristocratizante heredera del Porfirismo; nuevos ricos salidos de la corrupción revolucionaria; burguesía provinciana venida a menos; prole-

---

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *Agua quemada*. Incluye los siguientes cuentos: “El día de las madres”; “Estos fueron los palacios”; “Las mañanitas”; “El hijo de Andrés Aparicio”. Todas las citas corresponden a la misma.

<sup>2</sup> Felipe Navarro, “La violenta comedia mexicana (entrevista a Carlos Fuentes)”, *Crisis*. Felipe Navarro fue el seudónimo utilizado por el autor de este artículo.

tariado de empleadas domésticas; mafias asociadas al poder; marginales; etc. O sea una estructura social caleidoscópica a la manera de *La región más transparente* (1958). La secuencia temporal coincide con el comienzo de la Revolución Mexicana y permite seguir su evolución o, aún, su involución, signada por la noción de lo inconcluso, que marca la relación entre los destinos colectivos y los destinos individuales. Estos destinos se cruzan, todos ellos, en la ciudad de México, DF que surge, así, como el espacio teatral de la identidad. No es casual, entonces, que dos de los títulos de los cuentos, el primero y el último, aludan a la identidad, al origen, a la familia (“El día de las madres”, “El hijo de Andrés Aparicio”), otro al tiempo (“Las mañanitas”) y otro al espacio (“Estos fueron los palacios”).<sup>3</sup>

### **La revolución inconclusa o las caras de la frustración**

La revolución de 1910-1920 constituye uno de los temas recurrentes en la poética de Carlos Fuentes:

Este ítem [la revolución] constituye el regreso al seno materno, a la gesta, en el sentido histórico y genésico del término del México moderno. De la revolución viene todo. Casi no hay nada que no provenga de ese período de nuestra historia. Incluso podría decirse que hay acontecimientos del pasado de la revolución que existen y se justifican gracias a ella. La revolución mexicana constituye no sólo el presente, sino también el pasado y el futuro. La figura que me viene a la cabeza para representarla es el círculo, o la espiral.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> “El día de las madres” tiene obviamente una connotación temporal. “Las mañanitas” se destaca por su trasfondo intertextual.

<sup>4</sup> Felipe Navarro, *op. cit.*; ver también María Victoria Reyzábal, “Mantener un lenguaje o sucumbir al silencio. (Entrevista a Carlos Fuentes)”, en *VV. AA.*,

La escenificación de dicha problemática en la capital del país, columna vertebral de *Agua quemada*, no es algo nuevo en Fuentes, puesto que ya había ocupado el centro del espacio literario en *La región...* La filiación entre ambas obras es notoria, empezando por el paratexto: aquella primera gran novela de Fuentes, en efecto, tomaba su título del que Alfonso Reyes imaginó para su artículo sobre la Ciudad de México, “Visión de Anáhuac (1519)”, publicado en 1915; en *Agua quemada* encontramos dos epígrafes: el primero vuelve a Reyes: “¿Es ésta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?”.<sup>5</sup> Historia, espacio, tiempo consuman el parentesco directo entre una y otra obra y entre los cuatro cuentos del libro entre sí. Ya Octavio Paz había escrito desde su perspectiva esencialista:

La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, pocho, cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea. En su excéntrica carrera ¿qué persigue? Va tras su catástrofe: quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día –¿en la Conquista o la Independencia?– fue desprendido.<sup>6</sup>

La Revolución, centro fundador, evocador mítico e histórico de la identidad, se manifiesta desde las primeras líneas de “El día de las madres”. El general revolucionario Vicente Vergara se

---

Carlos Fuentes. *Premio Miguel de Cervantes (1987)*, p. 2.

<sup>5</sup> El otro epígrafe corresponde a Octavio Paz y se inscribe en similar registro: “se quebraron los signos / *atl tlachinolli* / se rompió / agua quemada” (*Vuelta*).

<sup>6</sup> Octavio Paz, “El pachuco y otros extremos”, *El laberinto de la soledad*, pp. 18-19.

la recuerda a su nieto, Plutarco, como “ese día en que hasta la tierra tembló, igual que cuando murió Nuestro Señor Jesucristo, como si la apoteosis de Madero fuera ya su calvario” (p. 16; ver asimismo las descripciones en pp. 11, 20, etc.). Como vemos, la Revolución, a la manera del Apocalipsis, se encuentra en el origen de todo, fin de un ciclo y comienzo de otro, transforma radicalmente el destino de las distintas familias representadas en el libro: los Vergara pasan de un oscuro origen provinciano al poder militar y político del general corrupto, siempre listo para adaptarse a los sucesivos cambios de orientación ideológica de los líderes revolucionarios, hasta llegar a la corrupción de su propio hijo, Agustín, socio servil de los norteamericanos en la producción de drogas, y a la desorientación burguesa de su nieto Plutarco (“El día de las madres”); la familia del niño Luisito involucrena del buen pasar económico del bisabuelo en Orizaba (p. 49) hasta la desazón y la dispersión del presente pobre en inquilinatos de la Ciudad de México (“Estos fueron los palacios”); Federico Silva, encarnación de la alta burguesía aristocrática y porfirista, consume sus días en la soledad y la nostalgia del viejo caserón (“Las mañanitas”); los Aparicio, por fin, deben abandonar el inquilinato de la calle República de Guatemala y establecerse en un perdido barrio de la aglomeración capitalina (“El hijo de Andrés Aparicio”).

Todos estos destinos, en apariencia ajenos, encuentran su coherencia en lo inconcluso y en la dispersión que los caracteriza. En efecto, ninguno de los personajes logra realizarse cabalmente, hallar su identidad personal e histórica, encontrar su verdadero nombre. Bernabé no tiene padre así como el barrio donde vive no tiene nombre (“No tuvo nombre y por eso no tuvo lugar. Otras colonias fueron nombradas. Ésta no. Como por descuido. *Como si un niño hubiera crecido sin ser bautizado*”, p. 97; el énfasis es nuestro). La incapacidad de nombrar equivale, en su sentido bíblico, a la incapacidad de existir. De ahí que la crisis identita-

ria se cristalice en un vértigo de los significantes que simplifica la problemática: Agustín Vergara se transforma en “Tin” y se asocia con los norteamericanos que su padre combatiera; su nieto Plutarco lleva tal nombre en homenaje a su padrino, el presidente Plutarco Elías Calles, que los historiadores consideran como traidor de los objetivos revolucionarios; la hija de la criada doña Manuelita se llama Lupe Lupita, en un desesperado e inútil intento de asociarla con la Virgen de Guadalupe para proteger su virginidad amenazada por la lujuria de los patrones. O sea que a partir de su propio nombre, los personajes arrastran un fardo semántico que ilustra su fracaso. Allí, la gran masa del pueblo constituye el caso extremo del anonimato, a la manera de los *maceualli* que no tienen ningún peso en la historia.

Lo inconcluso, destino común de las vidas de los personajes de *Agua quemada*, alcanza una de sus expresiones más claras en Federico Silva, quien se organiza una vida rutinaria hasta el exceso y que llega al extremo de preparar cuatro versiones de su propia muerte mediante una cuidada puesta en escena, que incluye la elección de una música que debe escucharse al descubrirse su cuerpo (la “Sinfonía inconclusa” de Schubert) y un libro a *medio* leer sobre su mesa de luz: *El misterio de Edwin Drood*, justamente el libro inconcluso de Charles Dickens.

La Revolución, que podría haber unido los destinos individuales y los colectivos permitiendo la vuelta de tuerca, la “conclusión” para coronar las existencias, ha fracasado en su cometido y ha terminado por crear una nueva (des)organización social (Raúl, padre de Luisito, dice: “a todos nos desquició la revolución, a unos para bien y a otros para mal, había una manera de ser ricos antes de la revolución, y otra manera después. Nosotros sabíamos ser ricos a la antigüita, nos quedamos atrás, ni modo”, p. 62), una redistribución de la riqueza entre un reducido contingente de privilegiados (los Vergara, los jefes de bandas paramilitares ligadas al gobierno), que deja de lado

al resto de la población. Es más, el padre de Bernabé, Andrés Aparicio, se arruina y arruina a su familia al intentar aplicar los postulados revolucionarios en una localidad del interior, granjeándose el odio de toda la población.

Esta dispersión de los destinos individuales les impide a los personajes de los distintos cuentos que se conozcan y se reconozcan, a pesar de que tengan puntos de contacto entre sí: doña Manuelita fue criada de los Vergara, Federico Silva era el propietario del inquilinato de la calle Guatemala donde vivió Amparo, la madre de Bernabé, y donde residen aún el inválido Luisito y la vieja criada, Agustín Vergara es el propietario de la gasolinera donde trabajan los tíos de Bernabé, etc. Estos contactos no alcanzan, sin embargo, para unir los destinos en un relato único, en un corpus narrativo común, y explica y justifica así la existencia del “cuarteto narrativo”.

El fracaso de la Revolución se conjuga con la pérdida de la memoria. Nadie recuerda –no puede o no quiere recordar– el pasado propio y colectivo y se pierde en los meandros de un presente intrascendente y de un futuro inasible. Así, Rosa María, hermana de Luisito, tiene “ojos de piedra, sin memoria” (pp. 50, 54) y Federico Silva solo empieza a tener memoria luego de la muerte de su posesiva madre. Mientras tanto, el pueblo mexicano –como en *El coloquio de los perros* de Cervantes o en *Los perros hambrientos* de Ciro Alegría– se asimila a las bandas de canes famélicos y maltratados que recorren las calles de México en “Estos fueron los palacios” y que suscitan la siguiente reflexión por parte de doña Manuelita: “Figúrate, Niño Luis, *figúrate que los perros se recordaran unos a otros, figúrate nomás lo que pasaría*” (p. 50; el énfasis es nuestro). La disolución del pasado genera la reacción de ciertos personajes como los adolescentes y los jóvenes, que en un confuso esfuerzo por recuperar el sentido de lo pretérito traban amistad con los ancianos, supuestos portadores de la memoria. Esto explica

la relación estrecha que existe entre Plutarco y su abuelo el general Vergara o entre Luisito y Manuelita (notar el paralelo nominal de los personajes, el apellido en un caso, el diminutivo en el otro). La búsqueda de ese pasado se traduce en la acción de los cuentos mediante los simulacros de recorridos iniciáticos que ambos realizan: la escapada nocturna por cabarets y prostíbulos de Plutarco y su abuelo, los paseos por la ciudad que Manuelita efectúa empujando la silla de ruedas del niño.

Así, la imposibilidad de comunicación se traslada al seno de cada familia y refuerza la crisis identitaria. Amparo, la madre de Bernabé, intenta reconocerse en un espejo antiguo, hasta que las andanzas de su hijo provoquen simbólicamente que el mismo se haga añicos, imagen de la ruptura total con el pasado. La filiación familiar se rompe cuando Bernabé abandona la escuela, se hace un niño de la calle y termina integrando las bandas parapoliciales aliadas al Partido Revolucionario Institucional en el poder.

### Madres y violaciones

El 15 de septiembre, aniversario de la Independencia, los mexicanos gritan: “¡Viva México, hijos de la Chingada!”. Dice Octavio Paz: “La chingada es ‘nuestra’ mujer penetrada por el otro, la mujer entregada al otro. Es Malinche, la traidora, el mal original” y agrega que los hijos de la chingada son “los otros, los extranjeros, los malos mexicanos, nuestros enemigos, nuestros rivales. En todo caso, los *otros*. Esto, todos aquellos que no son lo que nosotros somos” (*op. cit.*, p. 68).

En *Agua quemada*, el destino de las distintas madres está codificado. De entrada se observa que seis de ellas ocupan un sitio importante en la diégesis: doña Clotilde Vergara, esposa del general, y Evangelina Vergara, esposa de Agustín en “El

día de las madres”; doña Manuelita y Lourdes en “Estos fueron los palacios”; Felicitas Fernández de Silva en “Las mañanitas”; Amparo en “El hijo de Andrés Aparicio”. Cuatro de ellas han sido de una u otra manera “violentadas”, es decir que llevan en sí el estigma del mal original, que hace que su fertilidad, que el hecho de ser receptáculos de la vida, se vea de entrada desvirtuado. Doña Clotilde, en efecto, en plena debacle revolucionaria debió aceptar forzosamente la protección de Vergara; Evangelina tiene un amante y, al ser descubierta por su marido, es asesinada; doña Manuelita conoce “amores de criada”, tal vez con el general Vergara, y tiene una hija natural; Lourdes es abandonada por su esposo, Andrés, que desaparece sin dejar rastros. Amparo, mientras tanto, ha sido arrancada de su medio social y Felicitas ejerce una función castradora sobre su hijo, Federico, aunque en el presente de la narración ya haya muerto.

Entre todos estos casos, se destaca el de Evangelina. En efecto, su hijo Plutarco deviene el *otro*, el hijo de la chingada, para retomar la expresión de Paz, “los otros, los extranjeros, los malos mexicanos, nuestros enemigos, nuestros rivales. En todo caso, los otros. Esto es, todos aquellos que no son lo que nosotros somos” (*op. cit.*, p. 68), y es objeto de burlas por parte de sus compañeros de escuela, quienes conocen la historia. En casa de los Vergara, en el elegante barrio de El Pedregal, no existe ni siquiera una foto de la mujer y solo al final del cuento el joven descubrirá que ha sido asesinada por Agustín y que el crimen ha sido encubierto con el beneplácito del general y de las autoridades corruptas. Plutarco aceptará lo ocurrido y se pondrá la máscara hipócrita que llevan su abuelo y su padre, en un relato en el que las apariencias y el juego de máscaras se multiplican. Así, la ficción se cierra con la visita anual que el diez de mayo, “día de la sufrida madre mexicana”, según el decir popular, realizan los Vergara con su tradicional peregrinación al Cementerio Francés, a depositar ofrendas florales y

a llorar ante el lujoso mausoleo de las dos mujeres. En esta proliferación de disfraces el texto es su propio signo y su reverso. Solo así puede interpretarse, cabalmente, el alcance de estas palabras del general al comienzo del cuento: “Después del amor a la Virgen y el odio a los gringos, nada nos une tanto *como un crimen alevoso*” (p. 16; el énfasis es nuestro).

La madre no logra, entonces, cumplir con su función reunificadora del núcleo familiar disperso y, por el contrario, destruye la posibilidad de identificación identitaria, de acercamiento a la tierra mexicana original. En este mundo masculino, donde el enunciado genérico es de por sí sospechoso de subversión, la mujer desempeña un segundo papel. Las posibilidades de rebelión son escasas y su dimensión se multiplica: a Evangelina le cuesta la vida; las criadas provincianas, mientras tanto, se entregan voluntariamente en la oscuridad de una fábrica abandonada (“lo importante es que a la fábrica todas vinieran por gusto, era el único lugar donde podían sentirse un ratito libres de los patrones gateros o de sus hijos o de los galanes de barrio”, p. 112), pero se quitan así la posibilidad de reconocerse con el otro en el amor.

Esta tierra original es claramente México, DF, donde transcurren los cuatro relatos y por donde los narradores nos pasean a lo largo y ancho de todos los barrios, desde los aristocráticos de El Pedregal, hasta las poblaciones fantomáticas sin nombre de la periferia, pasando por las antiguas zonas elegantes venidas a menos de la calle República de Guatemala, por la Zona Rosa, por el popular Peralvillo, etcétera.

La articulación semántica de la ciudad parece responder al interrogante del epígrafe de Reyes: “¿Es esta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?”. La respuesta es unilateral: destruirlo, puesto que el signo distintivo de la capital es la degradación. Así como las madres, la tierra-madre de México, DF ha sido

violada y se ha transformado en una “Pompeya invisible” (p. 36), empezando por la Conquista y siguiendo con la industrialización abusiva, la especulación inmobiliaria y la multiplicación de barrios miserables donde se agrupan los emigrantes. El caos del tránsito y la polución se mezclan con los olores de las frituras, los edificios parecen tubos de metal cubiertos por publicidades chillonas (pp. 13-14, 39, 71, 73, 110; parafraseando a Carlos Fuentes diríamos que la imagen que tenemos de la ciudad en *Agua quemada* confirma el pasaje de un universo dominado por Quetzalcoatl a otro bajo el control de Pepsicoatl).<sup>7</sup> La ciudad se hace una metáfora del cuerpo, metonimia de la Nación, y se prostituye, todo se compra y todo se vende: “maquillaron la roca volcánica, la disfrazaron con cemento, anteojos de vidrio, le pintaron los labios de acrilita, le pusieron mosaicos” (p. 36), formas de degradación todas éstas que destrozaron la ciudad que con nostalgia recuerda Silva: “Antes, México era una ciudad con noches llenas de mañanas. A las dos de la madrugada, cuando Federico Silva salía al balcón de su casa en la calle de Córdoba antes de acostarse, ya era posible oler la tierra mojada del siguiente día, respirar el perfume de las jacarandas y sentir muy cerca los volcanes” (p. 71).

La degradación se manifiesta tanto en los lugares públicos como en los privados. Así, el cementerio, lugar de memoria por excelencia, se transforma en su contrario. Allí, en el Cementerio Francés (lugar cuanto menos paradójico para que un revolucionario mexicano entierre a sus muertos e imagen de la degradación de un discurso antiimperialista) se congregan los asesinos de Evangelina para sus simulacros de piedad; en el Cementerio Español, mientras tanto, se encuentran Bernabé y Martincita para mantener relaciones sexuales. El cementerio, entonces,

---

<sup>7</sup> Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*.

como la madre, también es víctima de una violación. El espacio se hace una vez más cuerpo.

No mejor suerte se le depara al espacio privado, en particular a las casas familiares, vínculo con la identidad, matriz fundadora, espacio mitificado en la literatura latinoamericana. En primer lugar, cada una de estas espacialidades puede ser leída en relación con la clase social de sus habitantes. En ese sentido, se nota la confirmación de la incapacidad de realizar un destino individual o colectivo. Así, la casa de la alta burguesía de los Vergara, en El Pedregal, es sugestivamente comparada con un “cementerio involuntario” (p. 36; ver lo que apuntábamos más arriba sobre los cementerios). Allí, todo está muerto, es artificial: todo es una máscara como las que llevan los miembros de la familia. Allí, todo lo nacional se vuelve como por arte de magia importado (los mármoles de Zacatecas se transforman en mármoles de Carrara) y todo lo importado es falso (copias de Rubens, réplica de la *Victoria de Samotracia*). La degradación, en cambio, parece ser el rasgo dominante en “Las mañanitas” (y también en “Estos fueron los palacios”), a través de la mansión arruinada de Federico Silva, como símbolo de la paulatina desaparición de la alta burguesía ligada al Porfiriato: “Ayer nada más me cayó caliche en la cabeza mientras me rasuraba y toda la pared del baño está cuarteada. ¿Cuándo entenderán que el subsuelo esponjoso no resiste la injuria de los rascacielos?” (p. 73). Sin embargo, significativamente, esta casa en cierto modo paradisiaca (con la consabida imagen del jardín ya utilizada en “Tlactocatzine...”) se transforma en su opuesto, pasando de matriz a tumba, pues allí, justamente, es asesinado su propietario por una banda de marginales (el Artista, el Barbero y la Pocajonta) que había penetrado por la fuerza. Nuevamente, nos encontramos en la conmoción de la violación. En el extremo opuesto se sitúa la casilla de la infancia de Bernabé, en un

barrio innominado, en una de “las ciudades perdidas del cinturón de la miseria” (p. 135).

La distancia que media entre *La región más transparente* y *Agua quemada*, casi un cuarto de siglo, le sirve al autor para repetir su postura esencialista, para constatar con amargura y pesimismo la magnitud del desastre. Su implacable crítica de la Revolución Mexicana parece dictaminar el fin de las utopías. Novelas como *Terra Nostra* y *Cristóbal Nonato* le permiten formular hipótesis acerca de ese futuro posible.

## EL SUEÑO DE LA RAZÓN ENGENDRA MONSTRUOS: ESPACIOS DE DOMINACIÓN EN *BALÚN-CANÁN*

La sociedad comiteca presentada en *Balún-Canán* está atravesada por oposiciones de orden económico, histórico, social, cultural, político, racial y lingüístico. Todas ellas confluyen hacia un elemento que los reúne y los explica: la posesión de la tierra. Este conflicto se inscribe y se escribe en el tratamiento de la espacialidad romanesca, caracterizada por la apropiación y la compartimentación del territorio.

La naturaleza de este conflicto es esencialmente violenta, en la medida en que la perduración del sistema de relaciones (latifundio, patriarcalismo y machismo, racismo, explotación) implica la opresión de unas clases y categorías sobre otras, so pena de desaparición. O sea que para dominar es necesaria la presencia del otro, mientras que para liberarse hay que pasar por el proceso opuesto, el de aniquilación.<sup>1</sup> Esto deriva, para los poderosos, en un sentimiento de amenaza, de miedo permanente que afecta hasta la noción misma de tiempo:

Pero el tiempo para ser absoluto requeriría la abolición del contrario. Como esa exigencia no ocurre, el vencedor que posa su planta sobre la cerviz del enemigo derrotado, siente, en cada latido, una amenaza, en cada gesto una inminencia de fuga, en cada ademán una tentativa de sublevación. Y el *miedo* engendra nuevos delirios

---

<sup>1</sup> Otro texto cuya acción se desarrolla en Chiapas es un auténtico modelo de la aniquilación de una clase social luego de la rebelión: Bernard Traven, *La révolte des pendus*.

monstruosos. El temor engendra a un tiempo, actos propiciatorios hacia lo que los suscita y violencia en su contra.<sup>2</sup>

En tal contexto, el periodo elegido por Rosario Castellanos para situar la acción de la novela es un momento conflictivo por excelencia, cuando soplan los vientos de la historia, es decir bajo la presidencia del general Lázaro Cárdenas (1934-1940). Como es sabido, este dirigente tomó numerosas medidas progresistas a nivel nacional y regional, volviendo al espíritu de la Revolución, y, en el caso del estado de Chiapas, incorporándolo, verdaderamente, al proceso de transformación, del que hasta entonces había estado marginado.<sup>3</sup>

En el texto, la marginalización se escribe en primer término como un distanciamiento espacial, o sea que Chiapas y Comitán aparecen separados de la realidad del país, como un universo regido por mecánicas propias, pero que al mismo tiempo son objeto de transformación, en la medida en que el cambio a nivel nacional opera como fuerza de presión y de renovación. Dos momentos en la novela pueden servir como ejemplo para ilustrar el distanciamiento ancestral: la enfermedad de Mario Argüello y la imposibilidad de hospitalizarlo a tiempo en México (tercera parte, secuencia XIV, p. 266) o la llegada de la época de lluvias (primera parte, secuencia XIV, p. 43):<sup>4</sup> “Estamos tan aislados en Comitán, durante la temporada de lluvias. Estamos tan lejos siempre. Una vez vi un mapa de

---

<sup>2</sup> Aurora M. Ocampo, “Debe haber otro modo de ser humano y libre: Rosario Castellanos”, *Cuadernos Americanos*, pp. 199-212.

<sup>3</sup> En *Balún-Canán* aparecen los tópicos tradicionales de la novela indigenista: los latifundistas, la Iglesia, el poder político. La elección del periodo implica un cambio sustancial en el tratamiento de este último, ya que aparece como un factor renovador y defensor de los humildes.

<sup>4</sup> Rosario Castellanos, *Balún-Canán*. Todas las citas se refieren a esta edición.

la República y hacia el sur acababa donde vivimos nosotros. Después ya no hay ninguna otra ruedita”.

El alejamiento de los centros de decisión acentúa también la incomunicación (la prensa, el correo, las órdenes de la administración central demoran en llegar) y los abusos de las clases dominantes, reticentes a perder sus privilegios y a aplicar las reformas decididas en la capital, no solo en materia de política agraria, sino también en la justicia o en la educación (recordar el episodio de la llegada del inspector y los esfuerzos de los indígenas por lograr la creación de una escuela en la finca; p. 54, y primera parte, secuencias XIV<sup>5</sup> y XVI, respectivamente). Sin embargo, cuando la situación política cambia y las reformas cardenistas comienzan a ser aplicadas, los efectos del aislamiento se revierten y César Argüello debe errar como un desconocido esperando una respuesta a sus reclamos en la capital regional de Tuxtla Gutiérrez.<sup>6</sup> La entrada en el proceso histórico nacional fractura el tiempo detenido chiapaneco y las transformaciones destruyen el antiguo sistema en el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo.

A ese gran espacio cerrado regional, le suceden otros departamentos que refuerzan el principio del aislamiento generador de abusos: la finca de César Argüello en Chactajal, la casa

---

<sup>5</sup> “¿Te acuerdas cuando impusieron el salario mínimo [...] La ley no establece que el maestro rural tenga que ser designado por las autoridades. Entonces nos queda un medio: escoger nosotros a la persona que nos convenga. ¿Te das cuenta de la jugada?” (p. 46), le comenta César a su amigo el terrateniente Jaime Roveló.

<sup>6</sup> Es de notar que los cambios son anunciados de manera progresiva y continua en el texto. Los anuncios se manifiestan de dos maneras. La primera, a través de varias voces de alerta: el boletero del circo (p. 19), la nana (p. 32), Jaime Roveló (p. 44; 234), doña Pastora (p. 49), César, la tía Francisca (p. 71), Amalita (p. 252; 274), etc. La segunda, a partir de hechos concretos: el cierre de las iglesias (p. 41).

familiar en Comitán. La finca se sitúa también en un sitio separado del contexto, de difícil acceso (falta de vías de comunicación, ausencia de comodidades para descansar en el trayecto, río crecido, puente roto; ver también p. 31: “Veinticinco leguas de camino. Montañas duras de subir; llanos donde el viento aúlla; pedregales sin término”), a dos días de marcha del pueblo. En el pequeño universo de la propiedad se reproducen los conflictos manifiestos en Comitán de manera más directa y despiadada, puesto que los protagonistas (terratenientes e indígenas) están cara a cara y son atrapados por la historia.

La casona familiar de Comitán abriga a la dinastía de los Argüello, presidida ahora por el jefe de familia de nombre imperial, César, y que cuenta con su heredero, Mario, en la más pura tradición patriarcal. Ella también permite confrontar a las fuerzas en oposición, en dos etapas. La primera previa a la estadía en Chactajal que ocupa, prácticamente, toda la segunda parte (pp. 75-216); la segunda cuando, ya de regreso, se desestructura la dinastía de los Argüello con la ausencia de César y la muerte de Mario.

La circulación de los personajes por ambos espacios ilustra la tensión. La casona es el reducto del núcleo familiar (César, Zoraida, Mario y su hermana de siete años, narradora en la primera parte), y en ella viven también las criadas indígenas. Estas últimas son víctimas de la exclusión total: por un lado, nunca integrarán el núcleo familiar (la nana de la niña es incluso expulsada de la casa); por el otro, son auténticas renegadas para los indígenas de los pueblos y las fincas, traidoras aculturadas por haber abandonado su lugar de origen.<sup>7</sup> Auténticas parias, las nanas influyen, sobremanera, en la edu-

---

<sup>7</sup> De manera inversa, las criadas desprecian a sus congéneres que permanecieron en los pueblos o fincas. Cuando el indígena de Chactajal fiel a César muere en la casona “Las criadas no lo consideran su igual” (p. 32).

cación infantil, transformándose en sustitutos maternos.<sup>8</sup> Son la voz del pasado indígena, la voz de la tradición misteriosa y de las leyendas, otra forma de educación más auténtica y verdadera que la que reciben las niñas de las familias ricas en la escuela de la señorita Silvina. Pero pese a todo, nunca logran el reconocimiento social: llevan la marca de su etnia. La niña narradora habla así de su nodriza: “No lo sabe. No sabe nada. Es india, está descalza y no usa ninguna ropa debajo de la tela azul del tzec”, p. 10).

En esta sociedad cerrada, no hay mayor afrenta que la pertenencia al círculo étnico de los marginados, a ser “el otro” (la nana amenaza a la niña con que si no toma la leche se volverá india, p. 10). La diferencia étnica se traduce en el discurso infantil de la primera parte –pero también en los otros pasajes de la novela–, a través de la comparación socio-racial (color de la piel, rasgos físicos, ropas, educación, alimentación) y también de la palabra. Ladinos e indígenas hablan lenguas distintas, el español y el idioma mayoritario en el lugar, el tzeltal. Cada lengua es una barrera excluyente. Para la niña, pese a haber sido educada por una indígena, oír la lengua del otro –mujeres tzeltales que están en la puerta del mercado– le produce horror: “Conversan entre ellas, en su curioso idioma, acezante como ciervo perseguido. Y de pronto echan a volar sollozos altos y sin lágrimas que todavía me espantan, a pesar de que los he escuchado tantas veces” (p. 12).

El punto de vista desempeña también un papel importante en el asedio a la exclusión. La mirada infantil filtra el conocimiento e introduce la noción de descubrimiento, relatando, sin subterfugios ni distancia, las manifestaciones racistas. En ese

---

<sup>8</sup> Tanto en *Balún-Canán* como en *Los ríos profundos* se hace evidente el contenido autobiográfico en la exaltación de las nodrizas.

marco, la lengua se yergue otra vez como una barrera: dificulta la comprensión de las razones de la herida de la que ha sido víctima el indio que llega agonizante a la casona. Solo su padre César y los indígenas son capaces de emplear la lengua tzeltal (“... allí murió. Con unas palabras que únicamente comprenden mi padre y la nana y que no han querido comunicar a ninguno”, pp. 31-32), dejando a la niña al margen del conocimiento. A esto se agrega otro elemento que refuerza la incomunicación: si los ladinos pueden hablar la lengua de la región, los indígenas no tienen derecho a utilizar el castellano y, si se atreven a hacerlo, despiertan el repudio de los blancos: “—Oílo vos, este indio igualado. Está hablando castilla. ¿Quién le daría permiso?” (p. 38). Zoraida, incluso, les niega la capacidad intelectual para aprenderlo (“La primera vez que vine a Chactajal quise enseñarle a hablar a la cargadora de la niña. Y ni atrás ni adelante. Nunca pudo pronunciar la *f*. Y todavía hay quienes digan que son iguales a nosotros”, p. 96).

Del mismo modo, el uso del voseo responde a un esquema social riguroso: “Porque hay reglas. El español es privilegio nuestro. Y lo usamos hablando de usted a los superiores; de tú a los iguales; de vos a los indios” (p. 39). Sin embargo, cuando llegue el tiempo de la rebelión, el líder Felipe utilizará el castellano que ha aprendido en Tapachula para dirigirse a sus amos, y no vacilará en pronunciar su nombre completo para afirmar una identidad recuperada: “Me escogieron a mí, Felipe Carranza Pech, para que yo fuera la voz” (p. 98).

La incomunicación también es cultural y afirma los espacios compartimentados. Quizá uno de los mejores ejemplos de esta incompreensión lo encontremos en el episodio del parque de diversiones, cuando el indio destraba la seguridad de su asiento en la rueda y baja colgado, repitiendo inconscientemente el rito ancestral de los voladores ejecutado por sus antepasados (pp. 39-40), ante la burla ignorante de los ladinos. Este mismo

desprecio racista se manifiesta varias veces en Zoraida, que no vacila en calificar a los indígenas de víboras y en insistir en su ignorancia, en maltratar e ignorar a la nana (“Durante los años de su convivencia mi madre ha procurado hablar con ella lo menos posible; pasa a su lado como pasaría junto a un charco, remangándose la falda”, p. 229). Los indígenas están pero no están, y ciertas fórmulas empleadas por Zoraida hacen pensar en la imagen de la transparencia de los indios, ideada por el novelista peruano Manuel Scorza:<sup>9</sup> “¿Se acuerda usted de aquella india, una tal que servía de nana a la niña? No se ha de acordar, porque ni quién se fije en los mozos y más si son de casa ajena” (p. 236), le dice a Jaime Rovelo.

En el espacio cerrado y conservador de la finca, la reivindicación de construir una escuela aparece como la inserción de lo nuevo en lo viejo, pero también como una forma de continuidad de la tradición. Lo novedoso radica en la apropiación de la ley revolucionaria que defiende el principio de la educación para todos, incluso en el reducto de los latifundios, y lo antiguo en el recurso de la sabiduría de los constructores, encarnado en el tata Domingo, para que levanten la escuela. O sea que la llegada de la Revolución no se propone sustituir sin contemplaciones un sistema, sino por el contrario, volver al pasado anterior al hombre blanco, defendiendo la tradición para inventar un nuevo destino.<sup>10</sup>

El rescate del saber nativo impregna, por lo demás, las relaciones y los discursos. De entrada, el título se apropia de una voz indígena y los epígrafes le confieren a la cultura vernácula el sentido de la autoridad. Tres son las fuentes: “El libro del con-

---

<sup>9</sup> Ver *Garabombo el invisible*, Monte Ávila, Caracas, 1978.

<sup>10</sup> En el mismo sentido hay que entender la importancia de la alfabetización por maestros preparados que hablen el tzeltal. La educación es una herramienta de liberación.

sejo” (p. 8), “El Chilam-Balam de Chumayel” (p. 75) y los “Anales de los Xahil”. El texto maya que emplea la primera persona del plural parece prolongarse en la secuencia de apertura (p. 9), en la que a los puntos sucesivos le sigue un discurso de la nana que también se vale del sujeto colectivo. Esta técnica narrativa sugiere, al mismo tiempo, una continuidad cronológico-cultural (tradiciones mayas, presente de la diégesis en los años 1930) y una traslación narrativa (del discurso del *Popol Vuh* al mundo de la ficción de Castellanos). Apunta Martin Lienhard: “Mediante esta articulación, la novela se atribuye a sí misma, sin duda para legitimarse, una ascendencia *Popol-Vuh*”.<sup>11</sup> Del mismo modo, el cuaderno –supuestamente escrito por un hablante indígena– que la niña narradora encuentra en el escritorio de su padre cuenta la historia de la colonización de los Argüello, que se propone, como contrapunto, a la versión propuesta por César.

La palabra indígena resurge en personajes como la nana y el tío David. Es una voz misteriosa, que trae las antiguas historias (el dzulúm, los nueve guardianes, los cuatro señores del cielo) y le da consistencia al poder mágico de los brujos. La creencia en ellos circula entre los indígenas y es aceptada por las mujeres blancas (o simulada por otras, como la tía Francisca, que se sirve de la brujería para perpetuar su poder), mientras que para los hombres como César o el sacerdote se trata de supersticiones y patrañas (p. 218).

Ladinos e indígenas coinciden, aparentemente, en la práctica de la religión católica, pero pronto se nota la diferencia. El cristianismo de los indios está impregnado por las antiguas creencias y genera un sincretismo que lo singulariza. Los ladinos, en cambio, practican una piedad artificial, pronto

---

<sup>11</sup> Martin Lienhard, “La legitimación indígena en dos novelas centroamericanas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 110-120.

dominada por la cólera y el egoísmo: es el caso de Zoraida, que pretende ilustrar su fe con la asistencia a una inválida, a quien no vacila en insultar y humillar porque no le da las respuestas que pretende oír (pp. 243-244). Los sacerdotes defienden una religión conservadora y separada de los intereses populares, y los funcionarios eclesiásticos se muestran coléricos y materialistas (llegada del cura a Comitán, pp. 245-251). En suma, el espacio religioso también se halla compartimentado según los intereses de las clases sociales. César no visita la ermita del rancho cuando los peones celebran el día de Nuestra Señora de la Salud (p. 126) con cultos que “el señor cura había condenado por idolátricos” (p. 128), pero que tolera para evitar incidentes y preservar su poder. Solo la niña narradora entreve la correspondencia entre el sufrimiento cristiano y el martirio del indio moribundo que sus compañeros traen a la casona, en un pasaje expresionista que recuerda algunas secuencias de Buñuel: “—Es igual (digo señalando al crucifijo), es igual al indio que llevaron macheteado a nuestra casa” (p. 43).

La circulación por los espacios no solo es lingüística y cultural, sino también física. El pasaje de la presencia de los indígenas en la casona de Comitán ofrece otra variante de la exclusión, de estos opuestos que se desean y se necesitan para vivir y existir. Los indios aparecen adheridos a un espacio que no les pertenece, figuras extemporáneas que están de más y que, al mismo tiempo, son imprescindibles para que ese espacio que les ha sido robado, exista. Los blancos, y César en particular, se proponen perpetuar el sistema latifundista. Recorre sus propiedades a caballo, bendice a los indios, tiene hijos naturales que luego le asegurarán una mano de obra fiel. Las narraciones de sus viajes por el extranjero le sirven para impresionar al auditorio tzeltal infantilizado (p. 95). En cambio, otros desplazamientos vienen para desmoronar las bases del poder. Son los que traen las ideas nuevas de la capital o de otras poblaciones

de la región. El viaje conlleva la idea de aventura, de misterio, de la mano de los custitaleros de San Cristóbal, de doña Pastora, del tío David, o incluso del circo (“¡Un circo! Nunca en mi vida he visto uno. Ha de ser como esos libros de estampas iluminadas que mi hermano y yo hojeamos antes de dormir. Ha de traer personas de los países más remotos para que los niños vean como son. Tal vez hasta traigan un tren para que lo conozcamos”, p. 17). Recorren los caminos y portan noticias del mundo. Y también traen la conciencia revolucionaria. El primer viajero de este tipo es el inspector de educación que visita la escuela de la señorita Silvina. El segundo, que ha recorrido un camino inverso, de Chiapas hasta México, es el hijo, abogado, de Jaime Rovelo, quien ha abrazado la causa cardenista (p. 46). El tercero es el inspector agrario Gonzalo Utrilla, ahijado de César Argüello, que llega a Chactajal para alentar las reivindicaciones de los indígenas. El cuarto, y tal vez el más importante, es Felipe Carranza Pech, para quien el traslado laboral a Tapachula, el contacto con líderes, como el propio Cárdenas, y la alfabetización fueron fuente de conciencia revolucionaria, suerte de iluminación política que lo sacó de las tinieblas (p. 105) y lo condujo a difundir la buena nueva.

La sociedad representada en *Balún-Canán* muestra todos sus matices y su complejidad. A la tensión central evocada hasta ahora, cabe agregarle las otras que atraviesan la diégesis. La discriminación socio-racial, si bien se concentra principalmente en la oposición ladinos/indios, afecta, asimismo, a los mestizos y a los blancos pobres. El caso de Ernesto es evidente. Bastardo de los Argüello, muchas secuencias de la novela relatan la discriminación de la que es objeto y, gracias al uso de la focalización interna, el lector percibe, además, la hondura de su resentimiento y de su complejo de inferioridad. Los abusos de César se explican, en parte, por el sistema patriarcal y machista que domina. Con su dinero puede comprarlo todo, incluso el matri-

monio con una mujer mucho más joven que él. Distante y frío (notar que en la primera parte casi no le dirige la palabra a su esposa y a su hija),<sup>12</sup> su desprecio por el sexo femenino es una constante. En la sociedad chiapaneca, las mujeres parecen destinadas, exclusivamente, a satisfacer el deseo masculino y a dar a luz y criar a los niños. Deben aprender a ocupar su lugar: así, cuando la familia alquila un coche para ir al llano de Nicalococ, a jugar con los papalotes junto a los otros miembros de las clases dominantes, el papel social de las mujeres está claramente definido: “Nosotras miramos, apartadas de los varones, desde nuestro lugar” (p. 22). En ese contexto, la soltería es una ignominia que censura la sociedad, como se nota en los casos de Amalia o la tía Matilde (“Apartando apenas los visillos de la ventana, una soltera nos mira furtivamente”, p. 12; “Sonríe con dulzura pero todos sabemos que está triste porque su pelo comienza a encanecer”, p. 33), y el hecho de no poder tener hijos (el caso de Juana, la esposa de Felipe) puede ser motivo suficiente de repudio. Sin lugar a dudas, el tratamiento del tema femenino constituye uno de los nuevos ingredientes que Rosario Castellanos aporta al indigenismo.

La novela es un conjunto de espacios compartimentados, sacudidos por la violencia y marcados por el deseo de mostrar. *Balún-Canán* expone una situación social, la localiza y la dramatiza, pero conserva la distancia de no proponer soluciones. Se desmarca del idealismo –no siempre con éxito– y escribe una región. Escribe Chiapas. Y transforma la derrota histórica en triunfo literario.

---

<sup>12</sup> “Soy una niña y tengo siete años [...] Y cuando me yergo puedo mirar de frente las rodillas de mi padre. Más arriba no. Me imagino que sigue creciendo como un gran árbol y que en su rama más alta está agazapado un tigre diminuto”, (p. 9).



## OLGA LAVANDEROS, PERIODISTA (ACERCA DE LA LITERATURA, LA PALABRA Y EL PODER)

Luego de haber publicado ocho novelas policiales entre 1976 y 1989, Paco Ignacio Taibo II dio a conocer, en ese último año, *Sintiendo que el campo de batalla*,<sup>1</sup> obra en la que aparecía, por primera vez, la joven periodista defenía Olga Lavanderos. La misma iba a volver en una segunda novela, *Que todo es imposible* (1995). Lavanderos, junto al escritor José Daniel Fierro, se intercalaba de ese modo en la fructífera saga del detective privado –de origen vasco-irlandés– Héctor Belascoarán Shayne, héroe, hasta ahora, de una saga de diez libros.

Si Belascoarán es un nostálgico detective atravesado por la crisis generacional de los protagonistas del 68 mexicano –que terminará en la generación *deloquelvientosellevó* (p. 26)–, si José Daniel Fierro es un escritor de policiales que se ejerce como investigador, invirtiendo el recorrido de Dashiell Hammett, Olga Lavanderos es, por fin, una joven de veintitrés años y periodista. Entre tanto, el terremoto de 1985, la irrupción del cardenismo y del zapatismo, también pasaron por allí.

---

<sup>1</sup> Paco Ignacio Taibo II, *Sintiendo que el campo de batalla*. Todas las citas se refieren a la edición de Txalaparta. Los libros policiales anteriores son los siguientes: *Días de combate*, Grijalbo, México, DF, 1976; *Cosa fácil*, Grijalbo, México, DF, 1977; *No habrá final feliz*, Lasser Press, México, DF, 1981; *Algunas nubes*, Leega, México, DF, 1985; *Sombra de la sombra*, Planeta, México, DF, 1986; *La vida misma*, Planeta, México, DF, 1987; *Amorosos fantasmas*, Promexa, México, DF, 1989; *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*, Planeta, México, DF, 1989.

Sin embargo, más que un punto de llegada, la profesión de Lavanderos me parece ser un punto de partida. En reiteradas oportunidades, Taibo II ha insistido en la influencia que ejercieron en él los anticipadores y herederos hispanohablantes del *New Journalism* norteamericano (Tom Wolfe, con la serie de artículos publicados en *Esquire* en 1965),<sup>2</sup> como Guillermo Torndyke, Rodolfo Walsh o Miguel Bonasso, en sus textos concebidos entre la ficción y el testimonio, en la intersección del horror, la violencia, la esperanza y la aventura.

Por un lado, Olga Lavanderos también vive en *Sintiendo que el campo de batalla* una aventura de ese tipo, navegando en el DF de los años ochenta entre la corrupción policial y gubernamental, los propios miedos y la inquebrantable voluntad de descubrir alguna forma de verdad. Por el otro, no es casual que Taibo II provenga de una generación marcada por la experiencia del sesenta y ocho (dice la narradora Olga hablando de los post sesenta y ocho: “Años culeros en los que la única asociación posible a la palabra revolución era la palabra ‘imposible’, ‘permanente’, como había estado de moda un tiempo antes, ni mucho menos ‘mexicana’; como se dijo en los cincuenta”, p. 15) y que, en lo que lo concierne, haya ejercido la misma profesión peligrosa que otros practicantes del policial, como los argentinos Osvaldo Soriano, Juan Sasturain, Vicente Battista, Mempo Giardinelli, los españoles Manuel Vázquez Montalbán y Mariano Sánchez, el colombiano Santiago Gamboa, el chileno Luis Sepúlveda. Algunos de estos nombres y varios otros conocieron también la censura, los asesinatos, los secuestros, la cárcel, el exilio. Difícil profesión, dice Taibo, la de periodista. Estos latinoamericanos, agrega, escribían en castellano en un contexto marcado por el

---

<sup>2</sup> Ver al respecto mi artículo: “Le récit d’enquête”, en Claude Cymerman y Claude Fell, *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, Nathan, París, 1997, pp. 360-363.

analfabetismo, los culebrones y la desinformación. Donde la casi exclusiva posibilidad que poseía el cuarto poder para existir consistía en adherir a la oficialidad y sentarse a la mesa del supuesto sentido común.<sup>3</sup>

Lavanderos se anota en esa filiación de periodismo crítico, también quiere escribir una novela y transitar los mismos rumbos tomados por Walsh, Bonasso o Torndyke (“En mi generación de estudiantes de periodismo, el club de soñadores apaches amantes de Tom Wolfe y Rodolfo Walsh...”, p. 77). La transición de una escritura a la otra parece evidente, en la medida en que el periodismo “es la mejor literatura, porque es la más inmediata” (p. 69), pero también por su capacidad para generar aventura. La intertextualidad insiste, precisamente, sobre el aspecto “aventurero”, a partir de la cita y la comparación –humorística en la mayoría de los casos–, con menciones de Robin Hood, el conde de Montecristo, Batman, Superman y Clark Kent, Julio Verne, Emilio Salgari y Sandokán, o con la alusión a las vocaciones infantiles: a los cinco años Olga no quería ser periodista, sino bombera (p. 13).

Las referencias intertextuales, más que las de una joven de su generación, corresponden a las de alguien de la generación del sesenta y ocho<sup>4</sup> y su confidente, su exmaestro Santos, jugando con la trasgresión genérica que tanto reivindica Taibo II, le imparte lecciones de sabiduría periodística en una verborrea exuberante. En dos oportunidades (pp. 69-70 y 119-120)

---

<sup>3</sup> *Que nada es imposible* está dedicado a “... Víctor Ronquillo y Carlos Puig, amigos, periodistas de la generación de loquelvientosellevó, y a la banda rockera y fraternal del Juguete Rabioso” (lo que no deja de remitir al periodismo con la alusión a Roberto Arlt) (p. 7). El líder de Juguete Rabioso, además, es Federico Bonasso, hijo del periodista y narrador argentino Miguel Bonasso (cfr. Pino Cacucci, *Poussières Mexicaines*).

<sup>4</sup> Ver al respecto la tesis de Sébastien Rutes, *Stratégies de l'intertextualité dans l'œuvre policière de Paco Ignacio Taibo II*.

se dirige a Olga asestando frases contundentes. ¿Qué se puede sacar en limpio de los embates verbales del profesor? Una filosofía, una ética profesional, que coinciden con el pensamiento y con el estilo de Taibo II registrado a través de múltiples declaraciones en los medios y publicaciones históricas, histórico-periodísticas o periodísticas (*Cárdenas de cerca. Una entrevista biográfica; Insurgencia mi amor; Primavera pospuesta. Una visión personal del México de los 90*).<sup>5</sup> Dice Santos definiendo la profesión: “Es la última pinche barrera que nos impide caer en la barbarie”, “Es la voz de los mudos y el oído extra que Dios le dio a los sordos”, “Es también el refugio de las ratas, la zona más contaminada, junto con las fuerzas policiacas, de toda nuestra sociedad”, “Es la única trinchera de los hombres libres contra la mierda del sistema”. Etcétera. Entre otras cosas, se pone el acento en el poder transformador de la palabra.

En cierto modo, la voz de Santos, pero también la acción romanescas de Olga, su ir y venir escritural que va de la ficción testimonial a la crónica o al reportaje, prolongan el pensamiento del autor insertado en su espacio predilecto, el Distrito Federal (“El DF es el único protagonista posible para mí (Trujillo anda incursionando en Tijuana, y Hernández Luna, con éxito, en Puebla), *Primavera...*, p. 23).

La correspondencia entre Lavanderos, Santos y Taibo II podría articularse en función de tres elementos de propagación intelectual íntimamente relacionados en la obra del narrador asturiano. El primero concierne al papel de la palabra y la posibilidad de reinvertir los efectos de la globalización. El segundo a las formas de establecimiento de una relación entre el emisor y

---

<sup>5</sup> Respectivamente: Planeta, México, DF, 1994; El Atajo Ediciones, México, DF, 1997 (tres reportajes, uno de los cuales, “Poder Obrero. Testimonio de los 121 días de la lucha de SPICER”, fue redactado en colaboración con estudiantes); Joaquín Mortiz, México, DF, 1999.

el receptor. El tercero alude a la posición y, asimismo, a la situación del propio Taibo II, en el panorama cultural mexicano.

En lo que hace a Taibo y al campo intelectual, pienso no solo en la supuesta incidencia que tendría la literatura, el neopolicial, la letra escrita, en el contexto del México presente, sino también en la capacidad operatoria de producir una literatura capaz de dirigirse, de convocar, a un público a partir de una postura de inserción original. En el paratexto que abre *Sintiendo...*, (“Una nota previa”), el autor relata una conversación que sostuvo con un colega en un encuentro de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos: “Ahora que estás publicando en el mercado internacional, tienes que escribir novelas más universales, más internacionales” (p. 11). Taibo II no sigue este consejo. Al contrario, reivindica una toma de posición mexicana que se apoya en una temática y en el tratamiento de la misma, en una descodificación y reformulación de los mitos modernos, en un registro oral que acerca la prosa a la realidad (aquí, también existe una filiación con Carlos Fuentes, el de *La región más transparente*, pero también con el de *Agua quemada*, y asimismo con Vicente Leñero y Jorge Ibargüengoitia), y que refuerza con Lavanderos dándole la palabra a una mujer. Con este conjunto de argumentos, Taibo II pone el dedo en la llaga de uno de los fenómenos que, en la historia de las ideas y en la historia de los registros de las ideas –del conocimiento a los pasos para llegar al mismo y difundirlo, de la *euresis* a la *taxis*–, ha sido uno de los más comunes, aunque controvertidos, factores de evolución: es posible narrar de otra manera.

La oralidad, el trabajo sobre los mitos y la elección de un código policial continuamente trasgredido, se aúnan en Taibo II con la elección de un espacio central, el del Distrito Federal. Se observa, allí, un punto común con la postura del primer Fuentes, el de *La región...* y *La muerte de Artemio Cruz*: la voluntad de contar la “sociudad”. Lavanderos deam-

bula por las colonias entre el *smog* y la lluvia. Las abraza en panorámica desde la ventana de su departamento (p. 16, por ejemplo). Y piensa en *Que todo es imposible*, que hay tres maneras de comprender, acabadamente, su urbe: leyendo los *graffitis* en los baños de mujeres de los cines, estudiando la guía telefónica y haciendo guardia cerca de las cajas de los supermercados (p. 11).

Obviamente, la movilidad de la propuesta de Taibo II no podía más que entrar en colisión frontal con la postura oficial, a partir de la puesta en marcha de la provocación solidaria. Como muchos otros narradores latinoamericanos que han cultivado obras de cruce de género, de “frontera”, textos difíciles de definir para la intelectualidad orgánica, Taibo II, y por prolongación ficticia Olga Lavanderos, han constituido un “panteón laico”. El mismo está compuesto por figuras que provienen de las más diversas manifestaciones culturales: héroes de historietas, de novelas de aventuras, de filmes o series televisivas, cantantes de corridos, de rancheras, boleros, jazz o compositores de sinfonías, autores de ficciones en las que domina un pronunciado gusto por la anécdota clara pero contundente (Howard Fast, Vázquez Montalbán, Jerome Charyn, Carlos Fuentes, Osvaldo Soriano, Emilio Salgari, Chester Himes, Walsh, Bonasso y Thorndyke, Vargas Llosa o Jesús Díaz). Estos gustos eclécticos, comunes con los de otros miembros de su generación, coinciden en una visión de los mitos modernos que son desmontados y reformulados, instaurando no solamente nuevas lecturas de los mismos, sino produciendo también nuevas asociaciones. En ese plano, el trabajo de Osvaldo Soriano con su primera novela, *Triste, solitario y final*, es pionero.<sup>6</sup> No

---

<sup>6</sup> Ver al respecto mis artículos: “Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano”, *Cuadernos Angers-La Plata*, pp. 9-25; y “Azar y derrota: el fin de las ilusiones en *Una som-*

es un accidente que el tema reaparezca, desde diferentes ángulos, en las obras policiales de Juan Sasturain o Rolo Diez.

Estamos, aquí, en el centro del problema de la construcción de un discurso mexicano (latinoamericano) de cara a la modernidad con todas las dificultades de recepción que puede plantear. Si con *Sintiendo...* Taibo II asume, voluntariamente, una discursividad profundamente nacional, ¿cómo se sitúa el lector extranjero (latinoamericanos incluidos)? O lo que equivale a decir lo mismo, ¿cómo se escribe México de cara al lector?

Necesitaba escribir una novela con marcas de complicidad, una novela ilegible para cualquiera que no hubiera vivido, aunque sólo fuera por unos días, bajo la lluvia y el smog del DF, una novela llena de referentes cómplices en el lenguaje, en los micropaíses, en las bromas. Una novela tan defeña, en suma, que no podría vender jamás en Alemania o Estados Unidos. Puede sonar todo muy idiota, pero así fue (*Sintiendo...*, “Una nota previa”, p. 11).

Otros autores habían afianzado una discursividad diferente en el pasado. A partir de poéticas que presentan algunos puntos de contacto, Borges en Argentina y Octavio Paz en México habían propuesto, varias décadas antes, una relación genuina de las culturas periféricas latinoamericanas con el canon universal.

La provocación literaria (la idea de campo de batalla que figura en el título es sintomática) y polemista de Taibo II desentona cuando creía haber adquirido un tono que podía darle sus *lettres de noblesse* a esas culturas periféricas. Desentona porque asocia una serie de elementos componentes de la historia

---

*bra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano”, *Hispanamérica*, núm. 89, Maryland, EUA, 2001, pp. 29-41 (este último artículo integra el presente volumen).

cultural nacional con una forma de enunciarlos que, hasta el presente, se situaban en los márgenes.

Como toda vanguardia, la producción de Taibo II –quíeralo o no el autor– propone un desplazamiento del margen al centro, para ocuparlo. Como todo miembro prominente de una vanguardia, Taibo II asume un “nosotros” que poco tiene de retórico, que no se contenta con la búsqueda de puntos en común en el plano nacional, sino que se prolonga a América Latina, a Iberoamérica, a Europa, al mundo. Propone, asimismo, una utilización original de los recursos editoriales, basándose en la explotación de las nuevas técnicas,<sup>7</sup> lo que abre una brecha en un dominio también invadido por la ocupación del mercado latinoamericano por parte de las editoriales españolas, donde la globalización parece levantar una nueva Torre de Babel.

Insertarse en la globalización de cara al lector implica redefinir un pacto de lectura. Al *zapping* desinformante el *zapping* constructivo. En un artículo que reconstruye el efecto de la aparición del movimiento zapatista el primero de enero de 1994,<sup>8</sup> Taibo II escribe:

Durante las siguientes horas, vivo en piloto automático pegado a la televisión, con todos los aparatos de radio encendidos en la casa, esperando información. A la mexicana, leyendo entre líneas, oyendo entre frases, seleccionando imágenes sin escuchar al locutor. Bendigo los mil y un mecanismos de contrainformación que este país se ha inventado. Doce horas después del inicio del ataque, comienza a funcionar radorumor. El teléfono no para de sonar [...].

---

<sup>7</sup> Ya la crítica argentina ha señalado las intersecciones entre Borges y el mundo editorial de su país en los años treinta y cincuenta. Ver Annick Louis, *Jorge Luis Borges: oeuvres et manœuvres*.

<sup>8</sup> “Los ejércitos salidos de la nada (enero-febrero de 1994)”, *Primavera pospuesta*, *op. cit.*, pp. 147-158.

Radio rumor, el gran medio difusor mexicano, comienza a producir informaciones fidedignas, a la velocidad justa (pp. 149 y 151).<sup>9</sup>

No es casual, en ese sentido, el uso del policial que lleva a cabo el narrador mexicano. A diferencia de sus pares latinoamericanos, es el único que ha ido lejos en su saga (o sus sagas, si a Belascoarán le agregamos a Fierro y a Lavanderos). O sea que si la fuerte referencialidad defeña puede desorientar al lector foráneo, el trabajo con los códigos genéricos policiales y periodísticos<sup>10</sup> y la coincidencia con el tratamiento de “lo” local (o lo regional o lo nacional) que lo acerca a otros narradores de horizontes dispares (Vázquez Montalbán, Andreu Martín, Jaume Fuster en España, Per Wahlöö en Suecia, Patrick Raynal, Manchette, Jean-François Vilar —y también Simenon— en el mundo francohablante, el llamado *dirty realism* norteamericano, etc.), abre nuevas puertas y nuevas brechas. La inestabilidad del texto de los comienzos del siglo XXI encuentra un equilibrio y una coherencia relativos en la producción genérica de corte policial.<sup>11</sup> Estamos ante un nuevo fenómeno de “autorreferencialidad”, que implica no solo una circulación del hecho cultural en el presente y en el futuro mediato —con las nuevas interconexiones que ello implica—, sino que además puede conducir a una nueva lectura

---

<sup>9</sup> Veamos cómo se describe en *Sintiendo...* al director del periódico *La Capital* que emplea a Olga: “El dire debería tener unos maltratados años y se había formado en el periodismo radiofónico de la peor calaña, narrando combates de box y haciendo noticieros que parecían manufacturados con picalica moulinex, destilando por todos lados jugo de chayote. Era servil con funcionarios y propietarios y azotador con sus inferiores ...” (p. 49).

<sup>10</sup> “Sigo usando técnicas periodísticas para ver y luego construir atmósferas. Sigo haciendo crónica, utilizando elementos literarios para contar historias que no se mueven en los territorios de la ficción” (*Primavera...*, *op. cit.*, p. 210).

<sup>11</sup> En ese sentido, es interesante estudiar el fenómeno de “legitimización” de las formas narrativas provenientes de otras culturas que viene realizando desde hace varios años la revista francesa *813*.

de las culturas nacionales desde esa perspectiva de construcción de un canon. Entre otras cosas, podemos volver a leer la relación entre margen y centro, su dinámica, volver sobre la noción de género y sobre los personajes, sobre el problema de la alteridad, e incluso, sobre la “sanción” académica.

En la diégesis de *Sintiendo...* también se trata de leer la realidad entre líneas, de procurar armar el rompecabezas desinformativo que constituyen las imágenes televisivas del descubrimiento de cadáveres en el Gran Canal del DF, punto de partida de la aventura. En paralelo, el propio escritor había construido la novela reuniendo artículos periodísticos: “... esta historia, basada infiel, imprecisamente, con todas las licencias literarias del mundo, en una serie de acontecimientos aparecidos en las secciones de nota roja de los diarios de la capital” (“Una nota previa”, p. 10). Se trata de poner las noticias unas sobre otras y encontrar mirando, a través de ellas, la marca palimpséstica de la realidad. De ahí que a lo largo de la aventura, Olga compare sus notas con las redactadas por los periódicos vecinos (*Unomásuno*, *La Jornada*, *El Día*) e incluso con las de su compañero de redacción de *La Capital* encargado de la sección (pp. 38, 48).

Además, por eso su trabajo de periodista adquiere un carácter sociológico o antropológico, con el deambular por la ciudad y con el encuentro de personajes vinculados al drama (en peluquerías, agencias de viaje, en casas de familia o en oficinas de periódicos) que tienen mucho de retrato y de radiografía, de suma de transparencias en una “investigación participante”.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Aludo al artículo “Colegas/Maestros” (*Primavera...*, pp. 159-165), en el que evoca a Ricardo Pozas, el autor de *Juan Pérez Jolote y Chamula, un pueblo indio en los altos de Chiapas*: “Lo suyo era convencernos de que si la sociología tenía algún sentido, estaba en salir al campo, a las calles, ver, preguntar. La realidad no estaba allí para ser sintetizada, sino para apropiarnos de ella. Nosotros sólo teníamos sentido si éramos un poco ‘los otros’” (*op. cit.*, p. 159).

Este tratamiento del personaje protagónico y de la anécdota incide en la configuración de un panel de personajes que se liga a la historia policial de manera clásica para llenar los vacíos informativos de la pesquisa —en el sentido español y portugués del término— que lleva adelante Lavanderos: el Niño de Oro (p. 23) le da informaciones gracias a los contactos que mantiene con las altas esferas (lo que le cuesta la vida), el Ciego Aguirre (p. 27) realiza su tarea de documentalista de acopio de recortes de la prensa defecha. Por fin, se transcriben, en la novela, los reportajes de la mujer (pp. 32-35), sin perder de vista el problema de la recepción. Así, Olga se lee a sí misma, por eso de que “el mejor lector de periódicos es uno mismo” (p. 32), o lee su trabajo a un niño, su primo, que habla en media lengua (ídem), o imagina a lectores que le telefonean para que no se sienta tan sola (p. 86), o escucha los comentarios del lector “Niño de Oro” (p. 91) o Jorge Fernández (p. 97).

Un párrafo de la última secuencia de la novela es significativo del resultado obtenido:

Caminé hasta la oficina de correos. Uno a uno fui ensalivando los timbres, pegándolos y arrojando los sobres que contenían las copias de mi último reportaje por la ranurita. Una para *La Capital*, pero los otros diecisiete para once periódicos, tres revistas, dos agencias internacionales de prensa y hasta una para el coordinador del periódico mural de mi ex escuela. Lo más probable es que los ojearan y luego se fueran a la basura (p. 120).

Al final de la novela, volvemos a encontrarnos con el caos inicial de la ciudad. El caso ha sido resuelto, pero no el desorden generalizado. Olga Lavanderos es una sobreviviente más. La palabra sigue confiscada y la verdad termina en los cestos de desperdicios.



## SUBCOMANDANTE MARCOS-PACO IGNACIO TAIBO II: LOS OTROS CÍRCULOS DEL DETECTIVE EN *MUERTOS INCÓMODOS* (2005)

El cinco de diciembre de 2004, el cotidiano de izquierda mexicano, *La Jornada*, comenzó a publicar el primero de los doce capítulos de una novela policial, escrita a cuatro manos por el subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II. El suplemento dominical del diario del DF editó el último capítulo de esta ficción el veinte de febrero de 2005. El origen de esta aventura literaria, narrada por Paco Ignacio Taibo II, parece una aventura en el sentido literal del término: a finales de noviembre de 2004, un emisario de Marcos se presentó en la casa del escritor. Traía una carta del jefe zapatista, en la que le proponía la escritura de una novela a cuatro manos (en realidad, la idea original del jefe guerrillero era escribir un texto a treinta dedos, con la colaboración del novelista catalán Manuel Vázquez Montalbán,<sup>1</sup> viejo amigo de la causa zapatista y personaje tangente de *Muertos incómodos*). El emisario exigía una respuesta inmediata. Taibo II aceptó la invitación, y el enviado le remitió, entonces, el primer capítulo de la narración. El encuentro hace pensar en un espectáculo, en una puesta en escena posmoderna, tal como las aprecia el jefe zapatista.

Más allá de la anécdota, este hecho plantea una serie de problemas de distinto orden. En efecto, uno puede preguntarse, en primer término, cuáles fueron las razones que llevaron a

---

<sup>1</sup> <http://www.suracapulco.com.mx/anterior/2005/abril/23/cultura1.htm>. Recordemos que Vázquez Montalbán (1939-2003) es autor de *Marcos. El señor de los espejos*, Aguilar, Madrid, 1999.

los dos autores a embarcarse en tal aventura. Marcos posee ya una cierta experiencia de autor,<sup>2</sup> y la calidad de su pluma ha sorprendido a más de uno. Paz, Monsiváis, Poniatowska, Villoro, entre otros intelectuales cuyos puntos de vista políticos son divergentes, reconocieron el valor de su escritura, pero vale la pena recordar que, hasta entonces, su producción se había limitado al documento político o al relato parabólico, a cuentos para niños, todos ellos influidos por el habla mítica de los grupos indígenas de Chiapas. El autor de estos textos se halla, por momentos, en la piel de un compilador, de un compilador de testimonios que escribe cartas y que las redistribuye en un tablero en el que se mezclan realidades y ficción.

Estos documentos eran, por cierto, sorprendentes, y los especialistas en comunicación y literatura del mundo entero coincidieron en afirmar que renovaban el discurso político tradicional (curiosamente, la prosa de Marcos marca una vuelta a las fuentes clásicas y recuerda la técnica de los oradores del siglo XIX). Estos traían frescura gracias al humor y al registro estético de naturaleza diversa. Su origen era múltiple: algunos presentaban voluntarios interrogantes en cuanto a su autoría. ¿Se trataba de Marcos o bien del Comité Clandestino Revolucionario Indígena (CCRI-CG)? Otros, en cambio, eran fir-

---

<sup>2</sup> *La historia de los sueños*, Colectivo Callejero, Guadalajara, 2011; *La historia de los colores*, Colectivo Callejero, Guadalajara, 1996; *Cuentos para una soledad desvelada*, Ekosol, Madrid, 1997; *Relatos del viejo Antonio*, CIACH, San Cristóbal de las Casas, 1998; *Don Durito de la Lacandona*, CIACH, San Cristóbal de las Casas, 1999; *Desde las montañas del sureste mexicano: cuentos, leyendas y otras posdatas del Sup Marcos*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000; *Los del color de la tierra. Textos insurgentes*, Txalaparta, Tafalla, 2002; *La historia de la espada, el árbol, la piedra y el agua*, Colectivo Callejero, Guadalajara, 1999; *La historia de las preguntas*, Colectivo Callejero, Guadalajara, 1998; *La historia del león y el espejo*, Colectivo Callejero, Guadalajara, 1998. Habría que agregar a esto los comunicados del EZLN salidos de su pluma, así como otras cartas y discursos.

mados directamente por el CCRI-CG y traían un *post-scriptum* de Marcos. A este primer corpus se le agrega, por supuesto, el conjunto de ficciones y leyendas firmadas por Marcos, en las que apela a la trasgenerización (lírico, cómico, etc.) y a la parodia (de Cervantes a Cortázar, de algunos idiolectos, etc.). Vanden Berghen estima que “... ‘los relatos de Marcos’ enriquecen el amplio corpus de literatura comprometida en América Latina”.<sup>3</sup>

En cuanto a Taibo II, sabemos que es el autor de una quincena de relatos policiales desde *Días de combate* (Grijalbo, México, DF, 1976), y de varios estudios históricos, entre los que destaca una excelente biografía de Ernesto Guevara, también conocido como el Che Guevara (*Che Guevara*, Joaquín Mortiz, México, 1996). Sus ficciones se caracterizan por recurrir a una polifonía que trata de captar los registros más variados del habla del Distrito Federal, sin perder de vista una toma de posición ideológica clara, que critica el neoliberalismo y a sus aliados mexicanos, así como la visión que estos transmiten de la historia. Por otro lado, años atrás, Taibo II había intentado una experiencia de escritura de a dos, con el novelista uruguayo, radicado en Cuba, Daniel Chavarría, pero la aventura se había saldado con un fracaso.

Teniendo en cuenta estos elementos, puede uno preguntarse cuáles son los motivos que conducen a Marcos y Taibo II a lanzarse en esta nueva experiencia y a trabajar –bajo la forma del folletín– un registro extremadamente codificado como el policial, con reglas precisas, personajes estereotipados y situaciones repetitivas en el plano diegético (delitos, pesquisa, suspenso, etc.).<sup>4</sup> Para responder a tal interrogante, es inevitable referirse

---

<sup>3</sup> Kristine Vanden Berghe, *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del subcomandante Marcos*, p. 48.

<sup>4</sup> Ya entrevemos esta dificultad cuando Taibo II rechaza el título propuesto por Marcos “Comisión de investigación”, intento algo inocente por subrayar el carácter colectivo de la pesquisa, que comparten Elías Contreras, militante indígena zapa-

al contexto político en los momentos en que Marcos formula su propuesta. La primera aparición espectacular del movimiento zapatista, el primero de enero de 1994, provocó una importante cobertura mediática.<sup>5</sup> El dieciséis de febrero de 1996, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y el gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) firmaron los acuerdos de San Andrés, con los que las autoridades se comprometían a tomar en cuenta las reivindicaciones de la guerrilla en materia política, económica, cultural, de salud, etc., y que debían permitir la instauración de la autonomía indígena en el seno del Estado mexicano. En esa ocasión, la prensa internacional también respondió presente. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del EZLN y de la presión de la sociedad civil, dichos acuerdos no fueron respetados. La llegada al poder, en 2000, de Vicente Fox (Partido Acción Nacional-PAN) no trajo ningún cambio. Las diferentes acciones del EZLN (movilización de comandantes al DF para hablar con dirigentes políticos en 2000, marchas indígenas desde Chiapas al Zócalo en 2001, consultas electorales organizadas por los zapatistas) no hicieron cambiar de actitud al gobierno de Fox. El lanzamiento de la novela coincide con una situación de *impasse* para el zapatismo. La voluntad política de utilizar el libro como propaganda para hablar del movimiento es evidente.

\*\*\*

La relación entre la literatura y la política, antes evocada, incide en un tercer punto, que es el que nos interesa desarrollar aquí. Si nos concentramos en un aspecto preciso del relato poli-

---

tista, y Héctor Belascoarán Shayne, el detective defeño creado por Taibo II.

<sup>5</sup> Sobre este tema ver mi artículo “Zapatisme: dix ans déjà, dix jours qui ébranlèrent le monde”, *Information et commentaires*, pp. 21-29.

cial, el de la definición del estatus de personajes tradicionales de este tipo de ficción, tal como ha sido estudiado, entre otros, por Jacques Dubois, Jean-Pierre Colin e Yves Reuter,<sup>6</sup> el aporte de *Muertos incómodos* es especialmente novedoso cuando se trata del detective.

En efecto, el “comisión de investigación” Elías Contreras, introducido por Marcos desde el primer capítulo, innova en el repertorio profesional del investigador, en su inserción social, en su horizonte de expectativas. El elemento esencial está dado por su condición de indígena. El único antecedente relevante en la literatura hispanoamericana lo encontramos en *Hot line*, de Luis Sepúlveda, que pone en escena al policía mapuche George Washington Caucamán, quien al principio fue destinado al servicio rural porque, al decir de un superior jerárquico, un mapuche en Chile es “como un negro en Alabama”.<sup>7</sup> El hecho de poner a un indígena en la piel del investigador implica, asimismo, una transferencia hermenéutica de peso: el indígena deja de ser “el otro”, el culpable en potencia (a la manera del inmigrante “bruto”, el mestizo o la mujer en el policial hispanoamericano desde el siglo XIX),<sup>8</sup> deja de adscribirse al régimen de la mentira y del mal, para pasar a representar la verdad, la justicia y la inteligencia.

Esta transferencia no es fácil. En *Muertos incómodos*, la identidad del protagonista tiene un punto de partida polémico: se trata, en principio, de un nombre falso, de un nombre de guerra. “Elías”, que remite al profeta bíblico encargado de difundir

---

<sup>6</sup> Respectivamente, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, París, 1992; *Crimilgies*, Canevas Éditeur, Frasné, 1985; *Le roman policier et ses personnages*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1989.

<sup>7</sup> Contratapa de la edición de Suma de Letras, Madrid, 2003 (primera edición en 2001). En la literatura norteamericana tenemos el ejemplo de Tony Hillerman, creador, entre otros, del detective navajo Jim Chee, protagonista de una nutrida saga policial.

<sup>8</sup> Ver al respecto mi libro *Diagonales del género*.

la existencia de Dios, es decir a aquel encargado de difundir “la palabra verdadera”; Contreras, “... pues así me puso el Sup porque dijo que yo también necesitaba un apellido de lucha y que como siempre llevaba la contra en lo que fuera pues me quedaba bien el apellido” (p. 10)<sup>9</sup> (en el mismo orden de ideas, el nombre del detective mapuche de Sepúlveda, combina el “George Washington” norteamericano con el mapuche “Caucamán” –*caucau-mañke*–, que significa “gaviota, cóndor”). Este cuestionamiento polémico a partir de la nominación –una especie de identidad enmascarada y justiciera, que invierte lo falso en verdadero– se amplía enseguida a la profesión, pues Elías no es detective, sino “comisión de investigación”, es decir integrante de los equipos zapatistas encargados de mantener el orden en los “caracoles” y en otros poblados, ante la ineficacia y corrupción del servicio público. El “comisión de investigación”, comisión integrada, paradójicamente, por una sola persona, encarna pues la posibilidad del “buen gobierno” ante el “mal gobierno” e inscribe la diégesis en la tensión permanente entre dos campos que se enfrentan: “Yo digo ‘comisión de investigación’, pero el Belascoarán dice ‘detective’. En nuestras tierras zapatistas no hay ‘detectives’, hay ‘comisiones de investigación’ [...] Yo le digo que cada quien su modo” (p. 11).

Esta primera configuración polémica del personaje crea, a su vez, un espacio de oposición aparente con el detective Belascoarán Shayne, a partir de la adscripción de éste a un espacio ciudadano como el DF y a la práctica de una lengua “*standard*” (p. 11). Precisamente, el lenguaje chiapaneco es valorizado en la novela, gracias a un trabajo sobre el personaje que lo posiciona en el papel de narrador y en una situación de

---

<sup>9</sup> Subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II, *Muertos incómodos*. Todas las citas son de esta edición.

diálogo permanente. Sin embargo, pese a las diferencias, ambos detectives trabajan juntos y coinciden en el horizonte utópico. Así, Belascoarán es el "... detective independiente acostumbrado a los enigmas absurdos porque vivía en la ciudad más maravillosamente absurda del planeta" (p. 24), mientras que Elías es el primer detective indígena comisionado por "otra justicia".

En este punto encontramos otra diferencia con Belascoarán. Si este es un ejemplo de los investigadores "perdedores" que abundan en la narrativa policial hispanoamericana (a imagen de los personajes de *Manual de perdedores* de Juan Sasturain o a los *losers* de las novelas de Osvaldo Soriano), Elías encarna un modelo posible de justicia que actúa en representación de una comunidad que pretende materializar la utopía construyendo su propio destino político.

La pesquisa, que se mueve como dijimos en los límites de lo absurdo, da por tierra con el racionalismo defendido por los practicantes más tradicionales del policial.<sup>10</sup> La novela avanza, aquí, en los márgenes fijados por autores como el citado Soriano y el propio Taibo II: el absurdo, lejos de provocar el aislamiento y la incomprensión, instala, por el contrario, una red de solidaridad entre personajes y se proyecta hacia la relación con el lector, creando un pacto de identificación. Esto genera, asimismo, la construcción de un panteón laico<sup>11</sup> que, integrando al mismo nivel hombres reales y personajes de ficción, rompe con los límites entre el universo romanesco y la realidad. Cuando le preguntan a Belascoarán si se especializa en rollos raros, contesta que "En México no soy el único" (p. 35).

---

<sup>10</sup> Sirva a título de ejemplo este diálogo: "¿Cree usted en las coincidencias? 'Es en lo único que no creo'. ¿Cree usted en la casualidad? 'Nomás cuando no existe'" (p. 130).

<sup>11</sup> Por esta idea ver Paco Ignacio Taibo II, *Primavera pospuesta. Una visión personal del México de los 90*.

La naturaleza de la pesquisa, por más absurda que fuere, le sirve de excusa al narrador para trasladar al militante chiapaneco revolucionario a las grandes ciudades como la capital o Guadalajara. Además, este desplazamiento geográfico permite ampliar la medida de la utopía, ya que le sirve a Contreras para encontrar otra galería de “soñadores” con un mundo mejor (exdetenidos políticos, militantes asociativos, travestís, prostitutas), que corresponden a los otros “soñadores” que frecuenta en Chiapas, tales como el propio Marcos personaje, los comandantes revolucionarios, los habitantes de la región, los cooperantes internacionalistas (“El Club del Calendario Roto”), etc. Desde el punto de vista de la lengua, se arma, así, un calidoscopio de hablas regionales, registros sociales y sociolectos (como el zapatista, por ejemplo), con una neta predominancia por el uso de la oralidad, que los confronta y provoca efectos humorísticos que favorecen la distancia crítica.

Este bloque de personajes se opone a los “malos” y al “malo” (encarnado por el parapolicial Morales), en un registro de distribución de papeles que recuerda el que corresponde a la novela de aventuras del siglo XIX. Pero en *Muertos incómodos* la maldad tiene, como en muchas otras novelas negras hispanoamericanas, una connotación política. En este plano, más allá de cierto maniqueísmo, en particular en los capítulos escritos por Marcos, la novela conserva una relativa unidad y, sobre todo, apuntala una verdadera coherencia ideológica. Denuncia la corrupción política de manera virulenta, y trata de borrar las fronteras entre ficción y testimonio, en la medida en que los personajes criticados tienen el mismo apellido que en la realidad (la novela “... señala, con pelos y señales, con nombres y apellidos, a los culpables de la actual crisis político-económico-social de México”).<sup>12</sup> Las listas de personajes acusados se multiplican

---

<sup>12</sup> E. Gil, “Los muertos incómodos”, *El Imparcial*, p. 1.

en los capítulos impares y, hacia el final del libro, se parece a un ajuste de cuentas. Son mencionados, así, más de doscientos nombres, la gran mayoría en un periodo histórico que va de los años setenta hasta nuestros días. La denuncia constituye, en suma, la aplicación de un primer criterio de justicia que pasa por la lucha contra los olvidos de la historia.

La amplitud temporal de la denuncia fortalece la idea de que la historia de América existe desde su inicio en términos de conflicto. El Ruso, activo militante en los setenta y actual simpatizante zapatista, defiende esta postura de manera colorida:

Que no me vengan a mí con esa mamada de que la globalización es la modernidá [...] Cuál modernidá, dígame usté. Eso viene de mucho antes. A nosotros ya nos han tratado de globalizar desde hace 500 años. Primero los pinches españolistas, más luego los pinches gringos, más después los pinches franceses. Y ahora se juntan todos en bola para echarnos un montón, junto con los japoneses (p. 109).

La crítica a la historia mexicana, moneda corriente en otros textos de Taibo II, pasa revista, en particular, a la Revolución de 1910 y, sobre todo, a los años setenta. Este periodo, visto anteriormente como aquel en que fueron aplastadas todas las ilusiones de cambio, aparece, ahora en un primer plano, en la tentativa de mostrar la complicidad represiva ejercida por los gobiernos del PRI. Esta toma de posición contradice, incluso, la lectura de las izquierdas latinoamericanas, que destacan el carácter solidario de las autoridades mexicanas ante la represión violenta y el terrorismo de Estado reinante en la época en el subcontinente. El mal y la maldad muestran su permanencia y el parapolicial Morales, miembro de las Brigadas Blancas y asesino de opositores en los setenta, reaparece en el presente de la diégesis como ejemplo flagrante de la complicidad de los

gobernantes. *Muertos incómodos*, denunciando las injusticias, se inscribe en una textualidad que ha defendido la verdad a lo largo de la historia. Esto explica la construcción del capítulo IX (“El mal y el malo”, p. 143), que es un *collage* de puntos de vista sobre el tema de personajes reales y ficticios (Magdalena, Don Quijote y Sancho Panza, Pedro Miguel, periodista mexicano de *La Jornada*, etcétera).

Por fin, el novedoso y trasgresivo carácter indígena del investigador-protagonista nos permite volver a un viejo debate en la literatura hispanoamericana: el tema de la verosimilitud del discurso indigenista y neindigenista. Marcos coincide, en líneas generales, con este último discurso, en la medida en que intenta expresar la visión que los propios indígenas tienen de la situación. Sin embargo, Elías Contreras no es el indígena que encontramos en las obras del pasado. Es el “neo-indio”, en su caso, heredero del desarraigo de las comunidades del sudeste mexicano,<sup>13</sup> en la encrucijada de los vientos de la historia que transportan diferentes modelos de identificación y de síntesis identitaria, y que se proyectan –más allá de la propuesta zapatista– hacia un porvenir incierto.

---

<sup>13</sup> En el mismo registro, el Ruso es en realidad un purépecha alto y rubio y la *hacker* Natalia Reyes Colás (alias Nath King Cole), “100% indígena ñahñú”, (p. 113).

## POLICIAL Y LITERATURA DIASPÓRICA: *PAPEL PICADO* (2003) DE ROLO DIEZ

La abundante producción policial argentina está marcada por varios elementos que, por momentos, singularizan su recorrido y que, a veces, la vinculan en mayor o menor grado con la producción genérica mundial y española e hispanoamericana, en particular.

El primero de ellos está constituido por el hecho de ser el lugar de la primera publicación del género en lengua española, en 1877, con las novelas *La huella del crimen* y *Clemencia*, de Raúl Walesis.<sup>1</sup> El segundo, el de contar en el panel de sus personajes con el primer asesino serial del policial en castellano (en *La bolsa de huesos* –1896–, de Eduardo L. Holmberg, gracias a quien comienza a abandonarse, por otro lado, la práctica mimética).<sup>2</sup> El tercero, el de hacer figurar, en el rango de sus cultivadores, al primer autor en español del género negro, Roberto Arlt, a través de una obra dispersa en diarios y revistas –en la década de los veinte– y solo vuelta a publicar en volúmenes y antologías a partir de los años 1980.<sup>3</sup> El cuarto,

---

<sup>1</sup> Ambas publicadas en Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, 1877. Ver al respecto el capítulo que le dedico en Néstor Ponce, *Diagonales del Género. Estudios sobre el policial argentino*, op. cit., pp. 19-35 y la bibliografía indicada.

<sup>2</sup> Compañía suramericana de billetes de banco, Buenos Aires, 1896. Ver también Néstor Ponce, *Ibid.*, pp. 19-34.

<sup>3</sup> En especial *Estoy cargada de muerte y otros borradores*, Torres Agüero, Buenos Aires, 1984; *El crimen casi perfecto*, Clarín/Aguilar, Buenos Aires, 1994; *Tratado de la delincuencia*, Página 12, Buenos Aires, S/F; *Aguafuertes negras*, Término Editorial, Miami, 2002.

el de haber promovido colecciones policiales como El Séptimo Círculo, que gracias al trabajo de sus directores, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, le dio prestigio al género e incluyó en el catálogo a varios autores argentinos y uruguayos (Silvina Ocampo, Roger Pla, Enrique Amorim, Abel Mateo, etc.) que practicaban la novela de enigma o paródica. El quinto, el de contar muy temprano con un policial paródico y regional (o rural), gracias al trabajo del correntino Velmiro Ayala Gauna, autor de la saga del comisario don Frutos Gómez en la década de 1950.<sup>4</sup> El sexto, en los años cincuenta y sesenta, por una parte, Rodolfo Walsh operó como un auténtico pionero en la transición entre género de enigma y género negro, principalmente a través de la serie del comisario Laurenzi y, por la otra, impulsó con técnicas periodísticas –anticipando el *New Journalism* y el reportaje novelado– el testimonio y la denominada posteriormente “autoficción”. Por fin, desde los años diez el desarrollo de la prensa y de la alfabetización, la creación de bibliotecas, el aumento del poder adquisitivo, favorecieron la ampliación constante de un público consumidor de lecturas populares. La multiplicación de las editoriales en las décadas siguientes le dio cabida a la publicación de textos policiales. Sesenta años más tarde, los escritores genéricos pudieron

---

<sup>4</sup> El antecedente ilustre de esta práctica la encontramos en el cuento “El botón del calzoncillo” (1918) del periodista español, afincado en Argentina, Eustaquio Pellicer, que sitúa la acción en San Miguel de Tucumán. En España, F. García Pavón construyó un universo rural revelador de la España profunda alrededor del investigador Plinio y de la villa de Tomelloso, a partir de 1953, con el relato “De cómo el Quaque mató al hermano Folión y del curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparlo” (ver en particular el prólogo del propio autor, “Breve noticia de *Plinio*”, *Historias de Plinio*, Plaza & Janés, Barcelona, 1970, pp. 9-11, que contiene comentarios de interés acerca del problema de la adaptación, la mimesis y la nacionalización genérica).

trabajar sobre una base sólida, constituida por una relativa fluidez editorial, por la existencia de un corpus de textos traducidos y de cultivadores locales que pugnaban por hacerse un espacio.

En ese marco, en los años setenta, la novela negra se generalizó en el mundo hispanohablante, hasta alcanzar, hoy en día, una difusión importante en la mayor parte de los países, gracias en particular al trabajo de los narradores españoles, mexicanos y argentinos, en una primera etapa.

En medio de esa producción amplia y variada, destacan, en el caso argentino, novelas que fueron escritas y/o cuya acción transcurre en el exilio del periodo de la dictadura militar de 1976-1983. *Papel picado* (2003) de Rolo Diez<sup>5</sup> forma parte de lo que vamos a llamar el ciclo policial del exilio argentino en el marco de la producción diaspórica.

---

<sup>5</sup> Nacido en Los Toldos (provincia de Buenos Aires) en 1940, residente en México desde 1980, Rolo Diez (seudónimo de Rolando Aurelio Diez Suárez) es autor de una obra genérica nutrida: *Los compañeros* (Leega, México, 1987), *Vladimir Ilich contra los uniformados* (El Juglar, México, 1989), *Paso de tigre* (Ediciones B, México, 1991), *Mato y voy* (Ediciones B, México, 1992; editado junto a *Gatos de azotea*), *Una baldosa en el Valle de la Muerte* (Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1992), *Luna de escarlata* (Roca, México, 1994), *Gambito de dama* (Planeta, México, 1998; editada junto a *El aguantadero*), *La vida que me doy* (Conaculta-Tusquets, México, 2000), *La carabina de Zapata* (ediciones SM, México, 2004) y el ensayo “*Vencer o Morir*”. *Lotta armata e terrorismo di stato in Argentina* (Il Saggiatore, Milán, 2004). En colaboración con Myriam Laurini escribió *La nota roja 1970-1979* (Diana, México, 1993) y *La nota roja 1980-1989* (Diana, México, 1993). Obtuvo el Premio Internacional Dashiell Hammet de Novela Negra en 1995 y 2004, el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero en 1999 y el Premio Umbriel de la Semana Negra de Gijón en 2003, con *Papel picado*. Está traducido al italiano, francés (en la *Série Noire* de Gallimard), griego y alemán.

\*\*\*

La novela negra en español ha venido caracterizándose en los últimos años —la lista no es exhaustiva ni jerárquica— por la pretensión de mantener los vínculos con la realidad política y social contemporánea, por la experimentación de nuevas formas y técnicas narrativas —que no son de su uso exclusivo—, por la construcción de una especie de circuito intertextual y autorreferencial interno, por el manejo de un panel de personajes que le es, en cierto modo, propio.

*Papel picado* y la obra de Rolo Diez, en general, confirman un tratamiento temático que se centra en el mundo contemporáneo reciente y actual, particularmente en el cronotopo argentino y mexicano. Este elemento de reflexión se entronca a su vez con la existencia de un corpus del exilio al que aludíamos más arriba. Existe, en efecto, una serie de obras negras o con elementos negro-paródicos publicadas por narradores argentinos desde comienzos de los ochenta, entre las que destacan *El ojo de la patria* (1992) de Osvaldo Soriano, *Qué solos se quedan los muertos* (1986) de Mempo Giardinelli, *Siroco* (1981) de Vicente Battista, *Los sentidos del agua* (1992) de Juan Sasturain, etc. A este corpus se le podría agregar el de las ficciones que registran el regreso de exiliados a su Argentina natal y el consecuente choque de experiencias entre el recuerdo, la nostalgia y la realidad (*Recuerdo de la muerte* y *La memoria en donde ardía* (1992) de Miguel Bonasso; *Sucesos argentinos* (1995) de Vicente Battista, en cierto modo *Luna caliente* (1982) de Mempo Gardinelli, etc.). Se podría, incluso, buscar combinatorias teóricas que permitan agregar las novelas del chileno Luis Sepúlveda, *Nombre de torero* (1994) y *Hot Line* (2001) o de los franceses Jean-François Vilar, *Bastille Tango* (1986), y Pierre-Alain Mesplède, *Les trottoirs de Belgrano* (1995). El efecto es el mismo: el de contraponer dos visiones del mundo en conflicto y recorridas por la antinomia

vencedores y vencidos (el título de una novela de Juan Sasturain es elocuente: *Manual de perdedores*), por el consabido conflicto de valores del género negro (¿qué es el bien?, ¿qué es el mal?) que se opone al conflicto de virtudes de la narrativa de enigma (el bien *versus* el mal), el de contraponer dos realidades (el pasado *versus* el presente), que en el fondo sirven, antes que nada, para volver sobre los alcances de la utopía.

*Papel picado* responde a estas opciones. Por un lado, traza el recorrido de una pareja de exiliados argentinos que se constituyen en paradigma del exilio del periodo. Se trata, en efecto, de una pareja de clase media, de formación universitaria, de abuelos inmigrantes –familias que reúnen italianos, españoles, ingleses–, que va recorriendo diferentes lugares de exilio o de tránsito por los que pasaron muchos otros exiliados (Brasil, España, Italia, París, Praga, Moscú, La Habana, México) hasta anclar en un lugar preciso, antes de emprender el difícil regreso a la patria (anunciado por el encuentro, en el avión, con el torturador D’Amato). Cada uno de los espacios, además, corresponde a un periodo del exilio –lo cual implica a su vez una conexión con el referente político. No es casual, en ese sentido, que cada una de las cinco partes en las que se divide la novela lleve como título una fecha precisa: (I) 1980; (II) 1977; (III) 1977/1980; (IV) 1981/1982; (V) 1983. La diégesis transcurre, así, prácticamente, desde el comienzo del exilio de los resistentes a la dictadura (instaurada por el golpe de Estado del veinticuatro de marzo de 1976)<sup>6</sup> hasta el regreso al caer la misma, luego del desastre de la guerra de Malvinas de 1982 (inclusive la secuencia final de la ficción se desarrolla en un avión que los lleva del Distrito Federal

---

<sup>6</sup> El texto se abre con la decisión de la pareja de establecerse en México en 1980, luego de la última experiencia española: “Vamos a México. Mariana, el Chato y yo, hartos de ser sudacas, nos vamos a México” (Rolo Diez, *Papel picado*, p. 15; todas las citas se refieren a esta edición).

hasta el aeropuerto de Ezeiza, y que comienza con un “Volvemos a Argentina” (p. 263) que responde al “Vamos a México” inicial).

Durante todos los años del exilio, lejos de opacarse, las antinomias entre vencedores y vencidos resurgen violentamente en *Papel picado*. Este enfrentamiento es directo, en la medida en que la pareja integrada por el Negro Aurelio y Mariana se encuentra en pleno DF con un antiguo torturador (Césare d'Amato, alias el Puma), un paramilitar combatiente contra la sinarquía internacional, ahora caído en desgracia y colaborador activo de la policía mexicana. De tal modo, la estructura de la novela en las primeras partes alterna dos historias que terminan por cruzarse en la capital mexicana: la de los revolucionarios y la del represor.

La elección del espacio defenó no es casual. Los protagonistas escogen un país latinoamericano, donde el problema de la justicia y su definición coincide —salvadas las numerosas diferencias— con el de la Argentina que dejaron: corrupción de policías, jueces y políticos, represión a la prensa, violencia cotidiana, etc. La vida en el exilio de la familia de Mariana y el Negro —con el pequeño Chato— remite, así, a la búsqueda y, eventualmente, a la creación de espacios de libertad. Además, la confrontación con Europa y los países socialistas —Cuba incluida— le confiere a la ficción una contextualización mundial que permite cruzar miradas y reflexiones de cara a los proyectos futuros. Volvemos, pues, a la posibilidad de la utopía que recorre la diégesis y que le da el título a la obra:

Adictos a la nostalgia del mole poblano, el café italiano y los bares madrileños, nos vamos. Volvemos a donde nos harán falta las orillas del Sena, las torres de Praga, una canción rusa, el ruinoso esplendor de la Habana vieja, la cerveza de Uruguayana, el calor del Río de Janeiro (*sic*), los trenes nocturnos, las fronteras, las catedrales, los castillos, la imaginaria medieval y toda

la santa cursilería que anda suelta por el mundo. Divididos, fragmentados, repartidos, como un puño de papeles echados al viento, así vamos. Y, tal vez, eso somos: papel picado que aprovecha el viento para intentar el vuelo.<sup>7</sup>

La violencia política y el exilio vienen de la mano de la literatura argentina desde el siglo XIX: con *Amalia* (1851) de José Mármol o con el *Facundo* (1845) de Sarmiento,<sup>8</sup> incluso con el relato “El matadero” (1839) de Esteban Echeverría. Por una rara parábola del destino el exilio toca dos extremos de la historia nacional: el de la formulación y la construcción de un proyecto de Estado y el del límite final alcanzado por el mismo, que lo lleva a la destrucción definitiva de un modelo de progreso. Este último punto es, a nuestro juicio, uno de los elementos centrales que permite releer el nuevo ciclo del exilio de cara a una proyección genérica popular: la demarcación de los límites de un espacio de diálogo y de complicidad.

Paco Ignacio Taibo II habla así de su generación:

Cuando la generación del neo irrumpe en la novela policiaca, irrumpe con una serie de bagaje detrás de sí. El más obvio y el más explícito es una percepción política de su sociedad, una percepción del crimen generado desde las alturas del poder, la policía como un instrumento, el abuso del poder como inicio de la lógica de la corrupción de la sociedad, los negociados negros que combinan policías, poder judicial, ministerio del interior, sistema carcelario, la conexión entre crimen y poder, la percepción de la degradación y lumpenización de las democracias que luego se volvería tragedia en Italia, en México, en Colombia, el aparato

---

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. 277.

<sup>8</sup> Cfr. mi prólogo a *Facundo*, Siglo XXI Editores, México, 2006.

de estado verdaderamente penetrado por estructuras mafiosas que funciona como una extensión de los poderes criminales. Eso es la primera gran aportación de la gente del neo.<sup>9</sup>

El género negro hispanoamericano, o el “neo-policíaco” como ha dado en llamarlo Taibo II, ha recurrido, en los últimos treinta años, a diversas formas de organización del relato novelesco. Taibo II, por ejemplo, viene construyendo tres sagas paralelas: la primera y más fructífera, la del detective Héctor Belascoarán Shayne, junto a la del novelista policial e investigador ocasional José Daniel Fierro y a la de la periodista Olga Lavanderos. A ello se le agregan otras construcciones como *Cuatro manos Four hands*.<sup>10</sup> Estas sagas se apropian, progresivamente, de un cruce genérico que conduce a una trasgresión permanente. La estructura encajonada de las novelas del mexicano distribuye, generosamente, en el cuerpo textual diferentes entradas, que terminan al fin por unificarse y conferirle una sorpresiva unidad al texto.

Volvemos a encontrar en *Papel picado* una estructura integrada por bloques que se unifican al final (el narrador habla en varias oportunidades del consabido “rompecabezas”). Se trata de distintas “historias” que tienen como núcleo el pasado familiar del protagonista Aurelio, las diferentes secuencias sobre la trayectoria que va de los últimos años en el país a los diversos exilios, las aventuras de D’Amato y los parapoliciales argentinos y mexicanos, las “pesquisas” que enfrentan al protagonista con las fuerzas de la corrupción, los bloques que se refieren al proyecto del Negro de escritura de una novela, etc. Estas unidades estructurales cuentan una historia de vida de una generación y

---

<sup>9</sup> “Entretiens avec Paco Ignacio Taibo II. Réalisés à Mexico entre le 27 avril 2001 et le 07 mars 200”, en Sébastien Rutès, *Stratégies de l’intertextualité dans l’œuvre policière de Paco Ignacio Taibo II*, 2003, pp. 492-493.

<sup>10</sup> Grupo Z, México, 1990.

recurren al realismo, a la parodia, al humor. El peso de la cronología en el progreso de la historia remite, incuestionablemente, a la novela de suspenso y a la confusión entre realidad e imaginario —que practica hasta sus límites Miguel Bonasso— y hace pensar en la autoficción. Sin embargo, en esta novela no existe, cabalmente, lo que conocemos como “enigma” (presente en otras obras del ciclo del exilio como las de Giardinelli o Battista, o en obras del neopoliciaco como las de Hernández Luna, el propio Taibo II o el cubano Leonardo Padura). La “pesquisa”, en sí, tampoco corresponde al modelo tradicional, sino que se trata más de un gesto “defensivo” del Negro para proteger a su esposa. Taibo II completa su pensamiento:

La segunda [aportación de la gente del neo] es una versión literaria no genérica. No vienen del pequeño mundo de la novelita de diez centavos, del *entertainment* norteamericano, sino que vienen de la literatura. Sus referentes son Dostoievski, Malraux y Quevedo, y no Agatha Christie y otros más bobos. Vienen de la cultura emergente de los años sesenta, que recorre espacios eclécticos, del rock a la música clásica, la vanguardia plástica, Visconti, Pasolini, Rossi. Todos estos materiales acompañan a la generación del neo. Compartimos un ideal de cultura como subversión. No es una generación erudita, en el sentido en que no le gusta pasearse el dato sino que le gusta esta especie de populismo salvaje cultural, referencial, vivencial. Hay más de la cultura como vivencia que como espacio de reposo.<sup>11</sup>

Esta declaración complementaria es polémica y, sobre todo, confunde diferentes categorías. En primer término, es difícil no establecer paralelos con el *hard-boiled* norteamericano y otras

---

<sup>11</sup> Sébastien Rutès, *op. cit.*, pp. 492-493.

variantes de nacionalización genérica como el *polar* y el *néo-polar* francés (de los años noventa), a partir de la existencia habitual de la pesquisa como hilo conductor de la intriga y de la presencia de ingredientes políticos (en especial, en el caso francés). A ello se agrega, en el policial anglosajón a partir de los años veinte/treinta –y enseguida la producción cinematográfica de Alfred Hitchcock–, un trabajo sobre el panel de personajes y la potencialización de algunos de sus componentes, como la víctima –y luego, con Patricia Highsmith y el ciclo de Ripley, el papel del victimario<sup>12</sup> (ya volveremos sobre este punto). Del mismo modo, es innegable que cuando la noción de pesquisa, en el sentido tradicional, desaparece, el aporte estructural de la novela de aventuras es considerable.<sup>13</sup> El policial hispanoamericano ha producido, en ese sentido, obras en las que la aventura se entronca a menudo con la búsqueda utópica, con el combate entre la ilusión y el poder, lo que permite la incorporación de elementos históricos (Taibo II, el uruguayo Daniel Chavarría), paródicos y humorísticos –que generan, en el caso de los dos últimos, una distancia crítica.

*Papel picado* se integra a esta línea. Abandona la pesquisa tradicional para narrar la errancia utópica de una pareja de exiliados argentinos. Dicha errancia entra en colisión con la presencia de un enemigo, el torturador argentino. Cada campo compone un plantel de aliados. A la tradicional oposición policial detective *versus* delincuente, le sucede la de centro *versus* periferia, la de vencedores *versus* vencidos. Con la particularidad –y podemos ver aquí un aporte interesante– de que el enfrenta-

---

<sup>12</sup> Ver al respecto Tzvetan Todorov, “Typologie du roman policier”, *Poétique de la prose*, pp. 9-19, y Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*.

<sup>13</sup> Taibo II alude a esta idea en su artículo ¿“Hacia una literatura policiaca de aventuras?”, *Primavera pospuesta. Una visión personal del México de los 90*, pp. 242-245. Ver, asimismo, Gabriel Thovéron, *Deux siècles de para-littératures*, *op. cit.*

miento opone a un “vencedor” marginalizado, derrotado a su manera, en la persona del sobreviviente represor D’Amato. Sin embargo, en un sentido más amplio, el Negro y Mariana coinciden con otros personajes marginales, utopistas, eclécticos, dispersos, que se oponen al sistema globalizador, a los poderosos, represores y corruptos. Belascoarán Shayne, Olga Lavanderos (Taibo II), Echenaik (Sasturain), el Negro, Mariana (Diez), el Conde (Padura), Heredia (Díaz Eterovic), Soriano (Soriano) forman parte de una misma familia latinoamericana, la de la generación del desencanto y la derrota de los años sesenta (o, para retomar otra expresión ingeniosa de Taibo, la generación “deloquelvientosellevó”). Ahora bien, esta organización de los personajes funciona, en la estructura interna de varias novelas de hispanoamericanos y en la de Diez en particular, agrupando a actores que terminan construyendo alianzas insólitas (Negro + Mariana + el taxista ecológico don Herminio + el periodista JM + la profesora FA), como un remedo irónico del detective y del confidente de los primeros textos policiales (Poe, Doyle, Christie) o como las parejas de humanos “superpolicías” popularizadas por el cine norteamericano a partir de los ochenta.

La coincidencia entre los rasgos distintivos de los personajes se diversifica en una circulación entre los diferentes textos neopoliciales que podríamos ampliar –como propuesta de análisis– al ciclo policial del exilio. En el primer punto, el eclecticismo de los protagonistas, sus gustos literarios, musicales,<sup>14</sup> cinematográficos, deportivos, culinarios (Vázquez Montalbán

---

<sup>14</sup> Taibo habla de la vanguardia de los sesenta en artes plásticas. Es curioso notar la escasa presencia temática de la pintura en relación con otras formas en el neopolicial. En cambio, la estructura narrativa armada en rompecabezas, la creación de una red autorreferente, el carácter serial –pensamos en la neofiguración de la plástica argentina de fines de los cincuenta y década de los sesenta– merecen un análisis detenido.

ha ejercido en todos los hispanoamericanos una influencia nada desdeñable en el plano literario),<sup>15</sup> etc., permiten avanzar en la construcción de un territorio común que redefine la noción de cultura y productor cultural. El escritor neopolicial se inserta en el mercado de la industria cultural no únicamente como productor, sino también como polemista, como agente defensor del eclecticismo y los gustos arriba evocados, en el marco de una postura ideológica progresista. En *Papel picado*, la fuerte referencialidad se acentúa con la incorporación de distintos materiales al final del libro. Se trata de documentos (informes policiales de un allanamiento, aclaraciones históricas) que acortan las distancias entre realidad y ficción, entre testimonio e imaginación. Escribe Leonardo Padura:

Los años finales del siglo están siendo testigos, pues, del nacimiento de una nueva novela policial que, lamentablemente, también está creando su propia fórmula –aunque más laxa, pues su origen viene por la vía de una retórica. Lo más importante, sin embargo, es que los viejos preceptos éticos cada vez tienen menos lugar en una literatura que ha comprendido que la esencia de la sociedad clasista es la injusticia y lo más que puede hacer el género es denunciarla; el misterio, lanzado por Hammett a la calle desde la década del 20, sigue allí, pero ahora cargado de más violencia, corrupción y miedo ciudadano; la deducción y la inducción son palabras de laboratorio y no de la realidad, que sí

---

<sup>15</sup> Un esbozo de reflexión sobre este punto, que merecería un estudio a la luz de la evolución de los últimos años, puede encontrarse en mis artículos: “L'éveil du roman noir hispano-américain”, *Europe*, pp. 168-171; “Rencontre avec Manuel Vázquez Montalbán”, *Europe*, pp. 163-170 y “Le récit policier latino-américain”, *Anthologie de la nouvelle noire latino-américaine*, pp. 11-33. Los dos primeros están firmados con el seudónimo de Felipe Navarro.

se ha hecho su espacio en esta narrativa, cada vez más realista y participativa.<sup>16</sup>

Los rasgos distintivos de los protagonistas del neopolicial coinciden, también, en diferentes usos del humor que relativizan el carácter heroico. Desde el punto de vista estructural, el humor funciona en dos grandes áreas: secuencial y lingüística. Las secuencias humorísticas son escenas de *quidproquo* (abundantes en la producción de Osvaldo Soriano desde su premonitoria *Triste, solitario y final* de 1973), de parodia de situación (don Aurelio y el Negro “disfrazados” para vigilar al represor que pretende atacar a un policía en el café La Habana del DF; los gatos que hablan –literalmente– en novelas de Díaz Eterovic o Rolo Diez), etc. El aspecto lingüístico es uno de los más ricos del neopolicial: la profusa oralidad que recorre los textos, a través de las diversas instancias narrativas, de los diálogos y monólogos, incorpora, igualmente, el humor a través de los juegos de palabras, inserción de chistes, acotaciones, etc. El policial del exilio recurre a la confrontación cultural. Las diferencias de costumbres (horarios, comidas, higiene, etc.), los *quidproquo* lingüísticos (usos del verbo coger, diálogos con los hijos que hablan la lengua del país de adopción), los intertextos “nostálgicos” (letras de tangos, de poemas gauchescos, preparaciones de mates y carnes asadas) son moneda común, pero también la mezcla, el mestizaje de la palabra, la producción de un español inédito que alterna y fusiona formas pronominales, verbales, léxicas, sintácticas, que incorpora albures y “chistes de argentinos” (como un eco, el humor entre argentinos aparece en la primera parte, en las secuencias que transcurren en Buenos Aires). El caso de Diez es elocuente. Su larga residencia en México

---

<sup>16</sup> *Modernidad, posmodernidad y novela policial*, p. 5.

ha hecho de él lo que se llama un “argenmex” (los relatos de Myriam Laurini se sitúan en el mismo registro;<sup>17</sup> en *Qué solos se quedan los muertos*, que transcurre en Guanajuato, Giardinelli ya había operado la confrontación de registros).

La relativización de la heroicidad nos permite volver a la articulación entre el panel de personajes y la referencialidad política. El neopolicial es, hasta ahora, una literatura de perdedores, de vencidos utopistas, pero que, sin embargo, ha logrado, en algunos casos, que sus personajes devengan mitos e incorporarlos así al “panteón laico”<sup>18</sup> generacional de nombres que agrupan la realidad y la ficción. De ahora en más, el Che Guevara comparte el espacio con Belascoarán Shayne, Marilyn Monroe, Horacio, la Maga, Marlowe y Carlos Gardel, Víctor Heredia, Súper Barrio, Creedence Clearwater Revival –también en el panteón laico de la saga policial del cubano Leonardo Padura– y Zapata, Salgari, Celia Cruz, Sandokán, Pepe Carvalho y Corto Maltés. O sea formas de construir un lectorado fiel, a través de trasgresiones numerosas y originales, de un pacto de lectura novedoso, cuyos pilares son coincidencia ideológica, referencialidad política, tipos de personajes e intertextualidad.

---

<sup>17</sup> Ver por ejemplo, Paco Ignacio Taibo II y Víctor Ronquillo (comps.), “La nota roja que no existió”, *Cuentos policíacos mexicanos*, pp. 39-55.

<sup>18</sup> Paco Ignacio Taibo II, *Primavera pospuesta. Una visión personal del México de los 90*, op. cit. También Pino Cacucci, *Rebelles!*

Tránsitos, pasajes, querencias  
(Lecturas hispanoamericanas)



## LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN LOS PRIMEROS RELATOS DE ONETTI (1933-1939)

Juan Carlos Onetti ha sido una compañía grata, trágica, comprometida y apasionada en mi experiencia de lector, de crítico y de escritor. Una escritura de tal tipo no puede dejar indiferente. Desde mis primeras lecturas en los años setenta –los *Cuentos completos* en una edición del Centro Editor de América Latina y *El Pozo*, en una de Arca de Montevideo–, firmé con Onetti un pacto implícito de fidelidad. Años después, fue uno de los tres autores estudiados en mi tesis doctoral (junto a Fuentes y a Marechal). Siguiéron luego los artículos, la organización de un homenaje en 2001 en la UNESCO en París, junto a los compañeros del Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata (Celcirp), la publicación de las actas en nuestra revista *Río de la Plata* al año siguiente. Por fin, tengo la convicción de que es uno de los escritores que más me ha influido en el sentido de tener un compromiso con la escritura, con la búsqueda de un imposible cuyo mayor encanto reside en arañarlo.

Tal fue la génesis de este artículo, toma de posición de un escritor, de un crítico y también de un lector: reflexionar acerca del porqué de la eficacia novedosa, transgresora y fascinante del narrador uruguayo en la configuración de su sistema actancial. Para ello, decidí concentrarme, por razones de espacio de publicación, pero también por motivos analíticos, en los primeros textos de Onetti, aquellos que van de 1933 a 1939. El objetivo es observar los criterios y las modalidades que priman en los primeros años de experiencia de Onetti como escritor y, particularmente, en las modalidades de elaboración del personaje, en la

medida en que estos primeros escritos constituyen una especie de laboratorio de experimentación que van a permitirle elaborar un proyecto literario en las décadas posteriores. La hipótesis es, entonces, estudiar hasta qué punto se manifiestan en las ficciones de este periodo constantes narrativas alrededor de sus personajes, que va a desarrollar y a descartar en los años posteriores, para concretar la obra memorable que todos conocemos.

El corpus de análisis se constituye de los relatos “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” (*La Prensa* de Buenos Aires, 1 de enero de 1933); “El obstáculo” (*La Nación* de Buenos Aires, 6 de octubre de 1935); “El posible Baldi” (*La Nación* de Buenos Aires, 20 de septiembre de 1936); “Los niños en el bosque” fue redactado en abril de 1936; la novela inconclusa *Tiempo de abrazar*, también ese mismo año. Por fin, la novela corta *El pozo* en 1939.

Los protagonistas de estos textos primerizos buscan, indagan, se cuestionan. Encerrados en un ambiente urbano hostil, se mueven como fieras enjauladas por la selva ciudadana<sup>1</sup> –en “El posible Baldi”, Buenos Aires es una “isla de cemento” como la New York de John Dos Passos en *Manhattan Transfer*–, caminan, recorren kilómetros, andan y, cuando se paran, lo hacen con un ademán ansioso de angustia reflexiva. Se detienen para volver a ponerse en marcha. De hecho, cuando se mueven, ejecutan esta tarea para inscribirse en una monotonía alienante y para elaborar el sueño de una aventura posible (ver más abajo) e inalcanzable, ya que expresan de tal modo su incapacidad para transformarse en héroes. El movimiento, a la manera de James Joyce, escribe en el espacio la falta de heroicidad. Como esta es imposible para el personaje onettiano,

---

<sup>1</sup> Para una lectura del espacio ciudadano en la obra onettiana ver mi artículo “Trazado urbano y trazado textual: la ciudad en Juan Carlos Onetti”, *Turia*, Instituto de Estudios Turulenses, núm. 91 (jun-oct), Teruel, 2009.

solo le queda la imaginación para salvarse. Ahora bien, si estos hombres se salvan en la aventura imaginada, lo consiguen gracias a la ensoñación –el “suceso” al decir de Eladio Linacero en *El pozo*–, el recuerdo deformado –“Acaso el recuerdo había sido creado por el tiempo”, piensa Jason en *Tiempo de abrazar*– o el sueño, y para ello, como un escritor que busca también su propia salvación, la referencialidad imaginaria es de orden literario y se deriva de la lectura (Jack London y Alaska en “Avenida de mayo...”; las novelas de aventuras en “El posible Baldi” o en “Los niños en el bosque”). En ese territorio, los personajes se “traducen” para insertarse en otros contextos y gritar su condición de productos literarios periféricos (como Borges o Arlt más o menos en la misma época).

En efecto, desde los primeros relatos, Onetti manifiesta una profunda preocupación por los fenómenos de representación, particularmente los escritos y en menor medida los cinematográficos (ya en “Avenida de Mayo...” se habla de Clark Gable y Joan Crawford; de Beverly Hills, Chaplin, Sing-Sing y Harlow en *Tiempo de abrazar*); esto hace que los textos iniciales estén plagados de citas y comentarios sobre la literatura, la filosofía, el cine. Los personajes discuten sobre estética y realidad (Julio Jason y sus amigos en *Tiempo de abrazar*, Raucho con Lorenzo), sobre arte y compromiso. Muchas comparaciones se refieren a la escritura y a la representación: “... como la hoja que acaba de parir la rotativa” (“Avenida de mayo...”; la mujer extranjera de “El posible Baldi” es una “Bovary de Plaza Congreso”; en el edificio de Jason hay una pared blanca que no muestra “torcidos signos de lápiz, la vida efímera de un nombre o una fecha”). No es casual, en ese sentido, que *La vida breve* sea una magnífica *mise en abîme* de la construcción de mundos imaginarios (y dicho sea de paso, Brausen pretende escribir en la diégesis un guión cinematográfico), que más que plantear interrogantes o proponer soluciones, se propone construirse como duda y como pregunta de una sociedad en crisis.

Como complemento al movimiento alocado, espaciado por breves interrupciones en plazas y parques (“El posible Baldi”, “Los niños en el bosque”), los personajes onettianos aparecen también en lugares cerrados, preferentemente sus cuartos, en los que en posición horizontal se dedican —como en la calle— a soñar y a imaginar. Raucho, por ejemplo, no quiere levantarse de la cama al comienzo de “Los niños en el bosque”: “Abrió los ojos y los cerró enseguida”, mientras que Eladio Linacero (*El pozo*) pasa horas recostado. Lima, el amigo de Jason, tumbado, reflexiona y lee.

Entre la ciudad enemiga y el campo idealizado (*Tiempo de abrazar*, la naturaleza de varios “sucesos”), el bosque se postula como un pasaje hacia el mal. En tal contexto, el sueño es refugio y a la vez escapatoria ante el mundo intransigente y hostil. El bosque aparece como el espacio de transición que denuncia ya los signos de la degradación humana y de la consecuente pérdida de la pureza, que corre parejo con los años y con el alejamiento de la pureza infantil (se evocan rondas y canciones, soldaditos de plomo). El adolescente del reformatorio (“El obstáculo”) atraviesa un bosque antes de llegar a los locales del establecimiento y pasar a otra categoría: traiciona a los amigos con los que iba a emprender la fuga, comete un asesinato y huye a la “ciudad del marinero borracho”. En “Los niños en el bosque”, Raucho sucumbe a la tentación en el parque y mantiene relaciones con el niño Coco, con el que había tenido un fuerte sueño erótico al comienzo del relato (“... sonriéndole como una mujer pintada y barata”).

Como una constante, los personajes se construyen de cara a una aventura imaginaria que supera las barreras de la alienación cotidiana, que en aquellos años preocupaba a autores rioplatenses como Roberto Arlt o Roberto Mariani —y que ya puntuaban la narrativa de Joyce, Dos Passos, Musil—: Eladio Linacero, Víctor Suaid, el doctor Baldi, Julio Jason, Raucho.

Algunos de ellos creen, por momentos, en la felicidad posible, como Bob, que en “Bienvenido, Bob” sueña con ser arquitecto y crear una ciudad perfecta, o a la manera de Brausen, que inventa y materializa Santa María, o como Baldi que quiere lanzarse a la fundación de una “Academia de la Dicha”, o como Jason que tal vez pensó hallar el vellocino de oro. Algunos de ellos suponen encontrar la felicidad en el amor (Linacero y Cecilia, Baldi y la mujer que lo espera en Palermo, Jason y Virginia). Pero esta dicha pronto lleva la marca de la incertidumbre: la muchacha pura se transforma en una mujer y este pasaje indica el fin de la esperanza. Los protagonistas de Onetti son conscientes de este drama, de esta profunda herida de la existencia, y esta lucidez los aísla y los separa del entorno (Jason se siente “infinitamente cansado de su puerca vida” y piensa que nada se puede hacer “cuando la vida interior de un sujeto no armoniza con la externa”). De manera desesperada, estos hombres procuran establecer un tejido de relaciones con algunos amigos, pero su diferencia es excesivamente marcada como para permitir la comunicación. Por más que dialoguen y cambien opiniones con otros seres, en busca de complicidad, los protagonistas de Onetti son solitarios intransigentes que pasean una mirada cínica –de un dios opaco e intransigente– por el entorno. Esto ocurre porque a sus ojos, el orden social se cae a pedazos, se descompone: “La única manera de ser leal y decente es no transigir, no alegrarse, estar siempre asqueado y contra todo”, le dice Raucho a Lorenzo. Este mismo adolescente y el hombre Linacero perciben con repugnancia sus propios olores corporales (Cancellier, 2009), anticipo de la podredumbre y de la degradación que les va a caer encima a pesar de su resistencia (después de mantener relaciones con Coco, Raucho percibe olores pútridos); Baldi le inventa a la mujer que encuentra en la calle historias repugnantes en las que él mismo es el supuesto protagonista. En tal

marco, la felicidad deviene un hecho momentáneo, un “suceso”, una construcción imaginaria. Así, estos personajes soñadores –que generalmente se encuentran en la edad crítica de los treinta a los cuarenta, y ya decididamente en el umbral de los cuarenta en textos ulteriores– chocan violentamente con la incomprensión: el poeta Cordes y la prostituta no entienden el alcance de las ensoñaciones de Eladio, y Cecilia denuncia, en la instancia de divorcio, el comportamiento extraño de su exesposo, que una noche la fuerza a reconstituir un momento perfecto del pasado, en una inútil tentativa de revivir un mito perdido:

... en el sumario se cuenta que una noche desperté a Cecilia, “la obligué a vestirse con amenazas y la llevé hasta la intercesión de la rambla y la calle Eduardo Acevedo”. Allí, “me dediqué a actos propios de un anormal, obligándola a alejarse y venir caminando hasta donde estaba yo, varias veces, y a repetir frases sin sentido”. Se dice que hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene (*El pozo*, p. 29).

La misma inconsistencia se anunciaba ya en una reflexión de Julio Jason:

Los recuerdos no le traían más que una imagen mutilada de lo que alguna vez se le había entrado por los sentidos. En tal fecha, hacía tantos años, a bordo del Maryland, a tantos grados de latitud y longitud, Clara había puesto de improviso, la dorada cabeza en sus rodillas. Sí; haciendo trabajar el cerebro podía precisar uno a uno todos los detalles. Su sorpresa gozosa; el gesto de duda de la muchacha; la sensación de los cabellos en sus manos; el bulto de los senos; tostadas piernas con las rayitas de

oro del vello; las sombras de las isla; el inquieto viento del mar; el balanceo de la embarcación que hacía oscilar el horizonte; la frescura del aire; el temor de que alguno subiera; el sentido de aquella escena en relación con sucesos anteriores. Pero querer reditar todo este contenido en un momento de pocos segundos, en un momento único que no podría repetirse, constituía un trabajo inútil y doloroso (*Tiempo*, p. 72).

Soñar, recordar, imaginar para salvarse es penalmente punible y la humanidad que respeta ciegamente la norma se animaliza ante la clarividencia del protagonista. La discreción es una forma de repugnancia y la individualidad lúcida se enfrenta, así, a las multitudes que van sudando, “arrastrando las patas” (*Tiempo de abrazar*), discuten en el patio del conventillo (*El pozo*) o siguen como ganado a Hitler. Los protagonistas son observadores, intermediarios ante un mundo que los enfrenta y los confronta, y no es casual que, en los años siguientes, el propio Onetti aparezca en las ficciones, como para señalar la extrema inconsistencia, la irrealidad de la literatura: el autor, como los propios protagonistas, también es una ficción. En el Río de la Plata, este vacío existencial se ve agravado por la ausencia de un pasado en el cual echar raíces para proyectarse hacia el futuro: “Detrás nuestro no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos” (*El pozo*, p. 39). En tal contexto, la vacuidad de la historia prepara la huída hacia territorios exóticos, donde los protagonistas pueden construirse un destino mejor. Suaid se proyecta a geografías de sueño, Yukón, las Peñascosas, Alaska, Unter den Linden, Regent Street; Baldi se proyecta en las minas de diamante donde mata a negros semiesclavos y deja pudrir sus cadáveres; Jason evoca a Berlín, Londres y Madrid. Negros, indios, nobles, todas las categorías que el narrador no puede encontrar en su entorno se dibujan en el texto como en un juego de recipientes encajonados.

La relación con las mujeres constituye otro de los soportes para comprender a los personajes onettianos de esta primera década —y de las ulteriores. El universo del uruguayo es masculino y en él la mujer vive dos etapas: la de la pureza, cuando es muchacha-niña, y la de la degradación, a partir de los veinte o veinticinco años. En este mundo falócrata, la mujer es la penetrada, la sometida. De donde la fascinación ante la inocencia que todavía ignora el mal que se abatirá sobre ella (“Tenía una boca casi obscena, saliente, entre mimosa y enfurruñada”, *Tiempo de abrazar*, p. 38).

Los signos físicos de la pubertad son numerosos y anuncian el principio del fin. Los protagonistas sueñan y recuerdan a muchachas caminando (Baldi y María Eugenia: “Sólo una vez la había visto de blanco; hacía años. Tan bien disfrazada de colegiala, que los dos puñetazos simultáneos que daban los senos en la tela, al chocar con la pureza de la gran moña negra, hacían de la niña una mujer madura escéptica y cansada” (*Dejemos*, p. 25).

Estos recuerdos de las mujeres caminando están teñidos de erotismo y la mirada se detiene en las piernas, en la nuca, en los senos. Jason tiene visiones eróticas con Virginia en el transcurso de una discusión entre intelectuales y Eladio observa con avidez a Ana María: “Debe haber alguna obsesión ya bien estudiada que tenga como objeto la nuca de las muchachas, las nucas un poco hundidas, infantiles, con el vello que nunca se logra peinar” (*El pozo*, p. 11).

El sexo evoluciona en un vaivén entre atracción y rechazo. Los hombres agreden sexualmente a las mujeres y, a lo largo de la obra, se suceden las escenas de oprobio, de violencia (que culmina en “La cara de la desgracia” con la violación y muerte de la muchacha sordomuda). La posibilidad de asesinar a una muchacha antes de la pérdida de la inocencia corresponde a salvarla, a permitirle permanecer en un espacio mítico e ideal,

cabalmente puro.<sup>2</sup> De donde la brutalidad de algunas afirmaciones de Linacero: “Y si uno se casa con una muchacha y un día despierta al lado de una mujer, es posible que comprenda, sin asco, el alma de los violadores de niñas y el cariño baboso de los viejos que esperan con chokolatines en las esquinas de los liceos” (*El pozo*, p. 28).

Como los recuerdos que Linacero intenta reconstruir en la realidad, como la solución que propone Raucho de vivir haciendo el mal, la escritura de Onetti también es penalmente punible y la sociedad está, allí, para recordar el respeto intransigente de los valores, incluso los literarios: el padre de Jason, que a los doce años entra en su cuarto, en un acto de censura, para ordenarle que deje de leer y apague la luz. Con el deseo sexual y con la falta de permisividad de los años treinta, se despiertan los instintos primitivos, el lado oscuro del hombre. Cuando seduce a Virginia, Jasón “... sintió un repentino odio, una salvaje fiereza instintiva ante la hembra tan quieta a su lado”; Raucho, en tanto, “se revolvió furioso” en el acto sexual con la Chonga, mientras “ella gemía entre los dientes apretados” (este es el primer relato en el que narra las relaciones íntimas; la descripción es muy similar a la que hallaremos mucho después, en “La cara de la desgracia” o en *Dejemos hablar al viento*).

La segunda representación femenina corresponde a la degradación. Allí, predominan la monotonía burguesa o la vulgaridad. En el primer caso, se trata de las “señoras o señoritas

---

<sup>2</sup> El asesinato en una sociedad degradada aparece en los relatos de Onetti como una forma de justicia y de reparación. En “Los niños en el bosque”, Lorenzo se propone estrangular a un hombre con una mano, como un pollo: “Así uno se da cuenta de que no necesita gastar más que la mitad de la fuerza y la mitad del asco”. En relatos posteriores, va a desarrollarse el tema del suicidio (“Los niños en el bosque”), también interpretado como una liberación.

honestas”, cuyo aroma a “señora limpia en zapatillas” es idéntico al olor a oveja o gallinero, y que despiertan en Raucho el deseo de “acostarse a la fuerza con mujeres que se bañan todos los días y se perfuman con Murria entre las piernas”. Abundan, en el caso de la vulgaridad, las escenas de sexualidad vivida como un oprobio, con prostitutas –Ester en *El pozo*, la Queca<sup>3</sup> en *La vida breve*, la vieja madre del médico que regentea un prostíbulo (anticipo de Larsen) en “Los niños en el bosque”–, “mujeres fáciles”, estúpidas (como Cristina en *Tiempo de abrazar*) e incluso homosexuales (el niño Coco). La inadecuación de los protagonistas ante un contexto mediocre acentúa el peso del fracaso y los lleva a representar un papel –Cristina es actriz. Como con la amistad, la salvación también es imposible con el amor.

La singularidad de los protagonistas onettianos se contextualiza y se textualiza en términos de diferendo (Lyotard). Así, de este choque permanente salen las frases negativas y las frases posibles, las obsesiones anafóricas y las metástasis sensoriales –los olores en particular (“Los niños en el bosque”) que invaden el cuerpo textual caracterizando esta primera etapa de la escritura del uruguayo, y que más tarde se sublimarán con el recurso amargo de la ambigüedad y con la multiplicación de puntos de vista. De este choque –y de sus efectos en la recepción– provienen también los personajes atípicos, antiheroicos de Onetti, que postulan una nueva forma de encarnar los valores ideológicos “positivos” de una sociedad (Hamon, *Texte...*, p. 47) a través de una escritura que ya no estructura su aventura textual a partir de la linealidad, sino por medio de la “organización jerárquica de sus enunciados”

---

<sup>3</sup> La vulgaridad de los nombres de estas mujeres, la Chonga, la Queca, contrasta con la pureza de otros, como Virginia o Ana María.

(Hamon, p. 50). Las zonas de oscuridad de los relatos permanecen en la penumbra, pero el choque que sufre el lector en los primeros años evoluciona hasta la seducción, y el receptor ingresa en la penumbra de la mano del narrador y de los personajes en el cosmos irreal de la literatura



## EL DELITO ESTÁ EN EL TEXTO: LA CARA DE LA DESGRACIA

Para mí, ya lo saben, los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; y después averiguar qué hay detrás de esto y detrás hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca.

JUAN CARLOS ONETTI, “Matías el telegrafista”.

Este artículo parte de una hipótesis: la naturaleza ambigua de la escritura de Juan Carlos Onetti, particularmente desarrollada en esta *nouvelle*,<sup>1</sup> ha provocado lecturas analíticas que pierden de vista que las pistas interpretativas se encuentran antes que nada en el propio texto y, en consecuencia, en la particular estrategia narrativa del uruguayo. Por un lado, nos planteamos una vuelta al estudio crítico del presente relato, a la luz de una triple vertiente de la ambigüedad: una ambigüedad discursiva que opera a través de principios como la contradicción, el entredicho, los juegos hipotéticos, la conjetura, la construcción oximorónica, la elipsis, etc.; una ambigüedad narrativa que cuestiona, permanentemente, la ilusión del punto de vista –del narrador y de los otros mediadores– y sus alcances en relación con la verdad a partir de diversos usos del relato intimista; una ambigüedad axiológica, que juega con el principio canónico de

---

<sup>1</sup> Juan Carlos Onetti, “La cara de la desgracia”, *Tan triste como ella y otros cuentos*. Todas las citas se refieren a esta edición.

la inocencia y la culpabilidad, lo justo y lo injusto. Por otro lado, conociendo la elaborada coherencia de la saga onettiana, cabe preguntarse hasta qué punto *La cara de la desgracia* suscribe, confirma y, eventualmente, deniega principios narrativos de su obra, en este caso el concepto de delito o de trasgresión como forma de acercamiento a una (posible) verdad, la idea de enigma, las relaciones entre narradores y narratarios y/o personajes, la oposición entre lo real y lo imaginario, la existencia de mitemas como el de la muchacha-niña y la fascinación que estos personajes ejercen sobre hombres maduros y en crisis (los cuarenta años como edad traumática), la reflexión existencial como conflicto de deseo, la mujer-prostituta, entre otros.

Es claro que todas estas propuestas analíticas se vinculan, se condicionan y se potencian con un elemento extratextual: el relato juega y opera en el marco de la narrativa policial, es decir que se construye y se (re)significa en la exasperación de un código que se mueve en el marco de una referencialidad “realista” y que debe cerrarse con el hallazgo de una verdad, luego de haber mostrado a la muerte como espectáculo. Así, descifrar el enigma del crimen importa tanto –o menos– que desentrañar las claves y significaciones de una escritura que se caracteriza por su cargada trama intratextual.

El texto de *La cara de la desgracia* es otro rostro que va incorporando los signos del delito y de la degradación. La cara es como una página en blanco que comienza a desfigurarse desde las primeras líneas, cuando lo cotidiano del narrador –un montevideano cuarentón que se siente responsable del suicidio de su hermano Julián– es interrumpido por la aparición de una muchacha andando en bicicleta por el parque del hotel donde está de vacaciones; la desgracia es en la poética onettiana, entre otras cosas, la pérdida de la pureza ante la suciedad social y existencial, “la experiencia cubierta de cicatrices” (p. 184). La aparición fascinante y perturbadora de la adolescente preanun-

cia, en su inocencia, la desgracia –y esto ya de entrada para quien frecuente la prosa de Onetti–, el lento caos del fracaso: así, el rostro de la chica “fluye”, se destaca por “la dulzura y la humildad adolescente de las mejillas violáceas y pecosas”, y contrasta con la “cara seria y gastada de hombre”. La presencia de la adolescente opera como detonante narrativo y como apertura de una nueva historia, de un posible narrativo que termina vinculándose a la primera historia –al menos en la cronología de la ficción–, que a su vez se desarrolla a partir del segundo capítulo (el robo de Julián en la cooperativa, el escándalo y el suicidio).<sup>2</sup>

La desgracia evoca asimismo el drama de la escritura, la profunda convicción de que solo es posible sugerir. Por un lado, está la referencia a la barrera social o existencial fijada por la norma, determinada a su vez por “... los imbéciles que ocupan y forman el mundo” (p. 181). Por el otro, la conciencia de la existencia de esas barreras, que hace que algunos personajes y narradores de Onetti, lúcidos y privilegiados (¿artistas?, ¿retratos de artistas que han perdido la adolescencia?), puedan situarse ante el mundo en posición de creadores (el caso extremo está dado por Dios-Brausen, al final de la saga) y de observadores (el hombre observando a los otros desde la baranda del hotel) –es decir que confirman un estatus que les permite un “acte d'autorité créatrice”, según la fórmula de Jean Ricardou. Esta dificultad de comunicación se trasluce a nivel actancial desde los primeros encuentros entre el narrador y la muchacha, en los que no hay ningún intercambio de palabras, solo cruces de miradas y, en cierto modo, una actuación teatral en la que la

---

<sup>2</sup> Julián se apropió de fondos de una cooperativa en la que trabajaba como cajero un par de meses antes. Veintiocho días antes del presente de la narración, se suicidó. El hermano se trasladó a un hotel de la costa para intentar descansar y librarse del remordimiento que lo aqueja, pues cree que Julián cometió el delito por haber obedecido sus consejos.

chica se “muestra” al observador taciturno. Cuando el hombre, apostado en la baranda, la descubre, el cuidadoso autor Onetti incluye catorce veces en dos páginas verbos de percepción visual (mirar, ver); el juego de miradas cruzadas vuelve a repetirse en el capítulo 3, en el comedor, durante la cena. Por fin, la imposibilidad comunicativa alcanza su cénit metafórico cuando el narrador se confiesa ante la muchacha, sin saber que es sorda:<sup>3</sup> (“Mi historia era grave y definitiva. Yo la contaba con una seria voz masculina, resuelto con furia a decir la verdad, despreocupado de que ella creyera o no”, p. 191). En suma, la comunicación entre personajes traduce la dificultad de la comunicación a través del arte y replantea el problema de la transcripción de un mensaje, de la referencialidad y de la representación (todos ellos filtrados, como señaláramos, por la ambigüedad).

De entrada, la escritura aparece como un imposible, como un misterio que se superpone y se trenza con el enigma policial que, como en muchos otros relatos (*La muerte y la niña*, *Los adioses*, etc.), circula por el texto. La escritura es, así, un borrón que se desfigura y no alcanza a significar. Varios iconos simbolizan esto:

- el recorte de periódico “que empezaba a desteñir”, con la noticia del delito de su hermano;
- la foto –otra forma de representación– cuyas “manchas grises” formaban la cara de Julián;
- el rito de la lectura del artículo en la pieza del hotel se complementa con la lectura inútil, a la luz de un fósforo, del “*Avis aux passagers*” clavado en la puerta del cuarto;

---

<sup>3</sup> La sordera de la adolescente también ha hecho surgir opiniones divergentes. Así Hugo Verani considera –aunque sin demostrarlo– que el narrador está al corriente del defecto de la muchacha (cfr. *Onetti: el ritual de la impostura*), mientras que Peter Turton opina lo contrario (cfr. “La cara de la desgracia o los vaivenes de la culpabilidad”, *La obra de Juan Carlos Onetti*, pp. 123-138).

- los dos pequeños libros que están en la valija y cuyo título no menciona;
- la pila de volúmenes policiales que el hermano le dejó como herencia;
- las historias no contadas (la elipsis de Julián, ¿la elipsis del paseo nocturno por la playa?).

Es decir, una serie de escritos que, innominados, trasuntan la bruma de captar y expresar el conflicto existencial. Sin embargo, de manera premonitoria, el narrador reconoce que la crónica periodística es la más exacta pese a los errores, como si de algún modo fuera la *mise en abîme* de una poética que se basaría en los textos “más justos, [...] más erróneos, [...] más respetuosos” (p. 174).

Hablando de su propio escrito, el narrador-protagonista reconoce que “todas estas palabras son, por nacimiento, disconformes e inútiles” (p. 175). Se manifiesta, aquí, toda la dificultad de la tarea escritural, tarea en la que el narrador debe manipular elementos engañosos que pueden conducir a una tramposa omnisciencia casi divina. Vuelta de tuerca seductora, la versión de los hechos está cuestionada de manera permanente a través de los juegos hipotéticos o los entredichos entre narratarios, o acotada por dos típicas vías de acceso al mito utilizadas por Onetti: los sueños y los recuerdos. En efecto, se multiplican los condicionales, los adverbios y las locuciones adverbiales de duda; del mismo modo, si los cuatro primeros capítulos ofrecen un muestrario de la culpa del protagonista, en el quinto, la versión suministrada por la prostituta (Julián robaba por decisión propia desde hacía cinco años) cambia radicalmente la orientación de los acontecimientos y obliga al lector a un reposicionamiento de los actores del drama, a un cuestionamiento radical del punto de vista. También la virginidad de la joven cuestiona la versión del mozo y los rumores de los ingleses del Atlantic.

En ese marco, el posicionamiento actoral es tanto más importante cuanto que el narrador insiste en situar el comportamiento de los personajes dentro o fuera de las normas aceptadas por la sociedad. Transigir estas normas implica cometer un delito, término que supera su interpretación meramente jurídica hasta alcanzar la dimensión de escándalo. Así la sanción social, el desprecio, la crítica, el qué dirán, cobra para esa misma sociedad tanto o mayor valor que la sanción legal —que por otra parte no es excluyente (recordemos que la trama incluye dos delitos: el robo de Julián y la muerte de la chica). Esta práctica de lo representado implica una práctica de la representación: un relato que a sabiendas de que se mueve en el marco de ciertas normas acentuadas por los códigos genéricos, las trasgrede —de donde tantas menciones y alusiones a la escritura— y delinque. El delito está, también, en el texto: la escritura de Juan Carlos Onetti es delictiva.

En su nivel más literal, por cierto, esta escritura se desmiente, se contradice, es oximorónica. Las informaciones se revierten y traducen la fragilidad de su trama.<sup>4</sup> Es más: la ambigüedad percude la presencia de los actores y hace fluctuar los límites de su posicionamiento. Está claro que el narrador critica de manera virulenta a la sociedad y a sus juicios hipócritas sobre el bien y el mal (lo que se comprueba en otros capítulos de la saga de Santa María con las posturas de los notables; un ejemplo de ello lo tenemos al comienzo de “Historia del Caballero de la Rosa y de la Virgen encinta que

---

<sup>4</sup> Tomemos ejemplos: el narrador nos dice que Betty —la prostituta— se encontraba con Julián “puntualmente, todos los viernes” (p. 175), para apuntar más adelante que la prostituta pasaba con él “los viernes o los lunes” (p. 193). Lo mismo ocurre con detalles descriptivos: “Miré aquella luz del sudor y la fatiga que iba recogiendo el resplandor *último o primero* del anochecer” (p. 172; el énfasis es nuestro).

vino de Liliput” (Juan Carlos Onetti, *op. cit.*, pp. 125-151). Para ello, es preciso una distancia crítica, una cierta marginalidad que parece confirmar la implícita sanción que pesa sobre su atracción por las adolescentes y su crítica a las actitudes de los convencionales como Arturo, el mozo del bar o Betty. Sin embargo, aquí también interviene la ambigüedad (opiniones de Julián y de Betty).

El comportamiento y las reacciones del narrador, por lo demás, sorprenden y mueven a dudas en lo que a su estado psíquico se refiere. Cómo explicar, pues, su sentimiento al descubrir a la muchacha (“Repentinamente triste y enloquecido”, p. 172) o el furor que lo atrapa cuando, luego de haber mantenido relaciones sexuales, se echa a correr sin control entre los médanos, dejando en la arena las marcas de la desgracia, lastimándose (p. 192). En ello, el acto del crimen puede aparecer como una forma de autorreconocimiento.

La movilidad actancial se confirma con el borroneo de los personajes clásicos de la literatura policial. Onetti trabaja, aquí, como los grandes especialistas del género, proponiendo una movilidad que nunca acaba por saldarse, gracias al citado principio de la ambigüedad.

El papel de la policía, del investigador, aparece respetuoso del canon, sobre todo si recordamos que a lo largo de todo el texto pesa la amenaza de la sanción (la culpabilidad por la atracción por la adolescente o por el delito de Julián). Queda latente, por supuesto, el saber si los inspectores han descubierto la verdad. En cambio, todo se trastorna en lo que al culpable se refiere. Examinemos de cerca este caso.

En primer término, el protagonista y supuesto asesino es el narrador. Cabe preguntarse si, a la manera de un Roger Ackroyd o de un Félix Lane, el protagonista escamotea la información. Recordemos que el relato tiene dos versiones, la original

de 1944,<sup>5</sup> en el que uno de los datos más significativos es que de uno a otro texto el autor pasó de la tercera a la primera persona, en una clara búsqueda de una supuesta verosimilitud y complicidad por medio del relato intimista, en el que el “yo” propone un itinerario para leer el mundo y a los otros. En la *nouvelle* hay dos núcleos narrativos: el de Julián y el de la muchacha. El primero muestra de manera sorpresiva, con la revelación de Betty, las pocas luces del protagonista, invalidando grotescamente todo su sentimiento de culpabilidad: Julián deja de ocupar un mezquino segundo plano. El narrador, además, se convierte en narratario. Nada nos prueba que la versión de Betty –un entredicho– sea verdadera, pero incuestionablemente es favorable para el narrador: lo libra de la culpa y de todos los ritos que derivan obsesivos de ella (el lavado de las manos; la lectura del recorte que termina quemando, bíblicamente, en la baranda, anticipo del incendio de la ciudad en *Dejemos hablar al viento*) y le abre las puertas al encuentro esperanzador con la adolescente.

La segunda historia es aún más ambigua: ¿el narrador miente para ocultar su crimen y protegerse? Si tal fuera el caso, algunas frases mueven a duda. En efecto, cómo explicar este comentario formulado la mañana siguiente al encuentro en la costa: “En alguna habitación del hotel, encima de mí, estaría durmiendo en paz la muchacha, despatarrada, empezando a moverse entre la insistente desesperación de los sueños y las sábanas calientes” (p. 197).

Por otro lado, el asesinato supone la existencia de un móvil, un móvil ajeno a la lógica de la literatura detectivesca, uno cuya coherencia haya que buscar en la intratextualidad onettiana:

---

<sup>5</sup> Juan Carlos Onetti, “La larga historia”, *Alfar*; seis páginas sin numerar. La versión definitiva data de 1960.

el asesinato implica la detención del tiempo en la cima de la felicidad y de la vida, por parte de alguien que confiesa querer y desear proteger a la muchacha (pp. 183 y 184).<sup>6</sup> Esta última recorre, en su afán de totalidad, diversos ciclos: pasa de ser una criatura casi asexual, sin senos, de rasgos andróginos (“... las nalgas de muchacho que apretaba el pantalón ordinario”, p. 189), que el protagonista desea proteger paternalmente, a una amante enfurecida e, incluso, llega a hablarle al narrador con un amor casi materno (“... murmuró ‘pobrecito’ como si fuera mi madre”, p. 190). Es hija-esposa-madre, sin interrupción.

La adolescente es también el narratorio sordo, el depositario inútil de la confesión. La palabra se designifica. Volvamos a la escritura: en el último capítulo, se transcribe un informe forense que es sinónimo de vacío, de vano intento de captar una realidad huidiza, y que anticipa el futuro texto de la (otra) confesión, la falsa. El narrador comenta, dirigiéndose al inspector: “... firmaré lo que quieran, sin leerlo. Lo divertido es que están equivocados” (p. 203). El informe instala un nivel retórico que ratifica la frase hecha de Betty que el narrador retoma con desdén: “Pobre Julián” (p. 194). En el fondo, todos –léase la sociedad– se confunden: “... yo estaba lo bastante cansado como para creer que había entendido, que todo el mundo entendía y para siempre” (p. 192). Si las leyes humanas son erróneas, la culpabilidad es relativa y el criminal ya no es el “otro”. De ahí que el rebelde sistema onettiano se sitúe al margen de una legalidad que cuestiona. Allí, provocativamente, el delito no es reprimible. Veamos la alternativa:

Se plantea ante el crimen el problema del móvil. Si el narrador es el asesino y si aceptamos su versión del encuentro con la muchacha en la playa, su acto se justifica en la piedad, el cariño

---

<sup>6</sup> Fernando Aínsa, *Las trampas de Onetti*.

y la voluntad de proteger a la adolescente de la degradación —lo que sería absolutamente coherente, a pesar de su solución extrema, con otros textos del uruguayo. La desaparición física del sujeto amado es una forma de perennizar su necesidad amorosa. Es más, si las historias de Julián y la muchacha pueden trenzarse, ello es posible gracias a un punto común entre ellos: “... ambos [...] coincidían en una deseada aproximación a la muerte, a la definitiva experiencia” (p. 183). Agreguemos que también une a los personajes un fatalismo descarnado: siendo tan diferentes, ambiguamente coinciden. Esta interpretación por parte del narrador le confiere prácticamente un estatuto de Dios —un Dios imperfecto, capaz de equivocarse—, de ordenador del destino de los otros, y autoriza la hipótesis de que sea el asesino.

¿Y si el narrador no fuera el asesino? En tal caso, nos hacen falta un verdadero culpable y un móvil. El segundo punto no plantea dificultades: es un crimen sexual. En cuanto al primero, la hipótesis del asesino desconocido —de alguien sin relevancia actancial— es la más sencilla y carece, casi, de interés. El narrador insiste en que no ha visto a nadie en los parajes la noche del crimen: “Todo estaba oscuro y —como tuve que contarle varias veces después— no divisé un farol de bicicleta, suponiendo que alguien los usara en la playa, ni siquiera el punto de brasa de un cigarrillo de alguien que caminara o descansase sentado en la arena ...” (p. 192).

Sin embargo, comete un error: hay un personaje que está siempre al acecho, en la oscuridad: el mozo del hotel. Este hombre es sometido a un constante trabajo de degradación desde su primera aparición. Encarna la fealdad física —nuevo contraste con la blanca belleza de la chica—, con rasgos simiescos, con un rostro como una página sucia: “era pequeño, con una oscura cara de mono” (p. 185). La degradación física tiene un correlato en la moral, y el narrador experimenta, ante su presencia, la misma reacción repulsiva que ante Betty (de quien piensa

que es una “basura”, una “maltratada inmundicia”, p. 194). Desprecia en ellos, por supuesto, la corrupción producto del tiempo, pero también su voluntaria y pública elección de buscar su sitio entre “los imbéciles que hacen el mundo, su servilismo, su comercio”. Betty vende su cuerpo; el mozo vende informaciones que saca de la calumnia y la deformación, paseando una constante sonrisa feliz. Es más, el mismo empleado transmite a la policía la información que acusa al narrador, asumiendo voluntariamente el rango de testigo. Pero al fin de cuentas, si el mozo fuera el asesino y violador, tal vez no haya hecho más que ejecutar el consejo, no tan inocente, que le diera al narrador: “Debe hacer diez minutos que salió [...] Lo que puede hacer ahora es esperarla a la vuelta. Si le da un buen susto...” (p. 187). Ante ese mundo hostil, poco puede hacer el hermano de Julián para probar su inocencia. Y, por lo demás, tampoco le interesa: su escala de valores está al margen del canon social. La búsqueda de la pureza, de la felicidad, es apenas un breve instante de la vida, un instante mítico: la saciedad del deseo existencial es únicamente momentánea. Solo le resta suponer que un Dios justiciero tuvo la piedad de aceptar que alguien acabara con la vida de la muchacha y de ahorrarle los estragos de la vida madura. En un ademán circular se cierra el cuento: comienza con la aparición de la mujer-niña, termina con su desaparición. Mientras tanto, el asesino sigue en el texto. Su presencia elíptica resume la tensión entre el cerrado código policial y la apertura de posibilidades hermenéuticas de la literatura contemporánea. De esta tensión entre realidad y ficción surge una fascinante dinámica de escritura.



## LA VERDAD DE LOS LIBROS: LOS CAMINOS INICIÁTICOS EN *LOS PASOS PERDIDOS*

Este artículo parte de una constatación de lectura: en *Los pasos perdidos*<sup>1</sup> se establece una relación especial entre texto y lector que está atravesada por la incidencia perturbadora de la noción de secreto. O dicho de otro modo: al seguir la trayectoria iniciática del protagonista, el receptor no puede dejar de interrogarse acerca del alcance propedéutico que el autor de la novela ha querido darle a la misma. Hasta los propios personajes formulan opiniones encontradas. Para Rosario “Lo que los libros dicen es verdad” (p. 165), mientras que para el protagonista, los libros devienen una forma de cementerio del conocimiento (p. 311), pálido remedo de la potencia de los mitos (p. 269). En ese contexto, descifrar implica entrar en un código, entender el significado profundo de gestos, acciones y repeticiones, y tejer una red de correspondencias y resignificaciones.

La trayectoria iniciática tiene como objeto de su deseo una versión de la perfección, meta innegable que, progresivamente, va visualizando el protagonista en procura de acceder a un mundo de “elegidos”. El punto de partida de *LPP*, ya ha sido abundantemente señalado por la crítica carpenteriana, es una situación de alienación, de asfixia, de encierro carceral sufrido por el protagonista, sin que vislumbre la salida. “En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se

---

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*. A partir de ahora, toda alusión a la novela figurará así: *LPP*. Todas las citas corresponden a esta edición.

puede narrar?”, ha escrito provocadoramente Ricardo Piglia.<sup>2</sup> Y en *LPP*, como en todo relato relacionado con la iniciación, el viaje individual retranscribe tanto un viaje espiritual como espacial y temporal. ¿Quiénes viajan en el relato? En primer lugar el anónimo protagonista, acompañado por Mouche, cuya presencia sirve para operar un efecto de contraste en relación con los sentimientos que va experimentando el hombre, puesto que sigue una evolución morfológicamente similar, pero semánticamente divergente; el Adelantado y fray Servando, hombres del mundo occidental, pero ya completamente integrados al nuevo medio; el griego Yannes, atado aún a la ambición del descubrimiento del oro, pero no por ello menos perseguido por un mito de “El Dorado”; Rosario, Simón y tantos otros mestizos suramericanos, capaces de recorrer miles de kilómetros con la naturalidad de quien vive en el umbral del tiempo. El resto de la sociedad norteamericana, mientras tanto, parece signada por el peso de la inmovilidad, del “gran encierro”, a la imagen de Ruth, esclava del papel que representa y que la ata a un espacio (una “Isla del Diablo”) en el que repite gestos desprovistos de todo valor simbólico.

En tal marco, el viaje que emprende el músico, siguiendo el modelo clásico, está sembrado de amenazas, males, ataques, etc., hasta que por fin se perfila en la bruma del horizonte el encuentro con la pureza original (paraíso, centro del mundo, mandala).

Punto de partida	Trayecto con pruebas	Paraíso, centro del mundo, etcétera
(realidad alienante)	(amenazas, mal, ataques, etcétera)	(mundo mítico)

---

<sup>2</sup> *Crítica y ficción*, p. 21.

El conjunto de la experiencia se proyecta como un gran ceremonial, que recuerda a los ritos de iniciación. Existían en estos una serie de etapas: la primera era una preparación, una paulatina purificación, que permitía entrar en la segunda, la muerte iniciática, que anunciaba a su vez el nuevo nacimiento y el desarrollo, la incorporación a la comunidad. Van Gennep menciona una estructura tripartita: una fase de separación del grupo; una fase de marginalización; una fase de reintegración. En *LPP* la perspectiva cambia, puesto que la sociedad occidental o norteamericana en la que transcurre el capítulo primero (pp. 65-102) aparece como una categoría oponente, que el protagonista no soporta y a la que, más adelante, no quiere regresar. Se trata, más bien, parafraseando el título de un relato de Carpentier, de un “viaje a la semilla”, a su pasado en un país hispanohablante. Para lograrlo no es suficiente el traslado físico: es necesario un traslado espiritual. De ahí que pase por la purificación que le permite desprenderse de las escorias de la vida en las grandes urbes (abundan los ejemplos: el olvido del reloj a medida que se aleja de Estados Unidos; la forma de moverse en las calles que lo distancia de los norteamericanos, al volver: las dudas del hombre muestran su conflicto interior, la existencia de un oponente “interior”) y separarse de quienes encarnan el engaño, como se nota en las escenas de separación de Ruth y de Mouche (ambas oponentes “exteriores”). Igualmente, durante el viaje a la selva mueren en él la superficialidad y el engaño, lo que le permite ingresar al mundo original de Santa Mónica de los Venados.<sup>3</sup> Pero la experiencia queda incompleta: fracasa en la tercera prueba, la de la tentación de volver al “mundo civilizado” (p. 324), fracasa en el combate que

---

<sup>3</sup> No dejan de observarse analogías con la evolución de Robinson Crusoe en *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier.

lo enfrenta –como en todo relato iniciático– al enemigo –en este caso figurado, hecho de cemento y rascacielos–, encarnación del mal. Antes, había pasado por el sufrimiento de las pruebas de los terrores nocturnos y de la tempestad, como recorridos necesarios para alcanzar un ser superior: “Il faut passer par la Mort pour trouver la vie”.<sup>4</sup> A ello, cabe agregar una multiplicación de “pruebas” simbólicas que alternan con las vitales y que se articulan según la idea que tiene Jung del símbolo: las que operan en el plano de la conciencia (el Yo social), de la conciencia individual –entre otros, la madre, los deseos sexuales reprimidos, los hechos olvidados– y el inconsciente colectivo –los mitos y actos ancestrales (así el “espectáculo” que ofrecen Rosario y sus hermanas por la muerte del padre: “... esas mujeres [...] *protestaban* ante la muerte, por rito venido de lo muy remoto” (p. 191), que operan como *mise en abyme* de la novela).

En el fondo, todas estas pruebas rituales anuncian una transición de un estado a otro, que se simboliza también, en sentido inverso, en un pasaje físico (entrar en un pueblo, pasar el umbral de una casa). De este modo, luego de sucesivas entradas (al país suramericano, a Los Altos, Santiago de los Aguinaldos, Puerto Anunciación, la selva, Santa Mónica de los Venados), el narrador cree haber cercenado sus vínculos con la sociedad occidental, del mismo modo que el Adelantado o que fray Pedro. Empero, la aceptación de tomar la avioneta de regreso implica el fracaso de la experiencia del corte, simbolizada en algunos ritos iniciáticos con el corte del cordón umbilical: el protagonista no se ha separado del todo de la sociedad norteamericana y acaba por volver a su seno, aunque solo sea provisoriamente, como lo pretende. A pesar de todo, el acceso al nuevo estado parecía haberlo transformado, y le

---

<sup>4</sup> Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, p. 29.

había permitido ejecutar tareas que nunca hubiera asumido en el otro mundo, redescubriendo un universo de olores y el sonido de la olvidada lengua materna, sorprendiéndose con la magia renovada de la selva, bañándose desnudo y vistiéndose de otra manera; su aspecto físico también había cambiado: “Para zafarme de ellas, me pongo la ropa que aquí uso<sup>5</sup> y voy a reunirme con los que están acabando de construir la iglesia” (p. 261; ver también p. 270). Sin embargo, ya derrotado al saber que Rosario ha formado pareja con Marcos, una parte de su experiencia es cuestionada: se siente súbitamente extranjero, un “Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido” (p. 329; volveremos más adelante sobre este episodio). Su ilusión de transformación total se revela como un espejismo.

Sea lo que fuere, al proyectar la crisis identitaria del principal actor, la estructura espacial también es tripartita: Estados Unidos-Europa-Trópico suramericano. Este último se abre, a su vez, en un ramillete de posibilidades a medida que penetra en el territorio: la capital, Los Altos, Santiago de los Aguinaldos, Puerto Anunciación, son distintas etapas de un recorrido por la naturaleza (montañas, altiplano, selva) que desembocan en Santa Mónica de los Venados. Para alcanzar ese lugar se sigue un movimiento ascendente que lo acerca a las energías vitales, movimiento doloroso y difícil: “El autobús trepaba; trepaba con tal esfuerzo, gimiendo por los ejes, espolvoreando el cierzo, inclinado sobre los precipicios, que cada cuesta vencida parecía haber costado sufrimientos indecibles a toda su armazón desajustada” (p. 144). Sube en medio de una naturaleza hostil, que parece tomar su propia defensa para impedir que la penetren. El

---

<sup>5</sup> El despojamiento de ropas, como el ayuno o la abstinencia sexual, son manifestaciones de la purificación.

tránsito a la selva es comparable a una entrada a los infiernos. Reinan, allí, la oscuridad y las fuerzas desatadas de la naturaleza. Este periplo le hace activar los elementos autobiográficos, de modo que la experiencia social y la individual son paralelas, lo que se traduce a nivel espacial en el rescate de la imagen de la casa familiar, transformada en polis, templo y centro del mundo, símbolo de la ciudad que va a descubrir más tarde.

Para emprender tamaño periplo eran necesarias condiciones particulares. Así, el protagonista presenta de entrada una serie de rasgos que lo desolidarizan de sus contemporáneos. Entre ellos, una inclinación manifiesta hacia el viaje simbólico que le permita descubrir la verdad vital, concretar el movimiento que lo lleve de la ignorancia de sí al conocimiento de sí (Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation, op. cit.*, p. 24): el héroe vive para conocerse y así reconocerse como ser humano. En efecto, al morir su progenitor decide utilizar el monto de la herencia para trasladarse a Alemania, con el “empeño de conocer mis raíces”. Pero esta primera experiencia se cierra con la frustración, pues su búsqueda de un mundo mejor coincide con el periodo de eclosión del nazismo (pp. 155-156). Regresa, años más tarde, a Europa devastada por la guerra, como soldado del ejército norteamericano, para comprobar, con amargura, las consecuencias del totalitarismo y de la incomprensión humana. Cuando emprenda su tercer viaje, ahora hacia el trópico hispanoamericano, ya más castigado por la desesperanza, lo hará inmerso en dudas y sin ningún objetivo iniciático. Más bien se trata de lo contrario: la simulación, el engaño, a través de la falsificación de los instrumentos ideada por Mouche, va a operar como primer detonante que precipite una fuga provisoria (la mujer habla de unas semanas de vacaciones). Sin embargo, el choque entre la realidad alienante y la frescura del mundo olvidado de su infancia alienta la apertura de una serie de posibles narrativos signados por las pruebas y prolonga la aventura en

el tiempo. El espacio propiciatorio para el viaje no era la vieja Europa, donde nada es sorpresa original y que, al contrario, es capaz de generar el horror de la guerra. Tampoco puede ofrecer soluciones una sociedad norteamericana sin novedades, donde priman la representación teatral, el discurso vacío, los catálogos de museos. La única posibilidad latente que resta es el viaje rumbo al mundo virginal del sur del Río Grande. En ese marco, Europa y Estados Unidos aparecen bajo el signo del Apocalipsis; la selva bajo el signo del Génesis. El protagonista posee, además, la lengua materna castellana, escondida en su pasado, pero que al aflorar es como una llave que abre puertas secretas (p. 108), y la sensibilidad propia de la educación recibida en esa cultura hispanohablante, que facilita la coincidencia entre la autobiografía (recuerdos de la infancia, de la adolescencia) y la búsqueda retrospectiva de un equilibrio original.

La diferencialidad del narrador se confirma: es un testigo observador, un espectador lúcido e inteligente de la representación (así, lo encontramos observando desde los bastidores la obra teatral o el concierto, pp. 68 y 78, respectivamente). El único capaz de renegar de la imagen artificial que le devuelven los espejos. Su voz introduce una distancia crítica y mediadora de cara al lector, reforzada como es sabido por el discurso memorial y autobiográfico, en donde el yo presente cuenta la historia de un yo pasado e imperfecto en aras de su realización.<sup>6</sup> El mundo occidental, en tanto, ha perdido su capacidad de discernimiento. En Europa, “Los discursos habían sustituido a los mitos; las consignas a los dogmas” (p. 156), mientras que en Estados Unidos, cuando vuelve de la selva, se halla en una iglesia con fieles de los que nadie “entiende nada de lo que dice

---

<sup>6</sup> Ver al respecto Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Seuil, París, 1980; Jean Staborinsky, *La relation critique*, Gallimard, París, 1970; Philippe Phorest, *Le roman, le je*.

el sacerdote” (p. 307). El viaje a Suramérica le permite al protagonista, en cambio, encontrar los viejos mitos vigentes, la lengua española de su infancia, la música de los orígenes, el Verbo. Se concreta el regreso al estado embrionario, *regressus at uterum*. Un eje de oposición se define a partir del “mundo de acá” y del “mundo de allá”. En este último, el de la gran ciudad, y a diferencia del otro, dominan el teatro, el discurso vacío, la ceguera y la sordera, el engaño: “... yo había pasado a narrarle mi desprendimiento de Mouche, mi asco presente por sus vicios y *mentiras*, mi desprecio por cuanto significaban las *falacias* de su vida, su oficio de *engaño* y el perenne aturdimiento de sus amigos *engañados* por las ideas *engañosas* de otros *engañados* ...” (p. 304; el énfasis es nuestro). El hallazgo definitivo de los orígenes se sitúa en el espacio aislado de Santa Mónica de los Venados. Tal sitio se compara al “lugar inaccesible” del relato iniciático, isla, monte, Atlántida o El Dorado.

La diégesis concluye en la expectativa, en la espera: el protagonista, de vuelta a la selva, no puede encontrar la llave que le permita acceder a ella. En lugar del treno sobre el texto de Homero, ha vuelto a su viejo proyecto de cantata sobre el texto de Shelley. Su iniciación ha fracasado; solo le ha servido para tomar conciencia de la existencia de un mundo original al que no pudo ingresar completamente. Los miembros de la comunidad de Santa Mónica le habían hecho un lugar, que no supo ocupar: recordemos el pasaje en el que, como para firmar su incorporación a la sociedad, Marcos le entrega un fusil para que ejecute al leproso Basilio. Apretar el gatillo hubiera significado sellar el pacto, romper para siempre con el pasado. Claramente lo sugiere el narrador, al colocar el texto en itálicas:

Aquello [se refiere a Basilio] debía ser suprimido, anulado, dejado a las aves de rapiña. Pero una fuerza, en mí, se resistía a hacerlo, como si, a partir del instante en que apretara el gatillo,

*algo hubiera cambiado para siempre.* Hay actos que levantan muros, cipos, deslindes, en una existencia. Y yo tenía miedo al tiempo que se iniciaría para mí a partir del segundo en que yo me hiciera Ejecutor (p. 289).

Mientras se convence que forma (o que en realidad cree formar) parte de los elegidos, el protagonista debe encontrar una vía, una manera que le permita plasmar ese conocimiento. El Adelantado la ha hallado fundando una ciudad<sup>7</sup> casi sin darse cuenta; fray Pedro de Hinostroza se ha convertido en un abanderado de la fe; Rosario con la simple elección de dejarse vivir. El camino del narrador será otro: la música. Se observa que en los tres espacios (Europa, Norteamérica, país suramericano) se manifiesta la presencia constante del arte, que para el héroe es forma de conocimiento, de encuentro con las raíces. En Europa se ha perdido esa práctica. El arte se ha separado de la realidad, se enclaustra en museos y, cuando aparece alguna forma de arte contestaria, como el surrealismo, el narrador señala indirectamente su imposibilidad de adaptación en América Latina (p. 137).<sup>8</sup> Inclusive, se presenta con ironía a tres jóvenes artistas locales, que repiten de modo monocorde la necesidad de *être à la page* al seguir los modelos extranjeros, descartando cualquier manifestación de lo americano (“La cultura –afirmaba el pintor

---

<sup>7</sup> El referente de tal experiencia lo encontramos en el reportaje “La Gran Sabana”. Nos cuenta Carpentier que el farmacéutico valenciano, Lucas Fernández Peña, fundó en 1927 el poblado de Santa Elena de Uairén, introduciendo vacas, ovejas, mulas y caballos (*Letra y solfa*, p. 128 y ss.). Se casó con una lugareña y tuvo tres hijas, ofreciendo a cada una de ellas una ciudad con su nombre: Santa Elena, Santa Teresa de Kavanayén y Santa Isabel. En la novela, alguien sabe de quien ha fundado tres ciudades: Santa Inés, Santa Clara y Santa Cecilia (p. 319).

<sup>8</sup> Carpentier frecuentó la escuela surrealista en Francia. Numerosas fueron sus opiniones críticas sobre el movimiento.

negro— no estaba en la selva”, p. 137). La pieza influida por el atonalismo que ejecuta uno de ellos (p. 139) contrasta con la música auténtica que trae a un bar un arpista descalzo (“Había en sus escaleras, en sus recitativos de grave diseño, interrumpidos por acordes majestuosos y amplios, algo que evoca la festiva grandeza de los preámbulos de órgano de la Edad Media”, p. 139) o los dos juglares de Santiago de los Aguinaldos. En Estados Unidos, la pieza de teatro en la que Ruth desempeña el papel principal se vuelve repetición, monotonía, pese a la originalidad que había caracterizado las primeras representaciones, y, sobre todo, el protagonista no consigue componer su cantata sobre *Prometheus Unbound* (p. 83). El Curador, en tanto, encierra la música en fichas, vitrinas y museos. El protagonista expresa numerosas veces su necesidad creadora, que parece enmarcada por tres preguntas que asedian al compositor: “... saber quién es, por qué escribe, y a qué responde su actitud creadora”.<sup>9</sup> La respuesta solo logrará hallarla tras su experiencia selvática y en su fallido proyecto de componer un treno basado en el *Ulises*.

Para que pueda acceder al universo de la creación, el protagonista precisa guías o tutores espirituales que le vayan develando, progresivamente, los secretos que le ayuden a integrar el círculo de elegidos, a la manera de una sociedad secreta o caba- lleresca. Estos personajes, destinadores y ayudantes, definen el espacio eufórico y orientan el rumbo. El Adelantado español es uno de los que cumple este papel. Le revela, en primer lugar, el secreto que tanto hace circular rumores entre la población del lugar. La elipsis de la información aumenta la expectativa del lector, ya que el narrador informa acerca de la revelación en la página 241 (“Conozco el secreto del Adelantado. Ayer me

---

<sup>9</sup> Ver el artículo “Los problemas del compositor latinoamericano (A propósito de Juan Vicente Lecuona)”, *Letra y solfa, op. cit.*, p. 85.

lo confi6, junto al fuego, cuidando de que Yannes no pudiese 6irnos”), pero solo m6s adelante la da a conocer: “... ahora que el griego ha partido, puede hablarse a voces del secreto: el Adelantado ha fundado una ciudad” (p. 251), vali6ndose de una t6cnica que hace del lector un testigo y un c6mplice. El espa6ol ha seguido, tambi6n, un camino inici6tico sembrado de dificultades. Una “tos rebelde” lo retiene en un poblado donde aprende los rudimentos de la farmacia. Manifiesta, como el protagonista, un fuerte rechazo hacia el mundo de los que viven regidos por el calendario: “El joven no envidia a los de su edad que, cada lunes del a6o, despu6s de haber 6ido una 6ltima misa [...] salen con sus ropas de domingos, para irse a la ciudad lejana” (p. 254).<sup>10</sup> Muestra, asimismo, un fuerte inter6s por el viaje y por la aventura (“sue6a frente a los mapas”, p. 254), hasta que, por fin, se decide a penetrar en la selva. Luego de una serie de experiencias de fuerte connotaci6n simb6lica (diez a6os de trabajo, el abandono de la comunidad de buscadores, el extrav6o durante “noventa d6as”, la enfermedad), llega, por fin, a las Grandes Mesetas y “se percata que ha fundado una ciudad” (p. 255). Como se observa, cumple al pie de la letra el camino inici6tico y ahora puede transformarse en gu6a, capaz de transmitir *oralmente* el secreto.

Otro ha sido el camino seguido por fray Pedro de Hinos-troza, sin embargo, se cruza con el de los elegidos. Es un defensor de la fe, un propagador aventurero a la imagen y semejanza de aquellos sacerdotes que acompa6aban a los conquistadores o que oficiaban en los albores del cristianismo (p. 237) (esta creencia en Dios lo distancia en parte del protagonista). Alimenta un proyecto —la implantaci6n de la iglesia en el

---

<sup>10</sup> Para el estudio de la temporalidad, ver Eduardo Gonz6lez, *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*.

poblado, la evangelización de una tribu guerrera cercana— y va hasta las últimas consecuencias, es decir hasta la muerte (revelación de Mouche, pp. 316-317). De allí, el narrador asume un tono de homenaje cada vez que alude al sacerdote, manifestándose en tal actitud el reconocimiento por el éxito obtenido por fray Pedro en su empresa —una de las metas de la iniciación—: la vida más allá de la muerte. Por otra parte, el sacerdote confirma el carácter sagrado de varias acciones e instruye al narrador acerca de los mitos precolombinos y le revela la existencia del *Popol-Vuh* (p. 264) (que el músico leerá luego en la ciudad norteamericana; p. 313). Por su parte, el Curador del Museo Organográfico asume una actitud paterna y es quien lo incita a realizar el viaje. Asume el papel de instigador de la aventura; es aquel que da la alerta, que hace sonar la señal.

Por fin, la mujer, la mestiza Rosario, espejo de las tres culturas (blanca, india, negra), facilita, incuestionablemente, la integración del hombre al medio, le propone inconscientemente una forma de vida, pero su misión se detiene allí. Es madre-amiga-amante. Así, durante la segunda prueba, el hombre asume una actitud infantil, en posición fetal y solicita su protección (“... incapaz de sobreponerme al miedo, me abrazo de Rosario, buscando el calor de su cuerpo, no ya con gesto de amante, sino de niño que se cuelga del cuello de la madre ...”; p. 231). La muchacha, asimismo, está asociada al recuerdo de la amiguita de la niñez, María del Carmen (p. 176), y, por fin, se transforma en “Tu mujer”. Con ella, el narrador vuelve a la estructura tripartita: Rosario representa el trópico, Ruth la sociedad norteamericana, Mouche el modelo europeo (las dos últimas asumen el papel de “guía maléfico”, que pretende inducir al iniciado al error). En este “cuadrado amoroso”, en un juego de rupturas y tensiones que se mantiene hasta el final de la diégesis, el músico escoge lógicamente el amor a “Tu mujer”, aquella capaz de acompañarlo en el viaje por el tiempo, aquella

de quien el músico cree haber podido descifrar las claves: “un ser sin asidero para nuestras leyes, que sería inútil tratar de alcanzar por los caminos comunes; un arcano hecho persona, cuyos prestigios me habían marcado, luego de pruebas que debían callarse, como se callaban los secretos de una orden de caballería” (pp. 304-305). Ella es la única a la que desea sexualmente y con la que quiere tener un hijo. El hecho de que descubramos al final que está embarazada de Marcos subraya, con cierta ironía, el fracaso del hombre. En cambio, si la mujer no es guía, concreta, no obstante, su iniciación individual. En efecto, el motivo de su viaje es ritual: está atravesando el país para llevarle a su padre enfermo una estampa de los Catorce Santos Auxiliares, de quien la familia es devota. Durante el viaje, afronta pruebas; así, en su primera aparición ha pasado simbólicamente por la “muerte iniciática” común a tantos ritos: “Parecía regresar de muy lejos descubriendo el mundo con sorpresa [...] La mujer pareció despertar repentinamente; dio un grito y se agarró de mí, implorando que no la dejaran morir de nuevo [...] sólo ahora comprendía que había estado casi muerta” (p. 145).<sup>11</sup> No es casual, tampoco, que solicite protección a quien puede seguir un camino similar al suyo y que, como un eco del título, la mujer avance con “pasos torpes”. La relación que va a tejer con el músico guarda el eco de la pareja original, de Adán y Eva, pero el narrador termina perdiendo ese Paraíso Original.

Queda la posibilidad de llegar a ese paraíso a través de la creación. Este elemento introduce un problema que subyace a

---

<sup>11</sup> El protagonista también atraviesa una experiencia similar, pues pierde el conocimiento después de la segunda prueba: “Después de un sueño de muchas horas, agarré un cántaro y bebí largamente de su agua. Al dejarlo de lado, viendo que quedaba al nivel de mi cara, comprendí, aún mal despierto, que me hallaba en el suelo, acostado sobre una estera de paja muy delgada” (p. 232). Al salir de la churuata, observa un paisaje fabuloso.

lo largo de todo el relato: la mediación, cuyo icono es, precisamente, la actividad creadora del protagonista. La creación se desdobra y se superpone: por un lado, la creación en la diégesis, por el otro el texto autobiográfico que el lector tiene entre sus manos. Textualmente, esta idea se refuerza con una especie de contrapunto entre música y literatura (o si se quiere, de mitos y literatura, tomando a los primeros como origen de la segunda). Así, el viaje por el tiempo es también un viaje hacia las fuentes de la creación, pasando de la experiencia colectiva a la autobiográfica. De la *Novena sinfonía* de Beethoven<sup>12</sup> llegamos a los cantos elementales; del texto de la pieza que representa Ruth, a los versos que le recitaba su madre o al Quijote, del que, incluso, se retranscribe el párrafo inicial (p. 146), y de allí, hasta el Verbo. De tal modo, crear es nombrar, trascender la muerte y el músico/escritor asume, así, el tópico romántico de mimetismo divino.

Sin embargo, si nos atenemos, estrictamente, al principio de la iniciación, pasar a la escritura, al lenguaje escrito,<sup>13</sup> implica la traición al secreto original y, paralelamente, el ingreso a la Historia que se opone al mito. Queda pendiente la posibilidad de hallar un lenguaje primero, un origen de la música, que el héroe cree entrever en el rito del hechicero ante el guerrero muerto, con la presencia de “perros mudos” (p. 245). No es inocente que, en otro momento, el músico haya creído notar cierta cadencia musical en los aullidos de los perros, como si el conjunto sugiriera la existencia de otro lenguaje secreto.

---

<sup>12</sup> Helmut. C. Jacobs, “La función de la *Novena Sinfonía* de Beethoven en *Los pasos perdidos* de AC”, en Inke Gunia et al. (eds.), *Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minneman. La modernidad revisitada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*.

<sup>13</sup> Gustavo Pérez Firmat, “El lenguaje secreto de *LPP*”, *Modern Language Notes*, pp. 342-377.

Siguiendo a Vierendeel, cabe interrogarse si existe entre *LPP* y otros relatos considerados como iniciáticos “une analogie structurale et symbolique suffisamment reconnaissable, précise et étroite” (p. 5). En *LPP* se revela el secreto en la diégesis (la fundación de la ciudad y todo lo que ello implica), pero queda pendiente, como interrogante preponderante dirigido al lector, la definición de la literatura como forma de conocimiento y de interpretación del mundo. Para responder a ello, es preciso que el lector maneje una serie de claves estructurales y simbólicas que le permitan descifrar el lenguaje propio de los “iniciados literarios”, o, dicho de otro modo, aquel que le facilite la entrada a un pacto de lectura, recurso común, por otra parte, a todos los géneros literarios, pero que en este caso específico presenta cierto carácter didáctico.<sup>14</sup> En dicho pacto se reconoce una serie de componentes típicos que integrarían una supuesta “constelación iniciática”<sup>15</sup> y que descubrimos —total o parcialmente— en obras variadas como *La Odisea*, *Robinson Crusoe* en las versiones de Defoe y de Tournier, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, *Recontrapoder* de Luis Felipe Noé, e incluso, ya en el plano de la música, con *Parsifal* de Wagner o *La Flauta encantada* de Mozart, etc.: la idea de viaje real y simbólico a la vez, figura vertebradora de la diégesis; un objeto, que se va prefigurando lentamente: el mundo original; en correspondencia con lo anterior, un espacio-receptáculo, aislado o de complicado acceso; un “héroe” novicio, antihéroe en muchos momentos, figura común en la literatura de la posguerra; guías o tutores de diferente calibre y valencia (positiva o negativa); una serie de pruebas para alcanzar la meta final, en las que aparecen un enemigo

---

<sup>14</sup> Susan Suleiman, “Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse”, *Poétique*, p. 468.

<sup>15</sup> Cfr. la *thèse* de Philippe Le Guillou, *Figures et rituels initiatiques dans le roman et le récit français (1970-1980)*.

humano, animal o natural, real o figurado; el éxito o el fracaso que coronan la experiencia (iniciación positiva o negativa), etc. Se pueden reconocer, también, algunos recursos retóricos que contribuyen a la meta persuasiva, en primer lugar la técnica de la repetición, de la redundancia casi obsesiva y que recurre a menudo –en el caso específico de *LPP*– al discurso antropológico, al religioso, al de la crítica musical. Se insiste, así, sobre el viaje en el tiempo, el paraíso terrenal, la decadencia de Occidente, la representación teatral, la creación musical, la mediación, etc., que puntúan el texto mientras progresa la aventura.

En el marco de aquella estructura definida, la propuesta de Carpentier es novedosa: el personaje de *LPP*, que en su anonimato encarna al anónimo hombre moderno, representa el desarraigo de la sociedad contemporánea, la profunda crisis existencial que conmueve su transcurso y la esperanza que podía encarnar, a mediados del siglo pasado, el mundo americano, tal como lo destacaba en el prólogo a *El reino de este mundo* y en sus actualizaciones posteriores, en la medida en que logre encontrar un lenguaje idóneo para expresarlo. De la constatación de la posibilidad de alcanzar la trascendencia y el absoluto que se desprende de *LPP*, a través de un derrotero utópico e idealista, que alía la experiencia individual a la colectiva, proponiendo una axiología a la que es difícil no adherir dada su amplitud (el rechazo de la artificialidad y la mentira), Alejo Carpentier pasará a insistir en las obras posteriores en la capacidad colectiva de llegar a los mismos resultados, a través del concepto de Revolución. En suma, concluye Carlos Fuentes hablando del escritor cubano, “El discurso y el poema, la clamorosa mentira y el verdadero silencio, se unen en un solo lenguaje: el de la tensión entre la nostalgia y la esperanza”.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 58.

## DE LOS DOS LADOS: DE *RAYUELA* A *ADIÓS ROBINSON*

### I

Treinta años y objetivos escriturales diferentes separan a *Rayuela* de *Adiós Robinson*. La primera es una novela ambiciosa que plantea a conciencia el problema de la estética romanesca y del posicionamiento del hombre moderno en la sociedad, mientras que la segunda es una (modesta) pieza radiofónica que *a priori* propone una reflexión sobre la fricción cultural y sobre “el otro”. Se trata de dos textos que pertenecen a géneros diferentes y a los que la crítica ha etiquetado con las fórmulas de obra *summa* y de obra menor.

Señaladas estas diferencias que matizan cualquier comparación, ambas obras retienen, desde el punto de vista del tratamiento del espacio, elementos comunes signados por la confrontación de culturas como eje probable de construcción literaria, a la vez que presentan otras figuras (ver más abajo) que recorren la poética cortazariana. Así, si *Rayuela* es una metáfora narrativa de la búsqueda del absoluto con proyecciones espaciales,<sup>1</sup> *Adiós Robinson*, a su escala, vuelve a plantear, a través de la figura de Robinson, similares interrogantes a los que asedian a Oliveira. Dialogando con la Maga, Gregorovius se refiere al protagonista de la novela en estos términos:

---

<sup>1</sup> Recordemos en la apertura de la novela el uso de términos que remiten a tal concepto: “encontraría”, “encuentro”, “encontrarnos” (dos veces), “buscaríamos”, “buscarnos”.

Él anda por ahí como otros se hacen iniciar en cualquier fuga, el voodoo o la marihuana, Pierre Boulez o las máquinas de pintar de Tinguely. Adivina que en alguna parte de París, en algún día o alguna muerte o algún encuentro hay una llave: la busca como un loco. Fíjese que digo como un loco. Es decir que en realidad no tiene conciencia de que busca la llave, ni de que la llave existe. Sospecha sus figuras, sus disfraces... (p. 160).<sup>2</sup>

El espacio se plantea en ambos textos como confrontación que se plasma en la escritura. El lado de acá cita, aunque sea por ausencia, al lado de allá (y viceversa), y la isla del presente a la isla del pasado. Y la cita inserta, entre líneas, la convocatoria al espacio deseado con la furia de la incertidumbre, que justifica la literatura desde todas partes y, para Cortázar, desde la periferia.<sup>3</sup>

Ahora bien, toda búsqueda implica delineamiento, prefiguración de un objetivo –y ya sabemos cuán borroso es él en la novela– y un recorrido para llegar al mismo. Se dibuja de tal modo un peregrinar textual que se traduce en la diégesis por un recorrido espacial, metáfora y caja de Pandora de la búsqueda del absoluto. Todo ello a la imagen del dibujo de la rayuela –cuya reproducción tanto cuidó Cortázar para ilustrar la tapa de la novela en sucesivas ediciones–, que espacializa el pasaje de la tierra al cielo, recuperando con los dobles casilleros las alas de un avión imaginario.<sup>4</sup> Volvemos a encontrar el avión en la pieza radiofónica, precisamente al comienzo, con la llegada

---

<sup>2</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*. Todas las citas pertenecen a esa edición.

<sup>3</sup> Ver esta "Morelliana": "¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia" (p. 432).

<sup>4</sup> Cfr. Ana María Barrenechea, "Génesis y circunstancias", en Julio Cortázar, *Rayuela*, pp. 551-570.

de los modernos Robinson Crusoe y Viernes a la isla de Juan Fernández. La circulación entre el cielo y la tierra, el recorrido del cielo al suelo (y viceversa) traza, en los dos textos, la imagen de la búsqueda. Oliveira busca a la Maga por París, se asoma por la ventana de su cuarto para observar el Pont des Arts envuelto en la bruma, mientras que Robinson se asoma por la ventanilla del avión que desciende a la isla y rastrea los signos de una geografía que busca reconocer (la cabaña, la ensenada) como forma de reconocimiento identitario. Esta última búsqueda, también rayuelesca, este dialogismo permanente con el conflicto, están marcados por la identificación de signos que la sistematización del progreso occidental ha vuelto ilegibles: son los pedazos de género rojo que junta la Maga (p. 21) o el rasca-cielos de treinta y dos pisos que sustituye la cabaña del náufrago (p. 150).<sup>5</sup> Se trata de signos mutantes, deformados, cuyo sentido original parece borroneado. Identificarlos equivale a aprehender la unidad mediante la trasgresión que subvierte las clasificaciones de por sí absurdas (en acuerdo con el pensamiento borgiano). De tal modo, Traveler y Talita pueden llorar de risa ante las sistematizaciones propuestas por el preclaro oriental Ceferino Piriz, y Robinson admirar –y luego rechazar con amargura– el ridículo ordenamiento del aeropuerto de Juan Fernández:

Los pasajeros con destino a Buenos Aires, Quito, Santiago y Panamá, sigan el corredor marcado con flechas verdes. Los pasajeros con destino a Houston y San Francisco, sigan el corredor marcado con flechas azules. Los pasajeros que permanecen en Juan Fernández, sigan el corredor marcado con flechas amarillas y esperen en el salón del fondo [...] Atención, pasajeros con destino

---

<sup>5</sup> Julio Cortázar, *Adiós Robinson y otras piezas breves*. Todas las citas pertenecen a esta edición.

a Buenos Aires. Al final del corredor marcado con flechas verdes, deberán dividirse en dos grupos, las damas a la izquierda y los caballeros a la derecha; los menores de edad permanecerán con su padre o su madre según prefieran. Las damas entrarán en la sala marcada D, y los caballeros en la marcada C. (pp. 152-153).

Ante esta codificación absurda, queda el poder de la imaginación, el poder del juego, el humor cómplice, el rescate de la infancia o de los momentos de éxtasis en los que los seres humanos parecen tocar la sustancia última de las cosas. Ante el orden del espacio, la propuesta es el desorden. De todo tipo: recorridos extravagantes que pueden fructificar en el encuentro (Oliveira y la Maga en París, el protagonista de “Manuscrito hallado en un bolsillo” en el métro; Robinson, en cambio, está encerrado en su cuarto de hotel y aislado del objeto de su deseo), saltos en la rayuela (la Maga, Talita), saltos por *Rayuela* (el lector en la novela, yendo de una secuencia a otra según el tablero propuesto en la apertura de la novela, hasta terminar en la infinita relectura del 131 al 58):

... Proust comparait son œuvre à une cathédrale. Lire comme il faut lire de telles œuvres [...], c'est seulement relire, c'est toujours déjà relire, parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes ses directions, toutes ses dimensions. On peut donc dire que l'espace du livre, comme celui de la page, n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successive, mais qu'en tant qu'il s'y révèle et s'y accomplit pleinement, il ne cesse de l'infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l'abolir.<sup>6</sup>

Estos movimientos trasgresores alteran el escenario en el que se producen. La deformación de los signos precipita su propio

---

<sup>6</sup> Gérard Genette, *Figures II*, p. 46.

vacío significante e interroga el vehículo esencial de la comunicación, el lenguaje. Éste muestra rápidamente el cansancio de sus límites: se condiciona en el diccionario (el cementerio) o en los novelones que frecuenta la Maga, se pierde en las conversaciones estériles del Club de la Serpiente o en las repetitivas explicaciones de los guías de museos que acompañan a Robinson. La lengua se designifica en su capacidad de representar lo real y se designifican el emisor del mensaje y sus enunciados. Comunicar implica empero el recurso al dialogismo, lo que induce a los personajes a buscar una pareja, el otro con quien desenredar el hilo del ovillo (“tendí la mano y toqué el ovillo París”, p. 26). Esta tentativa termina al fin, más o menos rápidamente, en el fracaso. Oliveira recorre sin resultados la ciudad, en compañía de la Maga, Berthe Trépat, la *clocharde* (eróticamente llamada Emmanuèle) o Pola, busca infructuosamente a la Maga en Montevideo, como respondiendo al interrogante que abre el texto; Robinson, en cambio, ni siquiera consigue andar por la ciudad con Viernes o con Nora, condenado por las autoridades —que él mismo contribuyó a nombrar “civilizando” a Viernes— a permanecer constantemente en el hotel o a realizar visitas guiadas. Si la novela de Daniel Defoe era un canto al progreso humano encarnado por Occidente, la pieza de Cortázar efectúa un movimiento inverso, reubicando a Robinson en la más completa soledad del mundo moderno, mayor aún que la que conoció en la isla desierta. No es casual, por ello, que Cortázar sugiera como *leit-motiv* —¿como glíptico?— la pieza *Solitude* de Duke Ellington, de la misma manera que antes el jazz fracturaba barreras y unía geografías variadas (Copenhague, Mendoza, Ciudad del Cabo, etc., pp. 87-88). Mientras tanto, *Adiós Robinson* es, desde el título, un cierre, una oclusión que veda la apertura, la trasgresión, que rompe con las expectativas de la llegada. La búsqueda de Robinson es ahora irrealizable, extemporánea, él mismo perdió la ocasión de llegar al absoluto en el pasado

(“... era duro vivir solo en la isla, Viernes. No era posible que mi destino fuera ése y sin embargo empiezo a creer que hay soledades peores que la de estar simplemente solo”, p. 161). La isla de Juan Fernández aparece signada por la pérdida, mientras que ningún otro espacio surge como alternativa para Robinson. Es más, el fracaso del naufrago contamina el lenguaje, y su libro (el relato de su vida en la isla) acaba por producir el efecto contrario del que esperaba obtener, transformándose, a su pesar, en otro cementerio de la palabra, en la negación del proyecto esbozado por Morelli (“Escribir es dibujar mi mandala ...”, p. 458):

Estúpidamente pensé, ahora lo veo, que éste podía ser el lugar donde mi soledad de antaño se viera reemplazada por su contrario, por la inmensa maravilla de sonreírse y hablarse y estar cerca y hacer cosas juntos [...] Pensé que el libro habría servido para algo, para mostrar a la gente el pavor de la soledad y la hermosura de la reunión, del contacto ... (p. 162).

Tal saturación de la lengua alcanza la toponimia: la isla se llama “Juan Fernández”, es decir un sitio anónimo, impersonal, que calca la arquitectura y el trazado urbanos de otras ciudades (São Paulo, Las Vegas, Singapur, Nueva York), como lo explica Viernes al sorprendido Robinson:

Juan Fernández es el nombre más común, más vulgar que podrías encontrar en lengua castellana. Es el equivalente exacto de John Smith en tu país, de Jean Dupont en Francia, de Hans Schmidt en Alemania. Y por eso no suena como un nombre de individuo sino de multitud, un nombre de pueblo, el nombre del *uomo qualunque*, del *jedermann* ... (p. 162).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> El nombre de la isla no es en absoluto inocente y Cortázar le confiere un claro

En *Rayuela*, Cortázar denuncia la saturación, atacando la estética novelesca y su instrumento. Apela a (inventa) otras lenguas, a largas citas (poemas, artículos, prosa narrativa), hace rechinar la ortografía, la sintaxis, mezcla líneas de textos diferentes. La lectura es una relectura saltarina y extrañada y el texto está bajo la constante amenaza de su disolución.

## II

La isla del pasado representa, en cierto modo, la probable antinomia, el sitio de la concreción del deseo (“el *kibbutz* del deseo”, “la isla final”, “la tierra de Hurqalyã”). Es en ese sentido el lugar imposible, el mandala tan ansiado.<sup>8</sup> Contrasta con París, lugar de errancia, y con Buenos Aires. Tal búsqueda se materializa en *Rayuela* en la división en tres partes (o en dos, según la lectura por la que se opte) con una evidente connotación espacial: “Del lado de allá” (es decir París), “Del lado de acá” (Buenos Aires), “De otros lados”. Los recorridos por la ciudad brillan por su ausencia en Buenos Aires, mientras que París es frecuentada y atravesada. En la capital argentina, sin embargo, hay dos figuras espaciales muy marcadas: la primera, en el capítulo 41, el tablón-puente que une las ventanas de los cuartos de Traveler/Talita y de Oliveira;<sup>9</sup> la segunda, el loquero. El tablón, amén de situar a Talita en la pareja de tres,

---

sentido simbólico. En realidad, el lugar se llamó hasta 1966 Mas-a-Tierra y, desde entonces, Robinson Crusoe. Forma parte del archipiélago de Juan Fernández.

<sup>8</sup> El ademán de Cortázar es generacional. La búsqueda de un arte nuevo en una realidad nueva lo induce a dirigirse hacia los mitos primitivos (ver al respecto: Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*).

<sup>9</sup> La crítica ha señalado que la lectura salteada propuesta por el tablero de dirección funciona también como un puente que une espacios y tiempos. Oliveira realiza la misma operación mental cuando “confunde” a Talita y la Maga.

como oscilación y tensión del deseo, remite también a la noción de búsqueda, al lado de acá y al lado de allá (cuando es sabido que Oliveira procura borrar todos los restos de su pasado en París) como explosión del conflicto espacial. Se trata también de una situación absurda, ubuesca (un tablón entre dos ventanas, por encima de la calle, para pasar un paquete de yerba y unos clavos), única fórmula para atacar al Gran Orden. Esta marginalidad se completa con las profesiones que elige la terna y que los remite a espacios igualmente excentrados y excéntricos (el circo y el loquero), puntos de observación posibles para “mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo” (p. 253). El circo plantea, asimismo, la noción de un peregrinar permanente aunque limitado, posibilidad irónica para quien, a pesar de llamarse Traveler, nunca ha viajado: “Le daba rabia llamarse Traveler, él que nunca se había movido de la Argentina como no fuera para cruzar a Montevideo y una vez a Asunción del Paraguay, metrópolis recordadas con soberana indiferencia” (p. 257).

Este movimiento controlado contrasta con la libertad con la que Oliveira circula por París y con las múltiples posibilidades ofrecidas por el juego de la rayuela, que el personaje evoca en el furgón de la policía que lo conduce a la comisaría, otro lugar de encierro. Este contraste se refuerza en la espacialidad textual, pues justamente la aventura con la *clocharde* cierra la primera parte, y el capítulo siguiente, el 37, comienza con las frases citadas más arriba. En paralelo, en la pieza radiofónica el espacio del aeropuerto, que vemos al principio y al fin, construye una figura circular que no permite ninguna escapatoria posible.

El segundo espacio simbólico es el loquero, recorrido por los personajes —y en especial por Oliveira— desde la morgue que se halla en el sótano hasta los pisos superiores, como si se tratara, otra vez, de una rayuela. Pero esta movilidad es en suma relativa, comparada con la de la primera parte de la novela, y

superior a la de Robinson. “Del lado de acá” coincide con *Adiós Robinson* en la insistencia en una espacialidad cerrada, la habitación en el segundo piso de Oliveira y el cuarto de hotel de Robinson. Ambos espacios se definen como asfixiantes. Así, cuando Oliveira redacta una carta para Gekrepten, piensa: “Escribo como si me hubieran encerrado” (p. 364), mientras que la funcionaria que acoge a Robinson lo envía a “una habitación lo más aislada posible” (p. 154). Oliveira se mueve en el loquero –lugar de encierro por excelencia—<sup>10</sup> de manera simbólica, como buscando un pasaje al absoluto. Si el circo presentaba un movimiento ascensional, en el manicomio se trata de un descenso, imagen infernal realzada por el calor y por la oscuridad del agujero del montacargas (p. 367), pero teñida de humor (en las heladeras el personal esconde cervezas). Para Robinson, el aislamiento se conjuga con el recorrido superficial en coches oficiales por la ciudad. Las calles se perfilan como pantallazos, como diapositivas, “una serie de imágenes bien recortadas en el marco de la ventanilla del auto” (p. 166). El espacio cerrado, en tanto, coarta toda posibilidad de comunicación, y se vuelca hacia un exterior del que puede venir la sorpresa (Oliveira y otros personajes oyendo pasos en las escaleras; Robinson contestando a una llamada telefónica). De la misma manera, al encerrarse en su cuarto del segundo piso, Oliveira se recuesta en el marco de la ventana y dialoga con aquellos que se encuentran en el patio y que tratan de convencerlo para que baje. Es más, previendo un ataque de Traveler, diagrama en su pieza un nuevo espacio con piolines, rulemanes, escupideras y palan-ganas (capítulo 56), como una gigantesca rayuela por la que deberá circular su amigo hasta alcanzar un equilibrio.

---

<sup>10</sup> Como antes lo era la comisaría parisina: el manicomio encierra a los locos, la comisaría a los linyeras, los homosexuales o a los hombres ávidos de absoluto, pero mediocres, como Oliveira.

Nadie alcanza esta unidad equilibrante. Oliveira queda oscilando en la ventana, con la posibilidad de tirarse y caer sobre la rayuela, consciente de su fracaso. Consciente también es Robinson, pero en su caso se agrega la culpa, pues al hacer entrar a Viernes en la historia anuló la posibilidad de llegar a la esencia. París, Buenos Aires, la isla, la escritura, son espacios desestructurados deseosos de una unidad, en un mundo dominado por lo fragmentario y lo efímero. Entre *Rayuela* y *Adiós Robinson* se teje como una continuidad, una continuidad de los parques, que digita la coherencia de una obsesión, de un proyecto literario, de una escritura reactiva de cara a lo social.

## SAPOS Y HOMBRES, O LA INQUIETANTE RELATIVIDAD DE LA ESCRITURA

*Bufo & Spallanzani*,<sup>1</sup> tercera novela del brasileiro Rubem Fonseca (1925), bajo la apariencia engañosa de una narración policial, es una reflexión continua y profunda sobre los alcances de la escritura y del arte en general. De entrada, el autor mineiro construye una intriga cuya estructura se apoya, artificioosamente, sobre el canon policial. En efecto, el texto se divide en cinco partes (I. Foutre ton encrier, pp. 5-66; II. Meu passado negro, pp. 67-143; III. O Refugio do pico do gavião, pp. 147-222; IV. A prostituta das provas, pp. 223-254; V. A maldição, pp. 255-337), que en su organización secuencial no solo rompen la linealidad, sino que, sobre todo, apuntalan la profundidad y la relevancia de los tiempos muertos. Así, la intriga policial se suspende, se contorsiona, se bifurca, se pone entre paréntesis.

Desde el punto de vista cronológico, el primer capítulo comienza un día D1, cuando el escritor Gustavo Flávio (se trata de un seudónimo) le cuenta a un narratario X (que se revelará ser Minolta) su relación sentimental con una *Madame X* (luego sabremos que se trata de Delfina Delamare), que aparece muerta en su propio coche, en una calle sin salida. El presente de la narración de Gustavo Flávio no coincide, pues, con el de la historia referida, que transcurre tiempo antes. El policía (“o tira”) Guedes lleva adelante la investigación, hasta que un ladrón de poca monta, Agenor da Silva, confiesa ser el autor del asesinato.

---

<sup>1</sup> Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzini*. Todas las citas se refieren a esta edición.

El segundo capítulo se sitúa unos veinte años atrás. Se nos cuenta en él el “pasado negro” del narrador, empleado en una compañía de seguros, la Panamericana, cuando se llamaba aún Ivan Canabrava. La muerte sospechosa de un cliente, el multimillonario Mauricio Estrucho, le llama la atención. Descubre así —o cree descubrir que la relatividad es permanente— que Estrucho ha simulado la muerte entrando, artificialmente, en estado cataléptico. Secundado por su amiga Minolta, Canabrava intenta demostrar la exactitud de su averiguación ante la desconfianza de los responsables de la compañía y de sus colegas, que piensan que se ha vuelto loco. Al final de la segunda parte, después de haber asesinado a un sepulturero que pretendía impedir la violación de la tumba de Estrucho, Canabrava se fuga de manera carnavalesca del manicomio y huye a Iguaba, donde vive diez años con Minolta y se dedica a la literatura. Esos diez años constituyen una elipsis en la cronología interna del relato, y corresponden a la transformación en escritor, al pasaje de Ivan Canabrava a Gustavo Flávio.

La tercera parte nos trae a un nuevo presente, un D2, inmediatamente posterior al D1. Gustavo Flávio sigue los consejos de Minolta y al día siguiente de haber sido interrogado por Guedes, decide aislarse en el Refúgio do Pico do Gavião, para poder redactar su postergada novela *Bufo & Spallanzani* (volveremos más adelante sobre este punto). Entramos, aquí, en una cronología lineal que renueva el misterio policial (en el Refugio se comete un asesinato) y que se apoya en el tradicional registro del crimen en un espacio cerrado (el Refugio es de difícil acceso (p. 152), constituye un microespacio generador de un microclima dramático; el cine de Alfred Hitchcock y la narrativa de Conan Doyle, Agatha Christie, Adolfo Bioy Casares o Silvina Ocampo abundan en la explotación de recursos de esa naturaleza). Los puntos de contacto entre la primera y la segunda parte están dados por la reaparición de dos personajes, el policía Guedes y Minolta.

En la cuarta parte se procede a un ligero salto atrás. Guedes está en plena pesquisa sobre la muerte de Delfina cuando Agenor da Silva confiesa ser el autor del homicidio. Poco a poco, Guedes acumula las pruebas de la inocencia de Agenor y le permite huir, pues teme que Eugênio Delamare, el instigador de la falsa confesión de Agenor, intente hacerlo asesinar. Minolta, “enquanto isso acontecia” (p. 252), tiene una visión y decide ir a ver a Gustavo Flávio al Refugio. En la agencia turística se cruza con un hombre de ojos amarillos: se trata de Guedes.

En el quinto capítulo, los policías de Pereiras, Minolta y Guedes llegan al Refugio. La pesquisa permite determinar que el asesino de Suzy fue Eurídice. Todos los turistas pueden regresar a sus casas. Pero Guedes tiene una hipótesis sobre la muerte de Delfina y quiere hablar con Gustavo Flávio. De ese modo, le explica la amenaza que pesa sobre él: Eugênio quiere vengarse de GF por haber sido el amante de su esposa. Por fin, en la última subdivisión (pp. 333-337), el escritor le narra a Minolta que fue él quien mató a Delfina, a pedido de ella, pues la mujer sabía que tenía una enfermedad incurable.

Esta estructura cronológica instala diferentes ritmos de lectura y superpone tres delitos de sangre: el asesinato de Delfina (capítulos I, IV Y V), el asesinato del sepulturero en el cementerio de Río de Janeiro (II), el asesinato de Suzy (III y IV). Este último es un delito dentro del delito principal de la narración (la muerte de Delfina) y refuerza, por su desarrollo y sus bifurcaciones, los tiempos muertos. Éstos se refieren principalmente a la creación, a la escritura, al arte, a través de diferentes puntos de vista sobre la estructura narrativa, la importancia del comienzo y el fin de los relatos, la profesión de escritor, las dificultades del punto de vista, las relaciones entre narrador y personajes, los útiles de escritura (simbolizados por la pluma citada por Tolstoi, por el tintero de la frase de Flaubert que le da el título al primer capítulo, por la computadora TRS-80 que

suele utilizar Gustavo Flávio), etc. En cuanto al arte, múltiples son las alusiones a otras formas de representación: el ballet (la vida de Roma y Vaslav y la historia narrada por Roma), la fotografía (el simple nombre de Minolta), la música (el violonista presente en el Refugio, la historia del luthier contada por Orion), la pintura (Minolta pinta un cuadro), la ópera (Juliana canta en el Refugio), el teatro (*Macbeth* ofrece una clave de interpretación para Ivan Canabrava), las telenovelas (Zilda y D. Dura son fanáticas de las mismas), etcétera.

Todas estas reflexiones materializan la inserción de los tiempos muertos a partir de la proliferación intertextual. Ésta interviene en diferentes niveles, directos e indirectos, pero en ambos casos mediante el registro humorístico y/o irónico, lo que establece una distancia crítica entre el enunciado y su significación.

Si nos concentramos en la intertextualidad puramente literaria, en el primer nivel localizamos el permanente recurso de la opinión de otros escritores, pero, a diferencia de lo que Antoine Compagnon llama la cita que confiere autoridad, estamos, aquí, ante un continuo cuestionamiento de la palabra y sus significaciones. Gustavo Flávio solicita constantemente la opinión de otros escritores para calcar sus juicios sobre el sexo (Alberto Moravia), las deudas (Balzac, Swift), el suicidio (Hemingway), el uso de seudónimos (Stendhal, Twain, Molière, Eliot, Voltaire, pero también Moravia, omitido).

En el segundo nivel de intertextualidad cabe situar las aseveraciones taxativas del propio Gustavo Flávio, opiniones que se apoyan en su obra (ficticia en el sentido cabal del término) de escritor<sup>2</sup> o en los fragmentos que copia de la novela *Bufo &*

---

<sup>2</sup> Veamos algunos ejemplos: en la segunda nota al pie alude a su cuento “*O Morto Vivo*”, publicado en el volumen *Dédalo*; en el texto propiamente dicho alude a otras obras de su autoría: *A Dança do Morcego*, *Joseph Mengele*, *O*

*Spallanzani*, pero también en el empleo de discursos provenientes de las revistas del corazón (el final del informe de Ivan Canabrava para la Panamericana: “A mais maquiavelica e ardi-losa da história dos seguros, no Brasil”, p. 108), de los relatos de los turistas del Refugio –algunos de los cuales aceptan participar en un juego de escritura ideado por Gustavo Flávio–, de las cartas (de Denise a Delfina, p. 49), de las dedicatorias de libros (*Os Amantes*), de los folletos turísticos (p. 157) o de las notas al pie –siete en total–, que completan o modifican las afirmaciones que aparecen en el cuerpo textual. Todas estas manifestaciones intertextuales no se encuentran únicamente en “estado puro”, sino que se encajonan entre sí, abriéndose a múltiples variaciones e interpretaciones: así Gustavo Flávio lee el texto escrito por Roma –que debe construir un relato que incluya la presencia de sapos, lo que nos retrotrae al título de la novela de Fonseca– y le hace un resumen oral a Minolta, produciendo de esa manera una especie de relato segundo basado en el relato original de Roma, cuyo texto se inserta, además, en un grado cero de la escritura que sería la ficción *Bufo & Spallanzani*.

De manera paradójica, no podemos vacilar en afirmar que *Bufo & Spallanzani* es una construcción verbal, una orquestación polifónica donde la multiplicidad de voces vuelve relativas las afirmaciones. De ahí que, comentando la dedicatoria que Flávio redactara para Delfina, en su libro *Os amantes* (“Para Delfina que sabe que a poesia é uma ciência tão exata quanto a geometria”, p. 24), el propio autor la desnaturalice y le quite validez: “É uma frase do Flaubert. Que estava enganado, felizmente. Ele não conhecia, surgiu depois, a Filosofia da Dubitabilidade (V. Laktos): não existem ciências exatas,

---

*Anjo da Morte* (p. 180), *Morte e Esporte: Agonia Como Essência* (p. 178), *O Trápola* (p. 168), etcétera.

nem mesmo a matemática, livres de ambigüidades, de erros, de negligências”.

En el mismo orden de ideas, otro personaje puede proponer una versión diferente de los hechos, manipulando la realidad, lo que sería otra forma de “escritura”: Eugênio Delamare intenta imponer la versión del robo y el asesinato en el caso de la muerte de su esposa (pp. 39, 42, 44), y llega, incluso, a contratar a un delincuente (Agenor da Silva) para que produzca un falso testimonio. Y el policía Guedes, que cree firmemente en la hipótesis del asesinato, está a su manera proponiendo otra versión de los hechos. De manera sutil, todos cuentan: es la imagen que se materializa cuando Guedes consulta el “Livro de Ocorrências” (p. 45) y constata que alguien le ha agregado un complemento al primer registro de la muerte de Delfina Delamare, complemento que define el caso como “homicidio caracterizado”; es la historia de sapos contada por Gustavo Flávio, Rubem Fonseca, Roma, Suzy u Orion, son las dos versiones de la ópera *Manon de Massenet* y Puccini, quienes a su vez trabajan a partir de un texto del abate Prévost. La escritura se deforma e instala falsedad, y de ese modo la mentira confirma su poder generador de realidad: “Para um escritor a palavra escrita é realidade” (*dixit* Gustavo Flávio, p. 25). Se trata, claro está, de una arquitectura de papel, de una realidad engañosa, construida con la superposición de otras voces. Al decir de Borges, son variantes de un mismo e invariable texto:

Para escrever *Morte e Esporte – Agonia Como Essência* –eu enchi o meu computador de milhares de informações– tudo que ia lendo nos livros dos outros, que por sua vez haviam lido aquilo nos livros dos outros et cetera ad nauseam. O computador arquivou essa massa brutal de dados nas inúmeras ordens que me interessavam e na hora de escrever bastou-me apertar uma ou duas teclas para, num segundo, a informação que que-

ria aparecer no vídeo, no momento certo. *Morte e Esporte* não passa de uma imensa colcha de milhares de pequenos retalhos velhos que, juntos e bem cozidos, parecem uma coisa original” (pp. 178-179).

En el mismo registro, la nota al pie puede contradecir la información suministrada en el texto, alimentando el sentimiento de cuestionamiento general, de ambigüedad, de distancia crítica que va ganando al lector. La última de las notas, en efecto, corrige una información, la transcripción de una cita de Blake: “Uma verdade que é contada pela metade é pior do que qualquer mentira que se possa inventar”. La nota rectifica: “Blake não disse exatamente isso. Disse: A truth that’s told with bad intent / Beats all the lies you can invent” (p. 331). Antes, desdecía una cita de Nietzsche: “Se a verdade é relativa, a mentira é relativa”, con la aclaración al pie: “Eu me enganei. A frase de Nietzsche é ‘Quem não sabe mentir, não sabe o que é a verdade’” (p. 112).

Esta relatividad –que en los casos anteriores induce a la relectura– alcanza la estructura romanesca. Gustavo Flávio cuestiona la validez del comienzo de la narración, y copia las primeras líneas de una serie de obras –según dice– tomadas al azar: desfilan así el comienzo de novelas de Conrad, Dostoievski, Tolstoi –quien además se le aparece varias veces en sueños–, Celline (*sic*) o Proust. Incuestionablemente, esa intertextualidad lleva al lector otra vez a la relectura y a interrogarse acerca de los alcances del comienzo de *Bufo & Spallanzani* de Rubem Fonseca (y no a la versión homónima de Gustavo Flávio, p. 170): “Você fez de mim um sátiro (e um glutão), por isso gostaria de permanecer agarrado às suas costas, como Bufo, e, come ele, poderia ter a minha perna carbonizada sem perder esta obsessão. Mas você, agora que está saciada, quer que eu volte a falar de Mme. X” (p. 7).

Esta apertura de la novela nos incita a tres reflexiones. La primera se refiere al título del libro, la segunda, a los diferentes designadores de los personajes y a algunos de sus predicados, la tercera, al papel del pesquero Guedes y a su relación con el novelista-narrador, Gustavo Flávio.

Todo narrador cuidadoso, como Rubem Fonseca, no solo reflexiona sobre las primeras líneas de sus ficciones, sino también sobre el título de las mismas. En efecto, en el corpus de la novela tenemos alrededor de quince alusiones a la dificultad que experimenta Flávio para comenzar a redactar el libro *Bufo & Spallanzani* –cuyo título, dicho sea de paso, es inamovible–, ante la impaciencia del editor. “Bufo” es el sapo, pero también el “payaso”. Es decir la máscara, el maquillaje sobre el rostro, la escritura sobre la escritura. Es el sujeto de la experiencia del científico italiano Lazzaro Spallanzani (1729-1779), quien, como en la “realidad”, investiga acerca de la regeneración y quema las patas del batracio en plena cópula (pensar en el comienzo de la novela de Fonseca transcrito más arriba). En el texto de Gustavo Flávio, que tanto Minolta como el autor califican de muy malo (“Está ruim, sim”, p. 285), existe una pareja (“o casal”, p. 170) de batracios, Bufo y Marina, que encarnan los ancestros de la humanidad. Spallanzani dialoga al respecto con Laura y sus comentarios operan como construcciones determinantes no exentas de humor (“Andaram na terra antes de nós [...] Falaram antes de nós [...] E cantaram antes de nós, inventaram a música”, p. 172). Bufo y Marina son nuestros Adán y Eva.

Al mismo tiempo, el título remite a la oposición entre el arte y la ciencia, y a la posibilidad, de ambos, de captar y de representar la realidad. Por ello, se pasa revista en la novela a las distintas formas de escritura (ver más arriba). Agreguemos una que no incluimos anteriormente: la autobiografía. En ella, el pacto de lectura, el grado de sinceridad, pueden alcanzar

su mayor nivel.<sup>3</sup> No es casual, entonces, que el narrador nos diga que la historia de los sapos de Roma es autobiográfica (p. 287) o que él mismo destruya la versión y las notas de *Bufo & Spallanzani* después de haber dicho: “Acho que o fim está chegando. Hora de escrever memórias, coisas de velhos” (p. 285), mientras que antes había informado al pasar: “As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição” (p. 257). Sin embargo, *Bufo & Spallanzani* existe, firmada por Rubem Fonseca. Como se nos dice en el relato, anticipando las reacciones de la crítica de varios países, los franceses dirán hablando de *Bufo & Spallanzani*: “Na França, pois o livro será editado em outros países, como tem acontecido com as minhas obras, dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber” (p. 177).

En suma, como sugiere el propio GF: “Toda linguagem muito inteligível é mentirosa” (p. 148). El sapo es a la vez un elemento científico e irracional.

En cuanto a los nombres y a los calificativos de los personajes, nos limitaremos al aspecto que concierne a la relación entre el arte y la ciencia. Gustavo Flávio, el supuesto productor textual, es una construcción verbal al extremo. Hasta su nombre está hecho de “otras” palabras de origen literario, puesto que toma su designación de la G. F. de Gustave Flaubert (“Meu pseudônimo, Gusta Flávio, foi escolhido numa homenagem a Flaubert; naquela época, como Flaubert, eu odiava as mulheres”; p. 142) y en algún momento se plantea modificar su seudónimo por el Frederico Guilherme, en homenaje, en este caso, a Nietzsche (p. 285). Esta nominación contrasta con la de su guía, Minolta, cuyo nombre fotográfico presupone una copia “literal” de la realidad. Como otros personajes, ella también es una

---

<sup>3</sup> Entrevista hecha por Michel Delon a Philippe Lejeune: “Philippe Lejeune. Pour l'autobiographie”, *Le Magazine Littéraire*, núm. 409, Mai, París, 2002, p. 21. Ver también sus libros: *Le pacte autobiographique* y *Je est un autre*.

autora, una narradora o productora artística. Al ser la narrataria a lo largo de toda la novela, al cierre, en un final abierto, GF, después de haberle prohibido que lo interrumpa (“Não diga uma palavra enquanto eu estiver falando”, p. 332), le deja la iniciativa para que decida el curso de la historia: “A vida para mim já nao vale mais nada. Você quer? Anda, diga” (p. 337).

Retendremos, únicamente, el caso de otra narradora: Roma. GF bien nos dice que el relato de esta mujer es autobiográfico. Veamos el orden del mismo. De entrada, GF propone a los turistas del Refugio, a manera de juego, que escriban un texto a partir de palabras secretas que él comunicará a los participantes. Aceptan Roma (bailarina en el Teatro Colón de Buenos Aires), Orion, Suzy, sin saber que la palabra es la misma para todos (“O mote foi sapo, para todos”, p. 280). Roma anuncia haber cumplido con la tarea (p. 221), pero nadie parece prestarle atención. Varias páginas después GF dice leer el relato (p. 283), pero es interrumpido por Minolta que le pide que lea su versión de *Bufo & Spallanzani* (p. 285), hasta que por fin GF puede tomar conocimiento del escrito de Roma. En vez de leerlo en voz alta o pasarle el manuscrito, GF hace un resumen oral. El texto es transformado, existe una mediación. Sin embargo, se trata de un texto autobiográfico que funciona, por un lado, como un elemento encajonado dentro de la narración principal, y por el otro lado, como su doble. Roma narra la historia de un prodigioso bailarín brasileño, Silvio, que intenta reproducir *miméticamente* la actuación en París, el diecisiete de mayo de 1909, del gran bailarín ruso Nijinski.<sup>4</sup> La mimesis

---

<sup>4</sup> Fonseca juega, también, en este caso, con el tema del doble, que se manifiesta varias veces en la novela. Recordemos que la empleada de la Panamericana, D. Dura, se apasiona con las voces dobladas de actores norteamericanos. D. Dura es asimismo un nombre doble, DD, como el de Delfina Delamare. Silvio pretende duplicar en el Teatro Colón el espectáculo de Nijinski. Existe, asi-

es tal que Silvio va a presentar su espectáculo un diecisiete de mayo, repitiendo el mismo programa y la misma coreografía. Poco antes de presentar el espectáculo, Silvio se paraliza de horror y no puede cumplir con la actuación programada. Ahora bien, si el relato es autobiográfico, existiría un tercer texto (T1: Nijinski, T2: Silvio), que es en realidad el del esposo de Roma –seudónimo–, cuyo nombre es Vaslav, es decir exactamente el mismo que Nijinski, llamado Vaslav Fomitch. Además, Nijinski se casó con la bailarina húngara Romala de Pulszky (notar que las cuatro primeras letras del nombre coinciden con el de la esposa de Vaslav). Vuelta de tuerca, que se abre otra vez al problema de la mimesis y de la representación.

Por fin, el papel de Guedes nos permite regresar al tema de los sapos y al de la autoría. Desde el punto de vista del panel de personajes clásicos del relato policial, Guedes es el pesquisista, pero no es el único de la novela: recordemos que Ivan Canabrava, alias Gustavo Flávio, investigador para la Panamericana, también realiza una averiguación para desmascarar (tema de la máscara y del payaso, del sapo), la estafa de Mauricio y Clara Escrucho (simulación de la muerte para cobrar un seguro de un millón de dólares). El recurso utilizado para simular la defunción fue la ingestión de un líquido sacado de un sapo (el *Bufo Marinus*) y mezclado con el extracto de una flor. Para llegar a tales conclusiones, Ivan realiza una divertida investigación que lo lleva a tomar contacto con el viejo Cereso, activo y, tal vez, único miembro de la *Associação Brasileira de Proteção ao Anfíbio* (p. 85), quien de manera cómicamente erudita le suministra bibliografía (Wade Davis, Nobre Soares, Akira Kobayashi, etc.) y lo incita a buscar en la Biblioteca

---

mismo, una multiplicación de triángulos amorosos: Gustavo-Delfina-Eugênio, Roma-Vaslav-Ricardo (doble a su vez de un triángulo real: Nijinski-S. Diaghilev-Romala de Pulszky), Eurídice-Suzy-Maria/Carlos.

Nacional. Como se ve, el sapo y el enigma son otra construcción verbal que Ivan debe descifrar: el sapo utilizado para fabricar el líquido proviene del *Bufo Marinus* o “*cururu*”, voz de origen tupí o nheengatu. Este animal era utilizado en hechicería para producir un estado cataléptico. No es casual, tampoco, que el anticipo de esta revelación provenga de la literatura: Ivan relaciona el sapo con la brujería al asistir a una representación de *Macbeth*. De la misma manera, recordemos que Guedes también debe “leer” la realidad para comprender, y para ello recurrir a la lectura, a la consulta de un diccionario para conocer el significado de la palabra “bufo” (p. 27; del mismo modo, un personaje le pregunta a GF si Spallanzani existió realmente). Volvemos a encontrar un ejemplar del diccionario Aurélio en su escritorio de la catorceava delegación de policía, donde recibe a Gustavo Flávio, sospechoso del asesinato de Delfina Delamare. Para confirmar esta omnipresencia de la literatura, el escritor se hace acompañar por un abogado... en derechos del autor.

Los personajes de *Bufo & Spallanzani* tienen, entonces, la capacidad de intercambiar su función actancial. De pesquisas pasan a asesinos (Ivan pesquisa, Gustavo asesino), de sospechosos pasan a inocentes (Gustavo en el Refugio), de personajes pasan a narradores (Gustavo cuenta, pero también actúa: “...o ponto de vista, a opinião, as crenças [...] dos personagens, mesmo os principais, mesmo na primeira pessoa [...] não são necessariamente os mesmos do autor”, p. 47). Esta reversibilidad actancial fragmenta, aún más, la ambigüedad y mantiene vigente la posibilidad de creación, de reproducción: mutilados, tanto el sapo (quemado por Spallanzani) como Gustavo Flávio (castrado por Eugênio Delamare) siguen cumpliendo con sus funciones. Entre la ciencia y el arte, los amarillos ojos de lechuza de Guedes reflexionan y embrujan.

DIÁSPORA, ERRANCIA, RAÍZ  
EN *LA SOMBRA DEL JARDÍN*  
DE CRISTINA SISCAR

Reflexionar sobre la literatura argentina escrita y/o publicada fuera de las fronteras nacionales en los últimos años, de la literatura argentina escrita y/o publicada en el territorio nacional pero marcada por la experiencia del exilio y/o la emigración, implica, además, definir los bordes de un corte temporal. En efecto, por circunstancias diferentes, en los últimos treinta años numerosos autores abandonaron su país para establecerse, escribir y, a veces, editar en el extranjero, o volver y escribir y editar en Argentina.

Una primera ola emigrante llega a Europa y a México, principalmente, a partir de 1974 y se intensifica desde 1976, incorporando, incluso, a sus filas a algunos “emigrados” anteriores (como Cortázar o Saer); una segunda ola irrumpe en Europa, México y Estados Unidos a partir de los noventa y, en algunos casos, se empalma con la presencia de exiliados que permanecieron en sus países de adopción. Las condiciones de la expatriación, la situación socio-política en el país de origen y en el de llegada, las condiciones de supervivencia en el mundo entero, en esa década –conocida por los politólogos en América Latina como la “década perdida”–, cambiaron. Al corte temporal necesario se le suma el carácter masivo del fenómeno, lo que implica una producción considerable, un corpus que da lugar al análisis.

Es sabido que literatura y expatriación (o exilio) son términos que van vinculados desde hace siglos. Juan José Saer apuntó: “Los mayores escritores argentinos son exilados aunque nunca

hayan salido de su ciudad natal”.<sup>1</sup> Se ha dicho, incluso, que la condición propia de la escritura es la del exilio, en la medida en que la producción de ficción está hecha de luchas y trasgresiones contra la norma y el canon, en especial desde el siglo XIX, cuando con la construcción del campo literario el artista asume la posibilidad de elaborar una escala de valores independiente de la sociedad y de la economía.<sup>2</sup> El caso de Kafka, judío que escribe en alemán en Checoslovaquia;<sup>3</sup> o de Oscar Wilde, irlandés, homosexual, que escribe algunos de sus textos en francés; o de Fernando Pessoa, que se inventa heterónimos; o de Edouard Glissant y otros escritores del Caribe o de África del Norte (los que integran la llamada “literatura de expresión francesa”), que escriben desde la errancia entre la tierra natal y las metrópolis,<sup>4</sup> son citados a menudo como ejemplo. A ello cabría agregar que, si bien el exilio es de origen político, esa misma circunstancia posiciona al escritor de cara a la experiencia narrativa.

La literatura argentina, latinoamericana y mundial están marcadas, entonces, por la expatriación. La literatura lleva en sí ese signo congénito. La generación de 1837, Echeverría, Sarmiento, Mármol, Alberdi, viven por periodos más o menos prolongados fuera del país. Varios escritores de la generación de los ochenta viven, escriben y sitúan sus obras en Europa.

---

<sup>1</sup> Juan José Saer, “Exil et littérature”, *Les Temps Modernes, Argentine entre populisme et militarisme*, p. 226; la traducción es nuestra. Pascale Casanova (*La République Mondiale des Lettres*) evoca el típico caso de William Faulkner (p. 138).

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*.

<sup>3</sup> Ver al respecto George Steiner, *Après Babel. Le langage et la tradition gnostique*.

<sup>4</sup> Jean Bernabé *et al.*, “Condition terrible que celle de percevoir son architecture intérieure, son monde, les instants de ses jours, ses valeurs propres, avec le regard de l'Autre”, *Eloge de la créolité*, p. 14.

El Inca Garcilaso de la Vega pasa una larga temporada en España; gran parte de la vida de Martí transcurre lejos de Cuba; Bernal Díaz del Castillo muere, a los ochenta y un años, en Guatemala. Joseph Conrad, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Vladimir Nabokov, polacos, irlandeses, rumanos, rusos, cambian de lengua. Conrad puede ser considerado como un pionero; pero el caso de los otros autores grafica una tendencia que se acentúa, desde los cincuenta, y que cuestiona, desde la base, la relación de esos autores con una literatura nacional. Dos grandes opciones parecen dibujarse para los escritores expatriados: por un lado, la de los escritores que siguen escribiendo en su lengua materna, más o menos influidos, consciente o inconscientemente, por el entorno; por otro lado, la de los narradores que abandonan su lengua de origen y adoptan la del país en el que viven. Con ello, cuestionan el fundamento del reconocimiento de la crítica y de la academia, apelan a otra tradición.

Algunos escritores argentinos siguieron este mismo movimiento. Juan Rodolfo Wilcock se estableció en Italia, en 1958, y dejó de escribir en español: “Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano ya no da para más”.<sup>5</sup> Héctor Bianciotti fue abandonando, progresivamente, el español hasta terminar adoptando el francés (el relato “La barque dans le Néckar”, de *L’amour n’est pas aimé*, fue escrito directamente en ese idioma). Copi llegó a París en 1962, y publicó numerosos textos en francés. Otros emigrantes, en cambio, permanecieron fieles a la lengua materna, la exploraron y la mezclaron —a grados muy diferentes— con la nueva habla cotidiana (Cortázar, Saer, Obligado, Neuman).

---

<sup>5</sup> Antonio Requeni, “Coherencia rilkeana”, *La Prensa*, Panorama cultural, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, La narración gana la partida* (cit. por Judith Podlubne y Alberto Giordano, p. 386). Acerca de Copi, ver mi artículo: “Copi: la irrespetuosa búsqueda del ser”, *El Público*, pp. 47-49.

Argentina fue también tierra de asilo y numerosos escritores se instalaron allí. Uno de los casos más evocados es el del polaco Witold Gombrowicz que vivió veinticinco años en Argentina antes de regresar a Europa, donde falleció en 1969. El propio Gombrowicz, con la ayuda de jóvenes autores dirigidos por otro expatriado, el cubano Virgilio Piñera, tradujo al castellano su novela *Ferdydurke*, y siguió escribiendo en polaco y pensando en su país (*Trans-Atlantik*, 1953). ¿Cómo no ver en el destino del escritor polaco un anticipo del destino de tantos escritores de la diáspora argentina algunas décadas después? Si Gombrowicz se vincula con Saer, Héctor Bianciotti lo hace con Paul Groussac, quien va a adoptar el español e integrar el corpus literario argentino.

Si retomamos el corpus de esta producción diaspórica antes evocada, surgen rápidamente algunas preguntas: ¿cuáles son las propuestas estructurales, genéricas, lingüísticas, intertextuales que habitan esta literatura?, ¿cuáles son las temáticas que la recorren?, ¿cuáles son los puntos en común y las diferencias –si los hubiera– con la producción dentro de las fronteras?, ¿cómo se vinculan con las tendencias ideológicas y culturales de la cultura de la globalización?, ¿cómo aparece la figura del autor –real, textual, imaginario– a la luz de la nueva situación?, ¿cómo se insertan estas prácticas escriturales en una estrategia de representación, en el caso de que esta fuera posible?

\*\*\*

Desde fines de los años cincuenta y durante los sesenta se instala en las letras argentinas una crítica de la representación a partir de la misma práctica literaria. Esto facilita, entre otras cosas, una reescritura de la representación de la historia como forma de cuestionamiento del presente (David Viñas), una re-

flexión sobre las formas realistas de representación que lleva a un cuestionamiento de la estructura y del lenguaje (Cortázar).

Bajo la dictadura, se prolonga la experiencia de los años anteriores, en la medida en que difícilmente se puede instalar la ilusión mimética cuando reina el discurso autoritario. En ese marco se desarrolló una tendencia por las formas alusivas y elípticas que acerca la producción *intramuros* (*Respiración artificial* de Ricardo Piglia) a la exterior (*El vuelo del tigre* de Daniel Moyano) y esto, incluso, luego de la vuelta de la democracia (*Si un hombre vivo te hace llorar* de Clara Obligado). Se constata, también, la tentativa de tematizar la experiencia narrativa, confundiéndola, a veces, con la experiencia vital, lo que hace que la escritura sea el tema de la escritura (Saer, Martini, Piglia).<sup>6</sup> Podemos encontrar este fenómeno en obras que toman como referente la historia nacional reciente o la experiencia del exilio. En dicho contexto, los escritores que fueron marcados por la expatriación tienden –quizás un poco más que aquellos que permanecieron en Argentina– a la confluencia genérica, con textos de definición indecisa, con formas conceptuales móviles, que empalman estructuras variadas como el policial, el fantástico, el ensayo, el testimonio, el minimalismo, la fragmentación.<sup>7</sup> Dice Daniel Freidemberg hablando de *Estado de memoria* de Tununa Mercado:

No se trata de relatos, al menos en el sentido más habitual del término, tampoco de artículos ni de memorias, pero algo hay de

---

<sup>6</sup> Esto provoca una redefinición de las tradiciones y los referentes literarios. Borges, Arlt, Macedonio Fernández, son vueltos a inyectar en el circuito literario y se transforman, según los términos de Michel Foucault, en “fundadores de discursividad” (Alain Brunn, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *L’Auteur*, pp. 76-82).

<sup>7</sup> Valga como ejemplo de esto el libro *Los efectos personales* de Cristina Siccar (ver más abajo).

todo eso, y también de ensayo y de confesión. Aparecido por primera vez en 1990, *En estado de memoria* no sólo rompía entonces con la noción de género literario o la desconocía drásticamente, sino incluso con la de literatura tal como se la suele entender.<sup>8</sup>

En el fondo, esto coincide con el cuestionamiento del discurso para captar la realidad que, a partir de los años setenta/ochenta, se generaliza en Europa y en los EUA,<sup>9</sup> y al que había aludido Edouard Glissant al formular su poética del caos:

Je partirais d'une poétique des positions actuelles de l'être-dans le-monde, et la vision évidente en sera que l'être est chaotique dans un monde chaotique. La question qui se pose est celle-ci: ce chaos qui fissure l'être et qui divise le monde est-ce le chaos qui précède les apocalypses, les fins du monde, comme une certaine littérature le définit? [...] Ma poétique est totalement à l'opposé. Ma poétique, c'est que rien n'est plus beau que le chaos- et qu'il n'y a rien de plus beau que le chaos-monde.<sup>10</sup>

\*\*\*

Parece indudable que la experiencia de la extraterritorialidad incide en el hecho literario a todo nivel. La lengua del escritor

---

<sup>8</sup> Daniel Freidemberg, "Revista Ñ", *Clarín*.

<sup>9</sup> Ver Pascale Casanova, *La République...*, *op. cit.*

<sup>10</sup> Edouard, Glissant, *Le chaos-monde, l'oral et l'écrit. Ecrire la parole de nuit*, p. 111. El conjunto de la obra crítica de Glissant se caracteriza por la trasgresión genérica: sus textos no corresponden a lo que se entiende por ensayo tradicional, tanto a nivel de la estructura como del lenguaje y de la metodología de análisis. En los años sesenta, el artista plástico Luis Felipe Noé, neo-figurativo, formuló también su teoría del caos (ver al respecto mi artículo "Noé nada, Noé mucho", *Actes du colloque d'Almoresl*, pp. 265-277).

se permeabiliza con la influencia del entorno, máxime cuando se trata de naciones de habla hispana. Se habla así, entre otros casos, de los escritores “argenmex”: la producción de Myriam Laurini y, sobre todo, de Rolo Diez es elocuente al respecto.<sup>11</sup> Esta permeabilización no solo es lingüística, sino que opera, también, en el terreno referencial, en la relación de la experiencia de los personajes con el medio, en las tradiciones culturales –y en la Historia– que se movilizan en el texto y que interactúan no solamente en el ámbito de lo narrado, sino también en las formas para transmitir ese mensaje. Es decir que el país de recepción puede penetrar el texto del escritor transnacional a partir de la influencia de sintagmas narrativos (modos de contar, modos de armar un relato), de figuras de lenguaje (el uso de ciertas formas paródicas en México, por ejemplo), de mitemas.

La expatriación también incide en la temática en la que se podrían englobar los textos diaspóricos. José Luis de Diego<sup>12</sup> se ha referido al periodo del exilio y ha determinado algunos temas: “la experiencia de la pérdida, la separación, el desarraigo”, a la que se le suma la experiencia del exilio propiamente dicho; la pérdida que provoca una “deriva espacial” y una fractura identitaria; la “reinterpretación” de la historia reciente. Si extendemos el análisis hasta estos últimos años, se constata que la experiencia de la pérdida, si bien se mantiene, es dominada por el relato de la instalación en el nuevo país y el choque cultural resultante. El propio De Diego señalaba la existencia de “una novela extraña por lo atípica”, *Yo soy del jet-lumpen*

---

<sup>11</sup> Myriam Laurini es autora de: *Morena en rojo*, Joaquín Mortiz, México, 1994; para la bibliografía de Rolo Diez ver la referencia número 5 en la página 95. En colaboración con Myriam Laurini escribió *La nota roja 1970-1979*, Diana, México, 1993, y *La nota roja 1980-1989*, Diana, México, 1993.

<sup>12</sup> “Relatos atravesados por los exilios”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, pp. 431-458.

(1990) de Paula Wajzman,<sup>13</sup> donde “el exilio, en vez de producir una fractura de la identidad, la reafirma como un recurso de supervivencia”. A nuestro juicio, se trata de un antecedente de una producción más vasta que va a desarrollarse en el futuro, y que propone otra reconstrucción identitaria y se empalma con el análisis de *La sombra del jardín* de Cristina Siscar al que dedicamos la segunda parte de este trabajo. Indudablemente, esta nueva propuesta se conecta con la segunda tematización evocada por De Diego, pero la errancia, en el marco de un proceso de deconstrucción de la identidad, sirve como punto de partida para su reconstrucción. El tercer eje temático se amplía: de la historia reciente pasamos a visitar el siglo XIX y el siglo XX, pero con la misma intención de evocar el presente. Por fin, se publican ficciones que borronean la precisión del espacio referencial (*Si un hombre vivo te hace llorar*) y que aluden, de manera más o menos implícita, a sociedades globalizadas; relatos que se sitúan claramente en paisajes ajenos, sin que asome la presencia de un personaje argentino, y que parecen aceptar los principios del multiculturalismo (todo esto no implica, claro está, que la literatura diaspórica argentina se halle desconectada de la literatura argentina intramuros, latinoamericana o universal; así, algunas de las formas o temáticas asumidas por ella pueden coincidir con aquellas de otros países).

Estas transformaciones textuales condicionan, asimismo, la circulación de los libros. El extranjero se ha transformado en un tema corriente en la literatura europea y norteamericana, y, al mismo tiempo, las diásporas han terminado por crear un nuevo tipo de lector, que podríamos llamar “transnacional” latinoamericano. Este hecho es elocuente para la comunidad cubana de los Estados Unidos, y se concreta, además, en el terreno de las más

---

<sup>13</sup> Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1990.

variadas actividades culturales (creación de revistas, diarios, radios, canales de televisión, representaciones teatrales, música, cine,<sup>14</sup> etc.). Existen, pues, nuevas formas de circulación del producto literario porque lo transnacional se compagina con la transculturización. Del mismo modo, la inserción de la literatura de la diáspora en el ámbito de la literatura nacional obedece a principios diferentes a los que rigen para la literatura local. Los libros de los escritores diaspóricos, en algunos casos, son editados en el país de residencia del autor y no circulan en el ámbito al cual estaban destinados originalmente; en otros casos, la ausencia del escritor implica la desconexión con los espacios de difusión cultural. Nos encontramos, así, con una masa de textos “fronterizos”, situados en una especie de tierra de nadie de cara a la literatura nacional, que reciben escasa o ninguna legitimación de parte de la academia, la crítica y el lectorado en general.

\*\*\*

Ahora bien, si la experiencia de la desterritorialización puede ser traumática, si lo es también la experiencia del llamado “exilio interior” bajo la dictadura, no lo es menos la experiencia del retorno o del “desexilio”, para retomar el término acuñado por Mario Benedetti.<sup>15</sup> La novela *La sombra del jardín* de Cristina Siscar, publicada en Buenos Aires en 1999, más de diez años después del regreso del exilio, en Francia, de la escritora, tematiza la experiencia del extrañamiento, acerca la ficción a la autobiografía —lo que implica una cierta ficcionalización del autor o de la función autorial— y nos parece que se inscribe, ple-

---

<sup>14</sup> La película *Mojado power* (1979), del mexicano Alfonso Arau, constituye un buen ejemplo al respecto.

<sup>15</sup> *El desexilio y otras conjeturas*, *El País*, Madrid, 1984.

namente, en lo que hemos estado definiendo, hasta ahora, como literatura de la diáspora.

En efecto, la novela se caracteriza por un cuestionamiento identitario de la narradora-protagonista, una exiliada argentina en París, que sus amigos marionetistas de la compañía “Imago Mundi” bautizarán de manera alusiva “Miss Poupée” (p. 20) porque quiere fabricar los muñecos para los espectáculos. El cuestionamiento parte de la fragmentación biográfica, espacial, temporal, y del astillamiento de la Historia<sup>16</sup> como lugar de memoria personal y de identidad sistemática y unívoca, desde el *incipit* de la novela:

Nevaba. Era la primera vez que yo veía nevar. Estaba en la (*sic*) Square Saint-Jacques, a punto de salir de viaje, y no tenía guantes. Entre una bufanda roja y una boina azul, suspendidas sobre el blanco, asomaban mis ojos.

Ahí, en el kilómetro cero de París, lugar de reunión y de partida, se anudaban para volver a desatarse, igual que las vías al entrar y salir de una estación, los hilos de una historia que había empezado a tejerse tres meses atrás, el día de mi llegada a la ciudad. O tal vez mucho antes, con los sucesos que, desde el otro lado del océano, me habían empujado hasta el centro de esa plaza donde estoy a las dos de la tarde de un día de enero, de comienzos de enero, hace años.<sup>17</sup>

Este comienzo de la novela es doble: por un lado abre la ficción, y por el otro, para la protagonista, tiene todo de un nacimiento,

---

<sup>16</sup> Edouard Glissant habla de una “archipelaguización” de la historia (*Traité du Tout-monde, Poétique IV*, p. 31).

<sup>17</sup> Cristina Siscar, *La sombra del jardín*, p. 9 (todas las citas pertenecen a esta edición). El kilómetro cero aludido es el *square* Saint-Jacques, de donde partían los peregrinos a Santiago de Compostela (Saint-Jacques de Compostelle).

de un principio original de todas las cosas. La narradora descubre, por primera vez, la nieve, se encuentra en tierra francesa (ver los colores citados), en un lugar paradigmático para el desplazamiento (ver más abajo), y para la narración de ese viaje (“los hilos de una historia”) que anuncia, de entrada, la multiplicidad de desplazamientos a lo largo de la Historia (“O tal vez mucho antes...”). Viaje y narración surgen, de entrada, como una de las claves de la novela, a imagen y semejanza de muchos otros textos transnacionales (*Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano, *La hija de Marx* de Clara Obligado, *A sus plantas rendido un león* de Osvaldo Soriano, *Siroco* de Vicente Battista, *De Pe a Pa. De Pekín a París* de Luisa Futoransky, *En estado de memoria* de Tununa Mercado, etcétera).

El cuestionamiento identitario que aparece desde el comienzo de la novela de Siscar, dijimos, se separa del concepto de identidad como forma absoluta y única, y en el contacto con los otros deriva en una construcción rizómica.<sup>18</sup> Se aleja del *ghetto* –en ningún momento del relato la protagonista encuentra o busca a argentinos–, para confluir con europeos, africanos, latinoamericanos, asiáticos. Las nacionalidades de los marionetistas con los que empieza a trabajar son diversas: nigeriano, hindú, polaco. Iván nació en Rusia, se crió en Quebec, vivió en Londres y en Haití antes de anclar en Francia. Parece resonar la frase de Glissant: “A *l’Etre qui se pose, montrons l’Étant qui s’appose*”.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “L’idée de l’identité comme racine unique donne la mesure au nom de laquelle ces communautés furent asservies par d’autres, et au nom de laquelle nombre d’entre elles menèrent leurs luttes de libération. Mais à la racine unique, qui tue alentour, n’oserons-nous pas proposer par élargissement la racine rhizome, qui ouvre Relation? Elle n’est pas déracinée: mais elle n’usurpe pas alentour. Sur l’imaginaire de l’identité racine –unique, boutons cet imaginaire de l’identité– rhizome” (Edouard, Glissant, *Traité de...*, p. 21).

<sup>19</sup> *Idem*.

El signo de *Miss Poupée* es la errancia, como lo es para todos los titiriteros: “Con el tiempo vas a aceptar que todos los lugares son lo mismo para la gente como nosotros [Iván se dirige a *Miss Poupée*; la aclaración es nuestra]. Nuestra casa puede estar en cualquier parte y en ninguna. Ya no hay hogar. Hay edificios que nos cobijan provisoriamente, la kombi, paisajes, tu bolso, los recuerdos” (p. 77).

Así, la novela comienza en las calles de la capital y prosigue en el departamento de Stanislav y de la compañía (pp. 9-24; el traslado al campo ocupa las páginas de la 25 a la 31). El segundo espacio físico en el que se establece la protagonista es el de la casa de campo de Iván (pp. 32-86), con un lugar de preferencia, el desván en el que encuentran las pinturas abandonadas de una tal Stella. De allí, la compañía se dirige a Lieja (pp. 86-94), para comenzar las representaciones. Este desplazamiento coincide con la enfermedad de *Miss Poupée*. Al sanar, la protagonista decide regresar al pueblo cercano a la casa de Iván, buscando el destino de Stella. La mujer no ha retenido el nombre extranjero (“En la estación compro un mapa de Francia, y un estudio minucioso me indica que no figura ningún pueblo o pequeña ciudad, en todo el noroeste, llamado *Envers*. ¿O era *Revers*? ¿O, quizá, *Rêveur*?”, p. 93). Sigue a esto un largo recorrido infructuoso para hallar el lugar, que empieza en el tren y sigue por pueblos y ciudades de la región de Bélgica (Lieja-Bruselas) y del noroeste de Francia (pp. 94-127; lugares sin nombre, Reims, Bar-le-Duc, Epernay, Verdún, Champaña, Lorena). Luego regresa por un corto lapso a París, donde conoce al profesor chileno Lucio, especialista en tango (pp. 128-139). A continuación, la encontramos compartiendo una casa en los Alpes con una exiliada búlgara, Hanna (pp. 139-150). Se trata de un prolongado periodo de dos años caracterizado, desde el punto de visto diegético, por la elipsis y el resumen. La novela se cierra con la protagonista rumbo a la estación de trenes, sin que se nos indique el destino (p. 150).

Los primeros encuentros de la protagonista con extranjeros se producen en París (“la primera y única puerta que me han abierto”, p. 130, dice en la última parte de la novela), que opera así como un *locus* generador de expectativas y como detonador narrativo. París aparece, entonces, como un centro y el Square Saint-Jacques, en el que le ha dado cita Stanislav es, a su vez, el centro en el centro,<sup>20</sup> pero que, en lugar de proponer un atadero, es antes que nada, un núcleo estructurador de movimientos centrífugos. París es punto de partida y lugar de paso, pero si la novela comienza allí, cuando la visita, por segunda vez, la protagonista no es más la misma: ha sido atravesada por la experiencia y por el contacto con el otro. El espacio urbano, lejos de ser el territorio del refugio, es el lugar del cuestionamiento, de la interrogación y de la errancia. Iván le dice a *Miss Poupée*: “Caminos, eso es todo lo que hay para nosotros; hacer un alto en el camino, cavar, enterrar una semilla y seguir andando. No somos de los que se quedan a ver florecer el jardín” (p. 77). La errancia constante parece ser la Ítaca a la que quería volver Odiseo: “¿Y a dónde regresar? ¿Es Ítaca el desván con los cuadros de Stella? ¿La casa de Iván en medio de los bosques? ¿Acaso la buhardilla de París? ¿O el departamento devastado en Buenos Aires?” (pp. 95-96).<sup>21</sup>

La dispersión desmonta la lógica espacial. Cuestiona el punto de llegada, pero también el punto de partida, para imponer la noción de tránsito. ¿Dónde empieza la historia?, se pregunta *Miss Poupée*. ¿En París, tres meses antes? ¿En Buenos

---

<sup>20</sup> Recordemos, además, que *Miss Poupée* está en “el centro de esa plaza” (p. 9). Las figuras concéntricas, más que concentrar, provocan un efecto de dispersión.

<sup>21</sup> En la *Odisea*, cuando Ulises vuelve a encontrar a Penélope luego de veinte años de ausencia, le dice que en el Infierno, Tiresias le predijo que su periplo de viajes y aventuras iba a volver a empezarse.

Aires? Además, faltan los elementos que faciliten el reconocimiento y, en cierto modo, la posesión del entorno. La condición de extranjera es doble: la protagonista no solo está descubriendo la ciudad –recordemos que apenas hace tres meses que ha llegado a Francia–, sino que también la nieve complica las posibilidades de reconocimiento, en la medida en que oculta las formas (no es casual por eso que compare el paisaje con un grabado japonés, p. 9): “Nieva antes del mediodía –de modo que el paisaje se ha vuelto poco a poco doblemente extranjero” (p. 9; el mismo procedimiento es repetido en la casa de campo de Iván, pp. 84 y 86).

La desterritorialización redundante luego en un cuestionamiento de la escritura,<sup>22</sup> que debe reconstruirse a partir de signos inciertos e imprecisos, de marcas que van dejando su impronta en el texto, como las huellas o la “S” (la chica judía se llamaba Stella, lo que hace pensar en “estela”). Así, las huellas que se borran en la nieve (p. 10),<sup>23</sup> los dibujos sinuosos que va dejando con una rama (p. 15), abandonando inconcluso un pedido de auxilio (S.O.S.), el rastro de algún animal desconocido (p. 56), el movimiento en “S” de Stella huyendo de los nazis (“corre entre los árboles del otro lado del arroyo”, p. 76) o las propias huellas que vuelven a reaparecer cuando abandona la casa en los Alpes (p. 150),<sup>24</sup> aluden a una transitoriedad frágil, a una nueva forma de relación con el espacio.

---

<sup>22</sup> Y también de la experiencia narrativa. Se trata de un “aprendizaje” en todos los sentidos de la palabra.

<sup>23</sup> “Sólo un breve puente entre la lluvia y la nieve, me digo, conduce del sonido al silencio: apenas una leve cohesión por la cual la materia, densa, resistente, admite por un instante nuestras huellas” (p. 10).

<sup>24</sup> Como una página aún sin escribirse: “Mire donde mire, todo es blanco. Blanco a los costados, arriba, abajo, blanco adelante y, salvo mis huellas, blanco atrás” (p. 150).

El cuestionamiento de la escritura atraviesa la errancia y la fugacidad.<sup>25</sup> Se trata de definir nuevas formas de la memoria y de la apropiación. Una frase da vueltas por la cabeza de la protagonista, sin que logre en ningún momento localizarla (las repeticiones son variadas, pp. 95, 98, etc.), vincularla con algún libro: “un lugar para este no saber dónde estar”. El verso, lleno de significaciones y con el que la protagonista puede identificarse lípidamente, pertenece a César Vallejo. El destino de este verso errante se compara a la grabación de las historias que narraron los miembros de la compañía, una noche, en casa de Iván, y que constituyen, pese a todo, una forma de hilar esas historias: “Indiferentes, mezcladas, imbricándose y contestándose azarosamente, las voces ya no eran nuestras voces sino algo todavía más inmaterial, sin memoria de las bocas: diálogo de ecos, o eco múltiple, plural, puro eco yendo y viniendo por las montañas, difundiéndose y perdiéndose a lo lejos” (p. 146).

*Miss Poupée* atraviesa, así, un proceso de formación, de aprendizaje –que aún no ha culminado al terminar el libro–, puntuado por diversas etapas. Aparece la “muerte simbólica”, cuando cae enferma y pasa una semana en un estado de semiinconciencia (“La cara es de Nimis. Me da un vaso de agua, remedios. ¿*Renaciendo?*, me dice”, p. 88; el énfasis es nuestro).

En su aprendizaje, la mujer descubre también que otras personas, en otros tiempos y en otros lugares, han conocido experiencias similares a la suya (“empiezo a creer que en la espesura se esconden las imágenes de momentos pasados, las huellas anónimas, esos jirones que la historia desecha”, p. 82). Los objetos personales –que son en suma afectos personales– quedan abandonados como señas de identidades perdidas,

---

<sup>25</sup> Susan Suleiman, “Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse”, *Poétique*, *op. cit.*

como marcas o tatuajes (por evocar el título de otros libros de Siscar).<sup>26</sup> De tal modo, en la casa de campo de Iván, uno de los marionetistas encuentra en la buhardilla diversos cuadros abandonados. A pesar del misterio que rodea la historia de la muchacha –el casero, *Monsieur Fader* o Guy, su supuesto novio, se niegan a suministrar cualquier tipo de información– se entera que la autora es Stella, la joven judía polaca, que vivió allí durante la Segunda Guerra Mundial (p. 91). Los cuadros son objetos, son afectos, y también son una forma de escritura que permanece como un eco en el texto. Más tarde, la protagonista descubre grabadas en un árbol las iniciales “S y G” y una fecha, 1942 (p. 73), cree ver en la tierra la misma escritura (“Los perros están echados en la galería, junto al balde vacío. Y el viento levanta la tierra en remolinos que forman, fugazmente, dos iniciales: S y G”, p. 81). Las iniciales aluden a una posible historia de amor entre la muchacha judía y Guy, un campesino de una granja vecina (pp. 79-81).

Con las informaciones que va recogiendo, *Miss Poupée* ata cabos y reconstruye (resignifica) el destino de Stella, que supone judía, descubierta por los nazis y trasladada a algún campo de concentración. La traza es una forma de resistencia contra el olvido, contra el pensamiento organizado como sistema del “ser único”, de la identidad única y dominante. Varias veces, en el texto, la protagonista evoca su pasado en Argentina: quiere mostrarle a su amiga búlgara, Hanna, “en un espejito quebrado y oscuro, un río de nombre mentiroso que nadie quiere ver” (p.

---

<sup>26</sup> *Tatuajes/Tatouages*, Ediciones del correccaminos, París, 1985 (bilingüe español/francés). Los otros libros publicados por Cristina Siscar son los siguientes: *Reescrito en la bruma*, Per Abbat, Buenos Aires, 1987; *Lugar de todos los nombres*, Punto Sur, Buenos Aires, 1988; *Los efectos personales*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994. Escritura, espacio, marcas son las características de estos títulos.

142). Ese Río de la Plata<sup>27</sup> tan innominado como la protagonista es otro dibujo textual que consigue plasmarse en signo a partir de un giro. Es alusión, astillamiento. Cuando en casa de Iván cada uno cuenta algo –un recuerdo, un deseo–, la narradora solo encuentra asidero en un bolso de cuero –que luego, por supuesto, va a perder–, el único objeto/efecto/afecto, regalo de una amiga, que ha podido traer de su país. El objeto sirve como disparador narrativo para contar un recuerdo de la represión y la persecución: “Las cabezas se inclinan, se aprestan a escuchar lo que se cuenta una vez, para siempre” (p. 43).

Se tejen, así, en la errancia del trasterrado las marcas del borreo identitario que lo acercan a otras historias inconclusas: los cuerpos se disgregan, se esfuman, se desmaterializan, pero para volver a formarse de otro modo, en un movimiento perpetuo y continuo que va más allá de los límites territoriales y cronológicos:

Sin duda también ha construido, segmento a segmento, mi cuerpo, mi expresión, y ahora toda la maquinaria cerebral se ha puesto en marcha para encajar los datos visuales con la voz y la pregunta. Pero todavía no pertenezco al orden de lo real, donde las cosas existen por sí mismas; si Iván cierra los ojos o se distrae, corro el riesgo de disgregarme, quizá sin dejar un solo trazo de mi presencia en ese espacio que, en lo que dura un parpadeo, podría recuperar su blancura (p. 75).

Me quedo sentada en lo que ha sido la base de una columna. Durante un tiempo impreciso, horas quizá, se repite en mi mente

---

<sup>27</sup> Como ocurre en otros textos del exilio, encontramos en la novela la antinomia “aquí/allá”, pero lo que prima en materia del tratamiento es la condición de la errancia, es decir el movimiento continuo. Incluso, cuando la protagonista se sedentariza nos damos cuenta, más o menos rápidamente, de que no es más que una situación transitoria.

una visión: la bóveda, lo que aún resta de ella, se derrumba totalmente, y el fresco desaparece en el suelo, convertido en una capa de polvo; y otra vez la bóveda derrumbándose y el fresco hecho polvo para siempre y el viento dispersando el polvo y la lluvia diluyéndolo y así... (p. 83).

La monja ha cerrado el libro y los ojos. De soslayo espío el sombrerito violeta, el echarpe violeta, que enmarcan la cara de la anciana, pero no consigo ver la cara, la cara tal vez se hunde y disuelve irremediabilmente, minuto a minuto (p. 101).

Nada cambiaría, si la estación estuviese a oscuras. Los viajeros se esfuman apagando sus rastros. Quedará tal vez un botón, una hebilla en un rincón, una raya indescernible en alguna pared, un boleto que barrerán más tarde (p. 102).

La perpetuidad de la disolución y de la reconstrucción insiste en la fugacidad de los seres y los hechos, pero, también, en la fuerza de las convicciones y en la necesidad de la Historia.

El cuestionamiento identitario que sufre *Miss Poupée* se amplía en el presente de la diégesis, puesto que es confundida en las calles de París con una griega, con una iraní o con una italiana –es decir, con un ramillete de otras historias personales, de persecución, de condena, de olvido–, le hablan en lenguas incomprensibles; Stanislav piensa que es polaca porque cuando la ve por primera vez (pp. 12-13) está leyendo –único texto rescatado de la hecatombe en Argentina– un libro de Witold Gombrowicz. El nigeriano Gniagá la recibe con un elocuente “Welcome, signorina” (p. 19) antes de hablarle, directamente, en inglés. Esta presencia multilingüística es el signo de un desdoblamiento, de una ampliación del lenguaje textual que combina, incorpora, mezcla otras hablas y que, en cierto modo, deja de ser monolingüe. Es esta otra característica distintiva de la literatura de la diáspora: traer otros aportes a la lengua argentina, formular nuevas propuestas de construcción de la frase, generar

nuevas síntesis. O como descentrar la lengua referencial, la lengua del supuesto centro.<sup>28</sup>

El problema de expresión de la protagonista termina por imponer una lengua abreviada, trunca, o una lengua telegráfica que quiere contar una historia, como un balbuceo, como la voz de un niño que aprende el lenguaje (“Por medio de gestos, y recurriendo finalmente al lenguaje esencial, telegráfico, consigo decir lo que nunca había dicho”; “Oigo mis últimas palabras, pero no sé si oigo lo que digo o lo que pienso, si es un eco de lo que dije o una sombra de lo que quiero decir”, p. 22). El aprendizaje de la nueva lengua es lento y traumático, y el proceso alcanza su punto culminante desde el punto de vista dramático en los Alpes, cuando la comunicación con Hanna se reduce a lo esencial, pasando por la mudez o el grito, e incluso la inmovilidad (p. 147):

Hanna es búlgara y parece muda. Con los vecinos y los clientes habla lo estrictamente imprescindible, y en general prefiere comunicarse por señas. Esta conducta, lejos de constituir un obstáculo, es apreciada como una emanación del lenguaje elemental de sus productos. Yo la imité en forma espontánea, sin esfuerzo, como si ésa hubiera sido mi condición natural, una restitución más que una pérdida, y un cierto modo de la felicidad. Así fue que, desde el primer momento, ella y yo sellamos un pacto —obviamente tácito— de mutismo (p. 141).

Otro medio de comunicación que debemos tomar en cuenta es el lenguaje de los cuerpos. En varios textos de la diáspora, el contacto físico, el amor con el “otro extranjero” sirve para acercar a

---

<sup>28</sup> “... le multilinguisme n’est pas quantitatif. C’est un des modes de l’imaginaire”, Edouard Glissant, *Traité de...*, op. cit., p. 26.

los errantes y les permite que encuentren un medio para romper el silencio (es el caso de *Miss Poupée* con Gniagá y Stanislav).

El ícono de esta empresa de comunicación lo encontramos en el trozo de sobre (otro objeto/afecto de los “otros”, otro fragmento de una realidad caleidoscópica y caótica) que descubre en un rincón de su buhardilla, bajo la alfombra. El matasellos borroso –como una escritura insegura– indica una fecha, 1936 (p. 15), y la estampilla representa un castillo muy similar a la casa de campo de Iván. Cierta forma de expresión es pues posible, a pesar del castigo de la historia: 1936 que recuerda el ascenso imparable del nazismo y el comienzo de la Guerra Civil Española. La representación, borrosa por momentos, permite fijar en el papel las marcas de la realidad y, en cierto modo, destacar su independencia como objeto autónomo de la imaginación rizómica. Esto se corrobora en la diégesis, cuando de regreso de Bélgica, la protagonista comienza un fracasado peregrinaje –el constante ir y venir del exiliado– a la búsqueda de la casa de campo en la que estuvo alojada. Las búsquedas infructuosas repercuten en el plano de la lengua: la protagonista no retuvo el nombre del lugar en el que se hallaba la casa. Debe rastrear ese signo (*Envers, Revers, Revêur*, es decir “hacia”, “reverso”, “soñador”), para llegar al significado, en bibliotecas y oficinas de turismo, interrogando a fastidiadas empleadas administrativas.<sup>29</sup> La ficción en la ficción –la estampilla con la imagen del castillo– se impone a la realidad en la ficción –la casa de campo de Iván.

Se tematiza, en suma, la empresa de dar una imagen del mundo, lo que nos remite al nombre de la compañía de marionetas, “Imago Mundi” (p. 19). Este nombre que viene del Medioevo,

---

<sup>29</sup> Tampoco es inocente que la única relación concreta que aparezca sea “Revers”, nombre de un general francés de la resistencia contra la ocupación alemana (p. 111).

fue adoptado por varios libros y enciclopedias, y remite al concepto de reunión de la belleza y el saber, de la estética y la verdad, la búsqueda edénica y mítica de un “jardín de al lado”. O sea que esta búsqueda posiciona a la escritura ante sus responsabilidades epistemológicas.<sup>30</sup> Como vemos, una de las preocupaciones de esta novela, la escritura de la escritura, coincide plenamente con las preocupaciones de otros escritores “nacionales” del periodo. Sin embargo, estas preocupaciones son sistemáticas y constantes en los narradores de la diáspora y se caracterizan por la construcción rizómica que dispersa la ilusión de una identidad argentina unívoca (Wajzman, Mercado, Siscar).

Lo mismo podría decirse de la reivindicación de una tradición de cultura universal, a la que adscribe el texto y que ya es sabido es una vieja toma de posición de Borges. La intertextualidad nos remite a una vasta tradición que pasa por Gombrowicz, las leyendas de Nigeria, las canciones hindúes, los cuadros de Vermeer, los versos de Vallejo o Arolas, y por fin, una fotocopia enviada por el chileno Lucio, que contiene el fragmento de una canción y un comentario analítico. La autora de este texto señala que, de las tres versiones conocidas de la canción comentada, prefiere “la que está fechada en *Revers* en 1396”. La parábola se cierra: una versión parece acercarse a cierta verdad y confirma la búsqueda emprendida por la mujer en la diégesis. La inversión de las fechas (1396 y 1936) completa el dispositivo: 1396 es la fecha de la invasión de los otomanos a Bulgaria (el país de Hanna), la tentativa de imponer un sistema sobre otro, lo que genera dispersión, diáspora rizoma.

Si la narradora se adhiere a la tradición cultural universal, es porque su historia personal se emparenta con la Historia de

---

<sup>30</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*.

la humanidad, con una transhistoria en la cual el instante coincide con la eternidad de la repetición. La represión que conoció en Argentina es la misma ejercida por los nazis en Plaszow (p. 46), cuando asesinaron al padre de Stanislav, o por el Imperio Otomano invadiendo Bulgaria. El único cuadro fechado en la buhardilla es de 1940. Los nazis persiguen y reprimen a los artistas. Stella es víctima de esa represión, como la protagonista en Argentina: “Ahora todos los jardines intemporales rodean a la muchacha de 1940” (p. 52). Mediante este juego, el personaje/autor sin nombre le da autenticidad a la ficción y, sobre todo, autentifica lo imaginario. El texto deviene memoria de la dispersión y es el “lugar para este no saber dónde estar” (p. 95) que reclama la trasterrada. La identidad del Ser se convierte en formación del Siendo.

En *La sombra del jardín* encontramos una práctica poética que invierte algunas constantes de la literatura del exilio y que anticipa otras de la literatura diaspórica. La errancia y el viaje no solo son búsqueda, sino también encuentro y arraigo, curiosidad de lo nuevo. La protagonista no precisa guías en la tarea que emprende. Le basta con la ayuda y la solidaridad de los titiriteros o del profesor Lucio, aunque queda claro que el camino está sembrado de obstáculos (empleadas administrativas fastidiadas, exiliados traumatizados como Hanna). *Miss Poupée* acepta la errancia, investiga, se enfrenta al silencio, busca, busca.<sup>31</sup> Las trazas y las huellas que va dejando a su paso llevan el germen del imaginario liberador y creativo, los rizomas significantes que son apertura, opacidad, mezcla.

---

<sup>31</sup> Simone Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, op. cit.

## EL FIN DE LAS ILUSIONES EN UNA SOMBRA YA PRONTO SERÁS

*Una sombra ya pronto serás*, la novela (1990) y la película (1994),<sup>1</sup> parecen marcadas por la coherencia y la continuidad. Continuidad y coherencia a través de la concepción poética de un texto que remite, de manera irresistible, a los primeros pasos de Osvaldo Soriano como narrador, con la publicación de *Triste, solitario y final* (1973), que se manifiesta, incluso, en las declaraciones del propio autor, considerando, por un lado, *Una sombra ya pronto serás* como su mejor texto, en la misma línea de preocupación e inquietud estética que *Triste, solitario y final*, y, por el otro, considerando el film –para el que escribió el guion junto al director, Héctor Olivera– como la más lograda adaptación entre sus obras llevadas al cine (*No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno*).<sup>2</sup>

*Una sombra ya pronto serás* es, entre otras cosas, un recorrido. En efecto, varios son los personajes que deambulan por la pampa argentina, en un sitio impreciso entre las provincias de

---

<sup>1</sup> Osvaldo Soriano, *Una sombra ya pronto serás*. Todas las citas pertenecen a esta edición. El film fue dirigido y producido por Héctor Olivera. Guion: Héctor Olivera y Osvaldo Soriano. Intérpretes: Miguel Ángel Solá, Pepe Soriano, Luis Brandoni, Julio de Grazia. Duración: 90 minutos.

<sup>2</sup> La obra de Osvaldo Soriano (1943-1997) se distribuye así: *Triste, solitario y final* (1973); *No habrá más penas ni olvido* (1980); *Cuarteles de invierno* (1982); *A sus plantas rendido un león* (1986); *Una sombra ya pronto serás* (1990); *El ojo de la patria* (1992); *La hora sin sombra* (1996). *Artistas, locos y criminales* (1983) reúne artículos publicados en *La Opinión* de Buenos Aires entre 1972 y 1974; *Rebeldes soñadores y fugitivos, historias de vida y otros textos periodísticos* (1992).

Buenos Aires y Río Negro, en un momento también impreciso de la historia inmediata. La imprecisión geográfica indica, de por sí, el vacío y la ausencia, la imposibilidad de construir un destino y de hallar una identidad para hombres que confirma lo absurdo de la existencia individual y para una sociedad que constata lo absurdo de un país que se empeña en autodestruir su destino colectivo.

La elección de la pampa, del Sur, no es inocente. Se trata de un espacio mitificado y referencial, cuna de la identidad nacional, escenario de la Conquista del Desierto contra los indios, exterminados, prácticamente en el siglo XIX, escenario, asimismo, de la expansión económica basada en el modelo agroganadero de exportación. El Sur es también el lugar del refugio de las tradiciones contra un mundo urbano amenazador y pervertido. Así, aparece en el pasado ese espacio idealizado tanto en la literatura como en el cine (ya desde sus inicios, con *Nobleza gaucha*, de 1915), construyendo la figura, también idealizada del gaucho y del hombre de campo. Así se manifiesta en fecha más reciente, como refugio para una nacionalidad tambaleante que busca en la “tierra adentro” los valores necesarios para (sobre)vivir. *Una sombra ya pronto serás* se inscribe en esta coherencia temática: entre otras cosas, los personajes que recorren esa pampa de sueños son hombres y mujeres de la ciudad que buscan desesperadamente un hallazgo, una solución. Allí, los personajes dan vueltas, retroceden, se retuercen en un espacio que se designifica y cuyos caminos se pierden en el horizonte: “Antes de que oscureciera miré el mapa porque no tenía idea de dónde estaba. Hice un recorrido absurdo dando vueltas y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico” (p. 9).

Se trata de una errancia repetitiva e incoherente. Un escenario burlón –como el circo que en el pasado dirigiera Coluccini– en el que los personajes se cruzan repetidas veces, perdidos

en un laberinto que no les ofrece salida y que, sobre todo, les esquiva el centro (“De pronto recordé que había soñado con eso: un laberinto asfixiante en el que por más que caminara siempre estaba en el mismo lugar”, p. 94). Esa errancia circular contradice la afirmación de Paul Morand: “C’est le voyage qui compte, pas l’endroit où l’on va”, en la medida en que, como afirma uno de los personajes, el gordo equilibrista Coluccini (120 k, 55 años; p. 15), parodiando una lengua italiana que invierte el cocoliche de principios de siglo, “*L’avventura è finita*”. De allí, igualmente, el destino incoherente de los personajes que no saben muy bien de dónde vienen y tampoco tienen del todo claro hacia dónde van: Coluccini repite su voluntad de dirigirse a Bolivia (donde dice, inocente, “se arrancan a los argentinos”), el paisano pretende ir hacia la cordillera, la joven pareja del Mercury a Cleveland (Ohio). En suma, otros tantos destinos signados por lo imposible (ver más adelante), a la imagen del caminito borrado por el tiempo, hasta transformarse en la “sombra” evocada por el título y por uno de los epígrafes, que retoma versos del tango *Caminito* (1926) de Juan de Dios Filiberto y G. Coria Peñaloza. Nostalgia de un pasado, memorias de una esperanza que también se designifica a la manera de las letras tangueras (*No habrá más penas ni olvido*), del himno argentino (*A sus plantas rendido un león*), de la prosa de Raymond Chandler (*Triste, solitario y final*). El narrador protagonista repite varias veces que está como el anarquista de la novela homónima de Paco Ignacio Taibo II, “De paso”.

Los medios de locomoción, en lugar de permitir la apropiación de ese espacio extenso, monótono y repetido, se agotan en la ignorancia, en el absurdo de un diálogo imposible. Allí, faltan los mapas (o son planos equivocados o mal trazados, como el que le entrega Coluccini al narrador para que escape del club), modelos de vehículos desvencijados se encuentran abandonados al borde de la ruta, los trenes se detienen en pleno camino

sin que medie ninguna explicación y los pasajeros se hallan en “la pampa y en la vía” (pp. 9-10), el protagonista camina y se encuentra con personajes perdidos y olvidados, los coches y camiones decrépitos parecen los sobrevivientes de un catálogo de antigüedades. De pronto, en esa confusión surgen algunos hombres de a caballo, paisanos que parecen venidos de una época fantasmagórica en la que aún existía un proyecto y fe en el futuro (los “cuentos de los años felices” que le da título a otro volumen de Soriano). Tal es el signo dramático de una errancia que entrecruza destinos individuales y marginales.

Coherencia y continuidad, en este punto, en la trayectoria fictiva de Soriano: el interés por los *laissés pour compte*, los *losers*, por los marginales, perdedores y fracasados que se encuentren en un pliegue de la vida:<sup>3</sup> el Philip Marlowe envejecido y alcohólico de *Triste, solitario y final*, el veterano boxeador Tony Rocha en *Cuarteles de invierno*, el aviador en *No habrá más penas ni olvido*, el cónsul olvidado en un país africano de *A sus plantas rendido un león*, el anónimo protagonista, Coluccini o la adivina en *Una sombra ya pronto serás*. Y tantos otros. Ese interés no se contenta con la mera cita o la presencia figurativa de tales personajes: al contrario, los marginales adquieren una importancia central en la diégesis y se transforman en el eje del relato. Es más: los marginales entran en relación entre sí y acaban por asociarse en historias que, a la imagen de la inicial *Triste, solitario y final*, termina por reconstruir la figura de la pareja cómica a la manera de Laurel y Hardy (en el libro, Philip Marlowe y el periodista Soriano se asocian para llevar a cabo una pesquisa).

La acción del binomio marginal choca con las necesidades de mantenimiento de un orden ficticio (*Cuarteles de invierno*),

---

<sup>3</sup> Georg Lukács, *Le roman historique*.

con la ambición de poder (*No habrá más penas ni olvido*), con la voluntad de conservar una imagen de prestigio (*Triste, solitario y final*), con un supuesto equilibrio diplomático internacional (*El ojo de la patria*). En el fondo, el principio de la acción inadecuada, de la impostura o el desacomodo carnavalesco que deriva en el absurdo, es el motor que no solo hace avanzar la historia, sino que, a su vez, le confiere sus características específicas: ruptura con un comportamiento lógico y normativo por parte de los protagonistas, *quidproquos*, situaciones carnavalescas,<sup>4</sup> hipérboles.<sup>5</sup> Desde el punto de vista de la diégesis, la figura que caracteriza el accionar es la de la huida hacia adelante a partir de decisiones absurdas para el *establishment*. Éste, sin embargo, no se queda sin reacción. Al contrario, la va modulando desde el enojo y el escándalo que moviliza a la prensa y a las fuerzas policiales en situaciones que guardan el perfume de los *gags* del cine mudo norteamericano, a escenas de violencia inusitada que dejan un tendal de cadáveres en el pueblo ficticio de la provincia de Buenos Aires, Colonia Vela, que Soriano había creado en *No habrá...* La sanción al marginal es una amenaza latente, y Coluccini y el narrador protagonista deben huir, luego de que los estancieros pueblerinos descubran la trampa en la partida de truco (cap. 41 y 42). Estas persecuciones, a menudo, terminan en un humorístico castigo físico, que recuerda los principios generadores de humor del cine mudo.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Inclusive a nivel lingüístico: el falso sacerdote “nos dio la absolución a todos en lenguaje bastante grosero” (p. 140). Cfr. la deformación del lenguaje en Mikkaïl Bakhtine, *Loeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*.

<sup>5</sup> Ver al respecto Néstor Ponce, “Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano”, pp. 9-25.

<sup>6</sup> “Hoy me han pegado más que en toda mi vida”, le dice un Soriano ofuscado a Marlowe en *Triste, solitario y final*.

En efecto, la relación entre sí de los integrantes del binomio retoma figuras tipológicas de la relación de la pareja cómica de aquellos filmes. No es casual que Laurel y Hardy tengan su émulo en el dúo Marlowe/Soriano de *Triste, solitario y final*. Coluccini y el narrador, Lem y el narrador, reproducen esa relación conflictiva, alimentada por desencuentros burlescos que derivan, a su vez, en discusiones y peleas que también tienen mucho del universo infantil (ver cita en la página 76, más adelante, o la paliza que recibe la pareja a manos del cura privatizado y sus acólitos, mientras Nadia dice: “Bueno *chicos*, ahora cada uno se va para su casa”, p. 160; el énfasis es nuestro). El mismo ambiente de juego infantil lo volvemos a hallar en el partido de fútbol en el que participa el binomio en compañía del cura privatizado y los curas truchos (p. 140).

En el estudio antes citado habíamos destacado la importancia del mundo de la niñez en dos libros de Soriano, importancia que se articula con la inocencia ante el mundo corrupto de los adultos y con la búsqueda de la filiación paterna (tema central de *La hora sin sombra*). En *Una sombra...* los niños ocupan un espacio considerable como testigos de un mundo en plena descomposición, y los recuerdos de la infancia de los adultos aparecen como chispas que iluminan el escenario con la luz de una esperanza perdida, introduciendo momentáneos *flash-back* (p. 96; Lem: “Los ojos le brillaban como a un chico que escucha un cuento fantástico”, p. 103). También reaparece, a menudo, la evocación de la hija del narrador, que se ha quedado viviendo en España y que le escribe a un Poste Restante al que milagrosamente llegan los mensajes. Errancia, fracaso y responsabilidad de una generación perdida que ni siquiera ha podido guardar los signos identitarios de sus herederos: la hija habla con la zeta, nada sabe de la historia patria (p. 175). Entre recuerdos, evocaciones y encuentros con los niños, el tiempo parece detenerse en un instante mítico de comunión con los orígenes (como

ocurre cuando la orquesta toca el *Réquiem* de Mozart al amanecer, en la pampa vacía). De la misma manera, reaparece el animal emblemático de la literatura de Soriano, el gato, símbolo de compañía y fidelidad. Observamos, así, que un gato sigue al protagonista por el campo (p. 13), mientras que un perro –en una escena de temor infantil– lo agrede y muerde en Colonia Vela (p. 29)

Las esperanzas inocentes, a veces, son también surrealistas. De ese cariz es la que alimenta Lem, quien le encarga al protagonista –un técnico en informática– la fabricación de un programa que le permita ganar a la ruleta. Esta búsqueda típicamente arltiana, que conlleva una gran carga de impotencia y de desesperación en la medida en que entrega el destino al azar (juego de cartas, ruleta, petróleo, tesoros enterrados), construye un lazo de amistad y de complicidad entre ambos hombres, sin despegarse, empero, del carácter cómico apuntado antes:

No bien me acerqué se abalanzó sobre mí, me puso las manos en el cuello y empezó a apretar con todas sus fuerzas mientras me daba patadas en las piernas. Me tomó de sorpresa y casi me ahoga porque tenía dedos grandes y sólidos y yo venía descuidado. Atiné a empujarle la cara con una mano para sacármelo de encima, y cuando me convencí de que no se trataba de una broma, le devolví las patadas en los tobillos. Recién entonces me insultó pero sin mucha convicción. Más bien parecía decepcionado. Al ver que no me podía ahorcar quiso darme un puñetazo pero alcancé a esquivarlo y le pegué un codazo en el estómago. Ninguno de los dos sabía mucho de peleas y estuvimos forcejeando y dándonos sopapos más torpes que dolorosos (p. 76).

Los protagonistas de las obras de Soriano se destacan por su carácter antiheroico (principio señalado por Italo Calvino muy pronto, aludiendo en la prensa a *Cuarteles de invierno*). Es-

te rasgo de hombre común –los personajes secundarios de la Historia, pero en un momento crítico de la misma, al decir de Lukács; cfr. nota 3), sin embargo, no les impide cumplir en la diégesis una serie de pruebas, figura que, desde el punto de vista estructural, coincide con la del héroe épico tradicional. Con una diferencia: la inadecuación del contacto referencial hace que el lector guarde una distancia crítica con el accionar de los protagonistas (la serie de pruebas es en definitiva paródica), generando, al mismo tiempo, un nuevo pacto de lectura. Además, la ausencia de nombre del protagonista (Coluccini lo confunde varias veces con su exsocio Zárate y le dice al fin: “Nunca me dijo cómo se llamaba”, p. 249) lo identifica con un destino errante y colectivo de cualquier representante de la clase media argentina. En suma, el receptor, conservando sus distancias, se solidariza con el marginal en la medida en que este captura una serie de valores humanos, tales como la solidaridad, la amistad, la ternura, cierta inocencia, que remiten a la infancia (otra vez “los años felices”).

En la errancia y el peregrinar se establecen vínculos entre hombres y mujeres. El tema del amor imposible reaparece. Así, el protagonista tiene una relación efímera con Nadia, la adivina, como en otros textos Soriano, Carré o Tony Rocha se vinculaban momentáneamente con muchachas marginales o derrotadas (una hippie, una espía argentina, una joven de Colonia Vela). Pero en *Una sombra ya pronto serás* el patetismo alcanza su cénit. Lo espiritual se corporaliza en un ambiente grotesco: la pareja de la adivina y el técnico en informática hace el amor en un Citroën 2CV, que se halla flotando en un pantano y que comienza a inundarse progresivamente. Todo anda en suma a la deriva, como los personajes de la novela “...sentía cierto placer en andar a la deriva, como las hojas que se caen de las plantas”, p. 111). Es el amor de los pobres y los errantes, que apenas si sirve para revivir antiguos momentos de felicidad

“Los ojeras se le habían esfumado y me pareció que estaba en otra parte. También yo fui a visitar algunos recuerdos”, p. 74). En otras oportunidades, las cerradas convenciones pueblerinas asfixian la independencia femenina y acaban por abortar la posibilidad de una relación estable (es el caso de Lem y de la amante de Colonia Vela); o generan explosivas escenas de celos (el empleado del hotel). O, incluso, el objeto amado ya tiene su pareja y la imagen de la traición ahuyenta toda tentativa (es el caso del narrador y de Rita, la muchacha de ojos verdes, novia de Boris).

Este distanciamiento crítico se relaciona con los usos del absurdo aplicados por Soriano, variados de una novela a otra, alcanzando a veces picos de una codificación relativamente compleja (*El ojo de la patria*). En *Una sombra ya pronto serás* son numerosas las alusiones a la Argentina de finales de los ochenta, alusiones que podríamos reunir bajo el signo de la ruina. En efecto, todo parece disgregarse, todo parece desaparecer. Así, el protagonista cruza en su recorrido iniciático hacia la decadencia de situaciones y seres que, en definitiva, le devuelven su propia imagen, como si se tratara de un espejo derrotado: dos hombres que se dedican a robar cables de las líneas telefónicas extendidas a lo largo de las rutas; seres que proyectan emigrar hacia sitios que en el pasado eran, al contrario, territorios de emigración hacia Argentina: Bolivia, Chile; otros que cuentan los episodios de los saqueos de supermercados o los actos de cuatrерismo en un país, diría Soriano, “donde siempre se comió muy bien” (ver más adelante); estaciones de servicio en ruinas o abandonadas; fuga de cerebros; parroquias y clubes de fútbol que ofrecen un plato de sopa a una multitud creciente y sin recursos; cortes de suministro de energía eléctrica; estaciones de ferrocarril abandonadas (en particular en el pueblo de Colonia Vela, dato tanto más sintomático cuanto que tal era el espacio de apertura de *Cuarteles de invierno*); pueblos abandonados y fantasmagóricos, como en el

Far West o en algunas regiones de España. A esto se agrega la intratextualidad elaborada alrededor del pueblo de Colonia Vela, que, como apuntáramos más arriba, muestra los rasgos patéticos de la degradación entre los setenta y los ochenta (no solo la estación, sino también la plaza con la placa de homenaje a los caídos en Malvinas o el derruido club Unión y Progreso). La acumulación de informaciones referenciales e intratextuales producen una saturación de los signos, llegando a extremos donde lo real y lo ficticio (con un tinte surrealista por momentos) se confunden anunciando que todo es posible. Así, un niño le formula al narrador una pregunta que puede parecer insólita: “Un chico que salió del reservado se ofreció a lustrarme los zapatos y me preguntó si era cierto que en Buenos Aires la gente se había comido a los animales del zoológico. Empecé a reírme pero me dijo que lo dio la radio y decidí creerle para que no insistiera” (p. 49).

Por fin, la referencialidad nacional se refuerza con el uso de giros y frases hechas que enmarcan a los personajes, con un humor desencantado, en la Argentina de finales de los ochenta. Así, un sacerdote candidato a la emigración pregunta si “se extraña mucho afuera” (p. 166).

A los rumores que quedan planeando como una amarga duda se les agregan situaciones y personajes insólitos que alimentan la creación de una atmósfera surrealista. Nos encontramos, así, con un grupo de músicos errantes, que recorren el espacio pampeano como quien se pasea por una jaula, a bordo de un colectivo de la línea porteña 132, y que dan un concierto en pleno campo al amanecer (el *Réquiem* de Mozart, p. 95). O también, entre otros,

- con un cura que, harto de las dificultades económicas en una parroquia del Gran Buenos Aires, decide —siguiendo en esto la moda de los tiempos menemistas— “privatizarse” y vender su *savoir-faire* en la pampa.

- con Barrante, un desocupado de Berazategui que parte a buscar petróleo y termina recorriendo el campo con una ducha portátil para bañar a los peones que alquilan sus servicios, mientras “se transmitía partidos” en voz alta.
- con dos militares perdidos que guardan la ilusión de un orden marcial pasado.

Ante los antihéroes y los inocentes, se yergue el poder de los grandes propietarios, dueños de las tierras y usuarios de la palabra prepotente, encargados de mantener la apariencia de un orden que se disuelve. Estos terratenientes cuentan, además, con la alianza de las fuerzas policiales, una policía torpe pero peligrosa —a la imagen de las fuerzas policiales de *Triste, solitario y final*, e incluso de los paisanos domesticados y a su servicio, listos para defender la propiedad privada. Los marginales se oponen a ellos utilizando la trampa, en la lucha permanente —lucha que comparten con todos los errantes— para buscar un lugar bajo el sol.

Si el azar queda como única posibilidad de salvación, el *quiproquo* interviene para coartarlo. La trampa de Coluccini es descubierta y de nada le sirve un cheque de unos miles de dólares que va a ser anulado en cualquier momento. En tal contexto, invirtiendo el principio de la corporalización de lo espiritual, en escenas surrealistas y poéticas, los marginales acaban jugando al truco —juego nacional por excelencia— lo único que les queda: las ilusiones y los recuerdos:

—¿Tiene algo para apostar? —me preguntó, mientras miraba otra vez las cartas como si temiera que ya no estuvieran allí.

—El viaje, si quiere.

—¿El de antes o el de mañana?

—Me da lo mismo —respondí.

—¿Qué apostaba su socio?

—Ilusiones.

—Está bien, ponga la suya entonces.

—Creo que no me quedan (pp. 149-150).

Tampoco la política parece ofrecer una solución. En el pasado, había conducido al caos y a la ceguera, en el sentido literal del término, a imagen del aviador García, que derrotado y moribundo, aún tiene fuerzas para hablar de “un día peronista”. El desocupado Barrantes, que exhibía un prendedor con la imagen de Perón, ya lo ha perdido cuando recibe por accidente un disparo mortal. Como una ilusión, “se había perdido en el camino” (p. 127). En el fondo, la alusión política remite a la figura paterna, a la mitificación del líder ausente, que se incrusta en la nostalgia evocativa incapaz de generar respuestas, de la misma manera que en el pueblo fantasma “el retrato de Evita, sacado de una revista de los años 50, se había rajado por la mitad” (p. 146). Los militares tampoco parecen tener espacio en el debate, habiendo dirigido la caótica represión (*Cuarteles de invierno*) o encontrándose perdidos en plena pampa, mientras una plaga de langostas devora la bandera (p. 242).

Si la política no es una solución, tampoco lo será la religión. Barrante guarda, inocente y víctima del sistema, una estampita de San Cayetano —patrono del trabajo—, pero los curas se privatizan y se venden al mejor postor, modificando la Biblia para beneplácito de los estancieros. Y en otra escena, Cristo en la cruz se le aparece a Coluccini, llamándolo a gritos, para confirmarle el fin con las mismas palabras que el italiano había utilizado al comienzo de la novela: “*L'avventura è finita*”, eco que reniega de aquel “La fiesta recién comienza” gritado por un Marlowe eufórico en *Triste, solitario y final*. En la versión cinematográfica, la teatralidad aumentó, puesto que la aparición de Cristo es falsa: el propio Coluccini imita la voz y luego le cuenta a su socio la versión apócrifa. La superstición tampoco sirve: Nadia es una impostora que termina robando para emigrar —también ella— al Brasil.

Errantes, los personajes naufragan en la imposibilidad de asir un destino, a sabiendas de que, marginales y derrotados, se mueven a contramano envueltos en lo grotesco de su trágica situación: “Hay un momento para retirarse antes de que el espectáculo se vuelva grotesco” (p. 231). La obra se salda en el pesimismo, con el fracaso de encontrar la luz de la esperanza para quedar sumido en una sombra que consume las identidades (en voz *off* al final de la película: “Tuve la sensación de que ya no existíamos para nadie [...]. Lo que nos atraía era mirar nuestra propia sombra derrumbada. Y quizá pronto íbamos a confundirnos con ella”), allí donde lo material triunfa sobre lo espiritual, lo percedero sobre lo eterno, el instinto egoísta sobre la inteligencia. El protagonista regresa al tren abandonado, el punto de partida, sentándose a esperar que, tal vez, se ponga en marcha. El recorrido por un espacio circular se confunde al fin con una estructura textual circular, idea que se confirma en el film con la repetición en *off* de las mismas frases del comienzo, entresacadas de las primeras páginas del relato.

Ante tamaño caos, cabe preguntarse nuevamente si la literatura puede ofrecer una posibilidad de salvación y de belleza. La imagen icónica de la orquesta lanzando el *Réquiem* parece dar una respuesta: la belleza es posible, pero la pieza interpretada es un réquiem ejecutado por músicos que parecen espectros. A un violoncelista le falta el vidrio de los anteojos y el contrabajo se va hundiendo en el barro... Coluccini dice, premonitorio: “¡Qué ingrato es este país con sus artistas!” (p. 148). El grotesco, la exageración corporalizada saturan el texto y trascienden las verdades coyunturales para proyectar una imagen del ser argentino contemporáneo, en una “sociedad [en la cual] se va abandonando la idea de que para vivir se necesitan ficciones”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Soriano en el citado número de *La Maga*.



## CHILE NEGRO: MEMORIA Y REFERENTES TEXTUALES EN *NOCTURNO DE CHILE*

1. En 1976 Roberto Bolaño redacta y firma el *Manifiesto* del movimiento poético infrarrealista, “Déjenlo todo, nuevamente”,<sup>1</sup> en el que aparecen lineamientos ético-estéticos que van a marcar su producción narrativa ulterior, y que vamos a cotejar particularmente con *Nocturno de Chile*.<sup>2</sup>

El *Manifiesto* reclama diversas filiaciones, que van desde el Bosco, Rimbaud, el dadaísta Kurt Schwitters, el surrealismo, Carlos Drummond de Andrade, Bertold Brecht, hasta las vanguardias latinoamericanas de los sesenta, los escritores soviéticos de ciencia ficción, las tradiciones populares latinoamericanas (el juego, la fiesta). Sabemos, por lo demás, que algunos de los poetas que forman parte del grupo peruano Hora zero, del que el propio Bolaño destaca la influencia (“Nos antecede HORA ZERO”, *Manifiesto*), tienen en aquellos años setenta distinto grado de contacto con los infrarrealistas. En la primera revista editada por quienes luego integrarían el infrarrealismo, *Zarazo 0*, se publican poemas de autores relacionados con *Hora Zero*. También, Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro asisten, durante 1975, a los talleres de poesía que se dictan en La Casa del Lago del DF. Allí, conocen a José Rosas Ribeyro y Tulio

---

<sup>1</sup> Según el infrarrealista Jorge Campos, el manifiesto fue publicado inicialmente en *Correspondencia Infra* (revista mensual del movimiento infrarrealista), octubre-diciembre de 1977, Jorge Campos, “Bolaño y los poetas infrarrealistas”, <http://www.letras.s5.com/rb2000404.htm>

<sup>2</sup> Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*. En el texto, la mención de la novela figura como *NCH*.

Mora, poetas cercanos a los horacerianos. Por otra parte, Jorge Pimentel, otro de los poetas de *Hora Zero*, participa en la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. Asimismo, el horacerista Juan Ramírez Ruiz mantiene una fuerte vinculación con Papasquiario, al punto que éste le dedica su libro *Aullido de cisne*.<sup>3</sup>

El manifiesto de los horaceristas retoma algunas de las ideas políticas en boga en los años sesenta y setenta, recalando la importancia del compromiso intelectual con un fondo de pensamiento sartreano, al que incorpora una visión combativa y activa de la poesía:<sup>4</sup> “Sólo a través del ejercicio de una labor creativa sin concesiones emergerá la nueva poesía peruana que deberá oponerse a una poesía “efectista [...] para contentar a los burgueses al momento de la digestión”.<sup>5</sup> Los poetas peruanos se sienten en un punto crucial, en la línea de partida de una “hora cero” en la que debe empezarse a pensar en un nuevo modo de escribir poesía. El peruano Ramírez Ruiz escribe luego el manifiesto de la “poesía integral”, en el que confirma que compromiso literario y político van unidos. Estos diferentes manifiestos, sumados a las influencias señaladas

---

<sup>3</sup> Andrea Cobas Carral, “Déjenlo todo nuevamente”: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano”, <http://www.letras.s5.com/rb051105.htm>. Recordemos que Papasquiario es el seudónimo del infrarrealista José Alfredo Zendejas, que será uno de los poetas visceralistas, Ulises Lima, de *Los detectives salvajes*. En el nombre, encontramos un homenaje a la idea de errancia y de búsqueda que aparece en el *Manifiesto* y a la ciudad de Lima, cuna de los horaceristas. El álter ego de Bolaño en la novela, Arturo Belano, lleva su nombre como homenaje a Rimbaud, según ha señalado en reiteradas oportunidades el autor chileno. *Aullido de cisne* fue editado en 1996 en México, DF, por Al este del paraíso.

<sup>4</sup> En la teoría sartreana del compromiso no había cabida para la poesía y la pintura. Solo el teatro y la narrativa eran capaces de corresponder a la idea de “engagement” (Cfr. Emmanuel Bouju (ed.), *L'engagement littéraire*.

<sup>5</sup> Se pueden consultar los manifiestos de *Hora Zero* en [www.infrarrealismo.com](http://www.infrarrealismo.com)

anteriormente, aparecen como sustrato en el texto infrarrealista de Bolaño.

El *Manifiesto* se concentra, principalmente, en las formas poéticas y atribuye a la poesía un papel central en las posibilidades trasgresoras y transformadoras de un arte que, insiste Bolaño, debe vincular la ética y la estética (“Repito: / el poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque”; “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”). No se contenta, sin embargo, con aludir a la poesía, puesto que menciona también la narrativa (los narradores soviéticos de ciencia ficción; volveremos más adelante sobre este punto; el erotismo), el teatro, la arquitectura, la escultura y sobre todo la pintura. En su configuración exterior, el *Manifiesto* se destaca por el recurso a diferentes artificios formales que se nutren de la poesía visual y que remiten, incuestionablemente, a los manifiestos surrealistas:<sup>6</sup> entrecomillados, mayúsculas, negritas, frases cortadas a la manera de versos, cuestionamiento de la sintaxis, de la gramática y de la ortografía (“istoria”, “vellas artes”), etcétera.

En el título, “Déjenlo todo, nuevamente”, y en el cuerpo del texto (“Prueben a dejarlo todo diariamente”), Bolaño retoma el artículo “Lâchez tout”, que André Breton escribió en 1924 (la ruptura con el dadaísmo se hizo efectiva a comienzos de 1922) y que incluyó en *Les pas perdus*. El texto de Breton termina con ocho frases cortas, con puntos y aparte cada una de ellas, un poco a la manera de un poema, en las que el surrealista francés insiste sobre la voluntad estética de ruptura que lo anima y sobre la defensa de la “errancia” como práctica de descubrimiento: “Partez sur les routes”<sup>7</sup> (principio que va a ser

---

<sup>6</sup> Cfr. “Manifeste du surréalisme”, “Second manifeste du surréalisme”, en André Breton, *Manifestes du surréalisme*.

<sup>7</sup> André Breton, *Les pas perdus*, p. 105.

el motor de la novela *Los detectives salvajes*).<sup>8</sup> Se insiste, en el texto infrarrealista, sobre una estética basada en la experimentación, en la aventura, en la velocidad de los cambios cotidianos, en el cuestionamiento de las formas y las normas establecidas. La errancia que rompe las fronteras, en la medida en que no hay norte, no hay directivas, no hay meta positiva final, determina en el caso del narrador Bolaño ulterior, una multiplicidad de posibles narrativos que llevan la marca de la búsqueda. Afirma Espinosa que “todo recorrido pued(e)(a) cambiar sin previo aviso”.<sup>9</sup>

Andrea Cobas Carral agrega que, a diferencia del surrealismo, que defiende la escritura automática, el infrarrealismo proyecta un buceo de la conciencia, para a partir de ese conocimiento llegar a una expresión original. El resultado será una visión apocalíptica:

El Manifiesto contiene otra referencia que permite completar los posibles sentidos del término “infrarrealismo”. El cuerpo textual comienza con una cita entrecomillada. Ese breve fragmento, sin marcas de autoría, pertenece al cuento de ciencia ficción “La infra del Dragón” del ruso Georgij I. Gurevich quien delinea en su texto la imagen de los ‘infrasoles’ o ‘soles negros’. Esta idea utilizada en el Manifiesto Infrarrealista sugiere una posible descripción del Movimiento y sus miembros dentro de la constelación del campo cultural y literario mexicano: Gurevich imagina un universo poblado de cuerpos sin luz —“las infras del espacio”— que existen pero no se vislumbran, planetas oscuros calentados

---

<sup>8</sup> Narrativas hispánicas, Anagrama, Barcelona, 1998.

<sup>9</sup> Patricia Espinosa H., “Roberto Bolaño: un territorio por armar”, en Celi-na Manzoni (comp., pról. y ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, p. 132.

desde adentro y en cuyo interior generan su vida propia independientemente de un exterior que no puede verlos.<sup>10</sup>

De la lectura de este fragmento se desprende la voluntad participativa y agitadora de los infrarrealistas, voluntad que impregna novelas y relatos de Bolaño en los noventa, y que vuelve sobre la idea de la “acción poética”, de la “intervención política” del intelectual: “El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta”. De hecho, la irrupción de “otra literatura” en el terreno de la cultura literaria oficial es la gran amenaza que angustia a Ibacache, que acicala su miedo y que ve esfumarse la ilusoria idea de una supuesta inmortalidad literaria en los panteones y museos. Dice el *Manifiesto*: “(Busquen, no solamente en los museos hay mierda) (Un proceso de museificación individual)”. Para Gonzalo Aguilar, a diferencia de las iglesias, los museos y las bibliotecas consagran la labor del hombre como monumentos laicos.<sup>11</sup> La museificación en *NCH* es obra de la Iglesia, de la Academia. En todo caso, es cierto que la prosa de Bolaño, plagada de intertextualidad y de alusiones a la cultura, la aborda desde el desencanto y desde lo cotidiano, para alejarse y desmarcarse de la elevación de la cultura oficial, de la buro-

---

<sup>10</sup> Andrea Cobas Carral, “¿Déjenlo todo nuevamente?: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano, <http://www.letras.s5.com/rb051105.htm>. El rechazo de la escritura automática no implica que Bolaño niegue la importancia del sueño. Escribe en el mismo *Manifiesto*: “Que los arquitectos dejen de construir escenarios hacia dentro y que abran las manos (o que las empuñen, depende del lugar) hacia *ese espacio* de afuera. Un muro y un techo adquieren utilidad cuando no sólo sirven para dormir o evitar lluvias sino cuando establecen, a partir, por ejemplo, del acto cotidiano del sueño, puentes conscientes entre el hombre y sus creaciones, o la imposibilidad momentánea de éstas” (el énfasis es del *Manifiesto*).

<sup>11</sup> Gonzalo Aguilar, “Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía”, en Celina Manzoni, *op. cit.*, pp. 145-151.

cracia cultural, “del ambiente”, como dice Elvio Gandolfo.<sup>12</sup> Los otros textos reivindicados por Bolaño en el *Manifiesto* tienen la provocación del desconcierto. Proviene de autores consagrados, de autores desconocidos, de frases populares, de la memoria oral y visual (carteles publicitarios), de la hibridación cultural (Pepito Tequila y Lisa Underground). A veces, la fuente no está indicada directamente (Gurevich), otras sí (Brecht). La forma es el *collage* apocalíptico y el calidoscopio, en una combinatoria que recuerda los poemas fonéticos de Kurt Schwitter (“Lanke trr gll, o, upa kupa arggg”). Abunda, en todo caso, una profusa nominación que reúne figuras de la literatura y la pintura, junto a infrarrealistas como Mario Santiago Papisquiaro, José Peguero y Mara Larrosa, o a figuras populares.

La impronta de los primeros textos infrarrealistas marca con fuerza el *Nocturno de Chile*.<sup>13</sup> Vamos a detenernos en uno de ellos en particular: la intertextualidad, para “... en línea oficial, (ser) investigadores fonéticos codificando el aullido” (*Manifiesto*).

2. Es decir que la memoria del infrarrealismo, a la que se le suma la memoria de otros textos, irrumpe en el texto del autor ficticio Ibacache, el narrador de la novela. Esta presencia intertextual ataca al carácter monolítico del discurso del cura, condensado en un largo y asfixiante bloque narrativo, para

---

<sup>12</sup> Elvio Gandolfo, “La apretada red oculta”, en Celina Manzoni, *op. cit.*, p. 117.

<sup>13</sup> El carácter provocador de *Nocturno de Chile* se vincula con el tono también provocador e insultante de muchas declaraciones del ciudadano Bolaño. Herralde ve, allí, una influencia del movimiento Dadá, de los surrealistas, de los situacionistas, y, por supuesto, de los infrarrealistas (el propio Bolaño afirma: “... el infrarrealismo fue una especie de Dadá a la mexicana”) (Carmen Boullosa, “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, en Celina Manzoni, *op. cit.*, p. 112). Carmen Boullosa se ha referido a la imagen de terror que suscitaba, en los poetas más tradicionales, la amenaza de que un recital fuera interrumpido por los infrarrealistas (“Eran el terror del mundo literario”, *idem.*).

proponer otra lectura alternativa. En efecto, al integrar un elemento heterogéneo al texto receptor, se incorpora un lugar de sentido preexistente, que lo resignifica y que se encuentra en la base de cierta ambigüedad que la crítica ha relevado en la prosa bolañesca.

La intertextualidad opera, como es sabido, sobre diferentes planos: *a*) en la perspectiva del autor y de su relación con la escritura (que en la poesía infrarrealista pero también horacerrista se traduce por un agotamiento de lo exclusivamente lírico); *b*) en la perspectiva del lector, lo cual pone en evidencia el protocolo o pacto de lectura (“Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse”, dice el *Manifiesto*); *c*) por fin, desde una perspectiva textual, es decir de los efectos del uso de la intertextualidad, se manifiesta una concepción de la escritura y del texto propiamente dicho (“‘Nuevas formas, raras formas’, como decía entre curioso y risueño Bertold”, *Manifiesto*). *NCH* cumple su cometido de ser una narración escandalosa en esos tres niveles.

En *NCH*, el régimen en el cual funciona la intertextualidad —según la terminología de Genette, que habla de lúdico, satírico y serio— es doble: domina el régimen serio, pero alterna con lo satírico —más particularmente con los aspectos paródicos. Hallamos, otra vez, coincidencias con el tono provocador del *Manifiesto* y de la prosa de Bolaño: el “Discurso de Caracas”, cuando acepta el premio Rómulo Gallegos, comienza del mismo modo humorístico, en la parodia de los discursos tradicionales, para derivar luego al régimen serio.<sup>14</sup>

Si el íncipit del *Manifiesto* incluye otro discurso —en este caso una cita de una obra de ciencia ficción de Gurevich, que

---

<sup>14</sup> Ver al respecto “Discurso de Caracas”, en Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, *op. cit.*

comienza además como un texto científico—, el de *NCH*, como lo ha señalado Fernando Moreno,<sup>15</sup> recuerda otras primeras líneas: narrar desde la agonía, común a muchas obras literarias, como *Mientras agonizo* de William Faulkner, *Malone muere* de Samuel Beckett, *La muerte de Virgilio* de Herman Broch, *La amortajada* de María Luisa Bombal, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, *El joven* de Salvador Novo, etc. La situación límite de la muerte inminente de un individuo hasta cierto punto consciente, tiene que ver, sin duda, con el discurso religioso, con el arrepentimiento y la voluntad de expiar los pecados. Esto se refuerza en la novela en la medida en que el protagonista es un sacerdote y que la palabra religiosa penetra la textualidad. Moreno agrega que la idea de confesión, mezclada con la religión, la encontramos en San Agustín, en las *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Sin embargo, la supuesta confesión del cura Ibacache a punto de morir se prolonga indefinidamente, cuestionando las bases mismas de sus condiciones de producción. En ese sentido, es lícito preguntarse si se trata de una verdadera confesión e, incluso, si el cura va a morir. En suma, el íncipit del *Manifiesto* y de la novela se escriben en el mismo registro paródico, que invierte el sentido a la par que lo cuestiona, para abrir otra lectura. Esto vuelve a situar *NCH* en la perspectiva del narrador y de su propio cuestionamiento, de la relación con el lector y de la construcción de la diégesis.

Urrutia Lacroix, H. Ibacache, hombre de seudónimos, hombre que lleva el silencio en la propia firma, es crítico literario, poeta desconocido (suponemos que “mediocre”), y produce un discurso narrativo cuyo fundamento primero, la confesión, aparece con la impronta de lo oculto, de lo sombrío, de lo callado

---

<sup>15</sup> “Sombras... y algo más. Notas en torno a *Nocturno de Chile*”, en Fernando Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, pp. 199-210.

(“qué silencio”, p. 99, exclama conmovido poco después del golpe) y de lo nocturno. Una palabra oscura, silenciosa, que desdice lo nombrado para inmovilizarlo en la fijeza de la inmortalidad literaria, de la academia y del discurso oficial (“... y Lafourcade publicó *Palomita blanca* y yo le hice una buena crítica, casi una glosa triunfal, aunque en el fondo sabía que era una novelita que no valía nada”, pp. 97-98). Todos estos elementos nocturnos se oponen a los luminosos evocados en el *Manifiesto* y que va a retomar en *Estrella distante* (o en la antología *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego*). Se oponen también a la esperanza del “Nocturno ideal”, poema con el que Neruda obtuvo su primer premio literario, a los quince años de edad.

El discurso del sacerdote forma parte del discurso del sistema y se ve envuelto por dos palabras englobantes, que provienen de otros dos autores de la novela, el crítico y hacendado Farewell y el general Pinochet. En efecto, Farewell aparece, de entrada, como un modelo de cultura y de escritura (“... yo le dije [...] que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él”, p. 14). En tanto, el general opina sobre literatura, contradice inclusive el juicio de un crítico reconocido y cómplice como Ibacache, lee, y además escribe (es autor de tres libros y de numerosos artículos, p. 117). Esta “confesión” del dictador supera el terreno de la anécdota y sitúa la condición de autor de Pinochet en el plano de la orquestación política y cultural: será el propio general, en última instancia, quien fije los límites y las pautas de los comportamientos, incluidos los literarios. Escribe George Steiner:<sup>16</sup> “Les tyrannies modernes ont redéfini les mots, souvent au prix d’un retournement délibéré et grotesque du sens normal: la vie signifie la mort;

---

<sup>16</sup> *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*, p. 143.

l'asservissement total, la liberté; la guerre, la paix". En la novela domina la inversión, Oido –sin acento, porque las palabras están ensordecidas–, significa “odio” y “Odeim” significa “miedo”. Asimismo, diversas situaciones de la diégesis remiten a la idea inicial de oscuridad/luminosidad presentes en el *Manifiesto*. En efecto, cuando Farewell manosea al cura en el fundo sureño, la acción transcurre de noche, bajo la luna, y su sotana revolotea al viento, en tanto la actitud de Farewell es la de un predador; en Santiago de Chile, el encuentro de Ibacache con el jefe de la Junta tiene lugar por la noche, mientras brilla una luna única que domina el firmamento –incluso el “invisible”: “mirábamos la luna que vagaba sola por el espacio infinito”, p. 110–, y un pájaro canta antes de que su canto pareciera absorbido por otra ave, supuestamente, de la misma especie (vuelta a la imagen de los halcones que exterminan a las palomas): “... y después oí un aletear que pareció rasgar la noche y luego volvió, incólume, el silencio”, p. 110).<sup>17</sup>

El sacerdote, a diferencia de los poetas soñados por Bolaño en el *Manifiesto*, no tiene nada de un héroe, como lo fue el trovador Sordello (susurra Farewell “que no tuvo miedo, no tuvo miedo, no tuvo miedo”, con esas repeticiones ternarias que van sincopando el ritmo de la novela). Por el contrario, en Urrutia Lacroix domina el miedo que todo lo falsifica y que hace que hable con la cabeza metida –y con los ojos cerrados– en la oscu-

---

<sup>17</sup> El paralelismo entre ambas situaciones es evidente: Ibacache habla con dos superiores, en el jardín de sus casas, durante la noche. El encuentro, que se presta a la “confesión”, tiene como sonido de fondo, “en sordina”, la voz de un cantor de tangos en el fundo, las voces de los militares obsesos que hablan de Marta Harnecker en la residencia militar. Tanto Farewell como Pinochet se presentan como halcones, salvando las diferencias de poder de cada uno de ellos. El único astro visible (el poco usual verbo “rielar” aparece en los dos pasajes, 26 y 110) domina el firmamento. En ambos casos, la conversación gira en torno de la literatura y el poder.

ridad nocturna. ¿A qué le teme Ibacache? La respuesta está en el *Manifiesto*: “(Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos)”. En suma, todo lo contrario a una escritura de calidad que pregona Bolaño. En el “Discurso de Caracas” (Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 36) afirmaba que una escritura de calidad (“verdadera” podríamos decir) debe “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso”. De hecho, en el entierro de Neruda, Farewell lamenta la imposibilidad de pronunciar un discurso como “los de antes” (“Le hubiera escrito un discurso precioso a Pablo”, p. 100), mientras que las voces que se oyen son los gritos de rebeldía de los asistentes a un entierro que se transforma en manifestación. En el *Manifiesto*, escribía: “... déjenlo que grite, déjenlo que grite (por favor no vayan a sacar un lápiz ni un papelito, ni lo graben, si quieren participar griten también), así que déjenlo que grite, a ver qué cara pone cuando acabe, a qué otra cosa increíble pasamos”.

En el entierro de Neruda, esas voces se hacen oír: “Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Palabras que salían de un sueño y entraban en otro sueño. Luego alguien se puso a gritar. Un histérico. Otros histéricos le corearon el estribillo. ¿Qué es esta ordinariez?, preguntó Farewell” (p. 100).

Este discurso alternativo, profundamente polémico que ya propugnaba Bolaño un cuarto de siglo atrás, es el de los gritos que escriben “vellas artes” e “istoria”, opuestos a la “historia”, a las “bellas artes” y al discurso de una supuesta chilenidad con el que Ibacache procura otra vez invertir la realidad. Es el mismo discurso posible del “joven envejecido”, que hace irrupción en la novela en momentos en los que el cura debe tomar decisiones fundamentales, como para recordarle que escribir es “meter la cabeza en la oscuridad” nocturna.

En *NCH* las palabras infrarrealistas o viscerales le libran combate a las palabras oficiales, a las convenciones discursivas

y sintácticas, al efecticismo y al “ambiente”. Y entramos, aquí, en un segundo aspecto de nuestro trabajo, el que se refiere a las incidencias textuales de esta propuesta estética.

La abundancia del intertexto se explica porque en la obra de RB –y en *NCH* en particular– existe un profundo cuestionamiento de la literatura, no solo en lo que hace a la representación, sino además a las implicaciones reflexivas que ésta puede tener en el plano individual y colectivo, tal como se notaba ya en el manifiesto infrarrealista. Se trata de una obra que reflexiona acerca de la responsabilidad ontológica del hecho literario –y artístico– y que como no podía ser de otra manera se burla del trillado tema de la inmortalidad:<sup>18</sup> “También veía a Farewell [...] hablando de la inmortalidad literaria. Ah, la inmortalidad literaria” (p. 34). Dicho tema no evita, como a menudo en la prosa de Bolaño, el paso del humor (en la literatura chilena, lo habían utilizado Juan Emar, Nicanor Parra, etc.): “Ningún chileno asoma su temblorosa nariz en la obra escrita de este alemán” (p. 50; se refiere a Jünger). Dice Farewell hablando del papa Pío II: “... los escritores siempre la cagan” (p. 67). Fresán copia un correo electrónico de Bolaño (“El detective salvaje”, Fernando Moreno (ed.), *op. cit.*, pp. 10-11; en él cita profusamente a Dante):

Yo no sé cómo hay escritores que aún creen en la inmortalidad literaria. Entiendo que haya quienes creen en la inmortalidad del

---

<sup>18</sup> En este punto Bolaño difiere de la posición de Gelman, para quien lo que importa en el fondo es cierta continuidad, cierta perennidad de los textos. Bolaño propone un permanente volver a empezar (“La entrada en materia es ya la **entrada en aventura**: el poema como un viaje y el poeta como un héroe revelador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad”, *Manifiesto*). Se destaca en el manifiesto el carácter enfático, textualizado por un grafismo, por una distribución del texto que le debe mucho a la poesía. El uso de la negrita del *Manifiesto* resuena en *NCH*.

alma, incluso puedo entender a los que creen en el Paraíso y en el Infierno y en esa estación intermedia y sobrecogedora que es el Purgatorio, pero cuando escucho a un escritor hablar de la inmortalidad de determinadas obras literarias me dan ganas de abofetearlo.

Para Bolaño, la intervención permanente del narrador y la presencia ambigua y jadeante de los otros autores ficticios, detrás de quienes se mueve el autor Roberto Bolaño, hace del texto una productividad que procura llenar los vacíos producidos por los cambios y las transformaciones sociales y culturales, incorporando los elementos discursivos producto de esas transformaciones. La estructura de la novela se organiza, así, a partir de círculos concéntricos, envolventes. Con esta actividad productiva encontramos un elemento que explica la “contemporaneidad” de la prosa de Bolaño. Celina Manzoni (*op. cit.*, p. 42) piensa que desde Guillermo Cabrera Infante no había habido obra más intertextual y que, también, Bolaño incorpora códigos no literarios: música, artes plásticas (evidente en *NCH*), el cine, en particular en sus variantes menos ortodoxas. En el caso del cine, ello es evidente en *Estrella distante*,<sup>19</sup> donde se apela al “gore”, a la “snuff movie”, a la pornografía. Desde el punto de vista técnico, se ha hablado de la velocidad propia del video clip y también del juego en video. Este cruce discursivo se manifestaba ya en el *Manifiesto*, cuando la cita de Gurevich parece corresponder tramposamente a un discurso científico. Bolaño volverá a utilizar estos procedimientos al titular una novela *Los escritores nazis en América* y otra *Nocturno de Chile* (con lo que de entrada pensamos en un poema romántico o en una pieza musical,

---

<sup>19</sup> Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Narrativas hispánicas, Anagrama, Barcelona, 1996.

hasta que completamos el sentido agregándole la significación del *Manifiesto*).

Esta presencia del *Manifiesto* se confirma, a nuestro juicio, en la abundante intratextualidad de la producción bolañesca, como signos que determinan el ademán de una coherencia. No solo la narrativa de Bolaño se conecta entre sí, sino que también se “canibaliza”, retomando y transformando la misma historia narrada en un libro y otro. Alguna de las novelas del chileno se fragmentan, pierden su unívoca significación. Escribe Patricia Espinosa (Celina Manzoni, *op. cit.*, p. 126): “Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual conocemos sólo pedazos”. De donde además el carácter detectivesco, de “búsqueda” policial de varias de sus narraciones, en la que los “héroes” deben encontrar el centro: “Pequeñitas estrellas luminosas guiñándonos eternamente un ojo desde un lugar del universo llamado **Los laberintos**” (*Manifiesto*). De donde el carácter detectivesco de los visceralistas. Fragmentar es narrar lo (casi) inenarrable, es ejecutar en la página la certeza del fracaso. Así, *Estrella...* nace de los últimos capítulos de *La literatura...*, y en ella aparece la figura del crítico Ibacache que, transformada, se completará (y crecerá) en *NCH*.

Tanto el intertexto como el intratexto confluyen en la metaficción. La historia no es vista como historia pura, sino a través del prisma deformante de la literatura y de sus discursos producidos por narradores y autores que se engarzan los unos en los otros. En *NCH*, el país aparece detrás de las representaciones que va tejiendo de él la voz del crítico Ibacache, y también a través de Farewell, de Pinochet, del joven envejecido (es decir de los provocadores de la historia, como antes lo fue Sordello), de los nombres de los personajes, de las alusiones a fechas y acontecimientos. Esta imagen se fragmenta, se arma y se desarma en el corpus textual de la novela y se proyecta hacia un lector detectivesco.

Los personajes leen y la referencia intertextual los define y caracteriza: dime qué lees y te diré con quién andas. Estos predicados cobran mayor importancia cuando los sujetos son creadores o cuando se encuentran en una situación de aprendizaje, como es el caso del joven protagonista del principio de la novela, que va a formarse como escritor y crítico: "... y cuando yo le dije, con la ingenuidad de un pajarillo, que deseaba ser crítico literario, que deseaba seguir la senda abierta por él..." (p. 14). Las diferentes citas y alusiones construyen una especie de "biblioteca personal" que define al personaje. En la novela, Ibacache lee no solo por necesidad profesional, sino también por gusto personal, pero sus opciones están determinadas por el miedo: cuando llega al gobierno Salvador Allende, no es extraño que el cura se refugie en la lectura de los clásicos griegos, casi como una forma de escaparse de la realidad y sumergirse en el artificio de una torre de marfil de lecturas ("Cuando volví a casa me puse a leer a los griegos", p. 97). O que devore otros libros en una actitud que aleja a los intelectuales de la realidad y que plantea la oposición entre el hombre de pensamiento y el de acción: "Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche" (p. 123). Este desfase entre la práctica intelectual y la realidad, la falta de incidencia histórica –o de complicidad silenciosa– del intelectual, se transforma en una angustia obsesiva. De ahí el enfrentamiento abierto con el joven envejecido, que a la manera de los infrarrealistas (o de los "real visceralistas" de *Los detectives salvajes*), propondría algo así como una forma de intervenir sobre la realidad: "... el joven envejecido tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia" (p. 124). En el fondo en la "poiesis" del joven envejecido (sabemos que es escritor en la página 24), la praxis está siempre presente. Y este asunto es tema constante de discusión –incluso por omisión– en las reuniones literarias,

o en los talleres literarios que pululan en otros textos bolañescos (*Los detectives...*, *Estrella...*).

Desde el comienzo, notamos que la presencia de la biblioteca es abrumadora, como una obsesión que aparece y se repite en un contexto por lo menos desfavorable, lo que hace de la literatura una práctica elitista, cerrada a lo social. La literatura se inscribe, así, como una praxis del poder: de ahí la frase de Farewell cuando el joven le dice que quiere ser crítico: “En este país de bárbaros [...] ese camino no es de rosas” (p. 15); la misma idea es retomada por el religioso al final del libro: “En este país dejado de la mano de Dios sólo unos pocos somos realmente cultos”, (p. 126). Esta transferencia de poder es también poder sexual y perversidad, como lo deja suponer la imagen que presenta Farewell a ojos del joven curita: “... sólo vi su espalda cargada con el peso de dos bibliotecas, tal vez de tres...” (p. 27).

La literatura genera, entonces, relaciones de alianza y de complicidad, pero si ella es factor de unión entre las elites, es porque se vincula con el poder. Al final de la novela, se opera una articulación entre lo que podríamos denominar el intelectual orgánico y el poder. Ibacache no puede subsistir sin una sociedad controlada por una dominación injusta, encarnada precisamente por los militares. Pinochet propone una reflexión sobre un tema central: la relación entre los hombres que dirigen los destinos de un país y los intelectuales, y esta relación se construye según el dictador, a partir de las lecturas (se refiere así a las lecturas de Allende, Frei, Pinochet; pp. 115-118).

Cuando se piensa en el poder y en los círculos de poder, se trata asimismo de la cofradía de los escritores, de los talleres de literatura, de las tertulias. En *NCH*, el tema se manifiesta cuando María Canales resuelve organizar reuniones literarias (“veladas o tertulias o *soirées* o malones ilustrados”, p. 126) en su casa (“... una vez a la semana, dos veces a la semana, en raras ocasiones tres veces a la semana”, p. 125) o cuando en diferen-

tes pasajes los escritores se reúnen. A este respecto, la crítica ha destacado que estas reuniones son una excusa para reflexionar acerca del mal y del poder, y del poder de la palabra. Existe, aquí, una idea de la culpa, de la “mala conciencia”: Reyes y Jünger hablan “de la fuente del mal y de los efectos del mal que a veces parecen concatenados por el azar” (p. 46). En *NCH*, cumbre de la parodia del taller literario, el sacerdote organiza un taller de discusión con los miembros de la Junta Militar y les dicta clases de marxismo. No vacila el responsable del taller en requerir una bibliografía bastante completa, que va del *Manifiesto del partido comunista* a los *Conceptos elementales del materialismo histórico* (p. 108), para derivar luego a clásicos de Marx y Engels, citando a Althusser y a otros varios pensadores marxistas del siglo XX (pp. 108 y ss.).

Es así como Roberto Bolaño pone en relación el tema de la imaginación con el mal político, que infiltra incluso hasta los talleres (en *Estrella...*, Ruiz-Tagle se integra a talleres literarios de Concepción para castigar a los opositores; el caso de las gemelas Garmendia es elocuente al respecto: se castiga una actitud libertaria más que una actividad concreta). De tal modo, en este juego continuo de inversiones, la represión politiza la literatura. Esta politización pasa por una revisión de la historia (reciente sobre todo). En *NCH* todo es mucho más péfido y oscuro: si bien María Canales es esposa de un torturador (norteamericano y empleado de la CIA para más datos), las motivaciones concretas de infiltrar el medio intelectual son mucho más amplias y oscuras (pp. 124 y ss.) y se entroncan con el discurso totalitario.

Entramos aquí en el último punto, a modo de conclusión, es decir la función del lector en *NCH*. Partimos del principio de que la intertextualidad anula la linealidad del texto, en la medida en que convoca a la memoria del lector para que reconozca otros enunciados. Estamos frente a una palabra oblicua, parabólica, que suscita diferentes niveles de lectura. Podríamos volver,

nuevamente, al lector de literatura policial. Al abrir el libro, ya tiene asignada una función de competencia con el investigador y debe examinar un complejo de elementos que pueden derivar en otras tantas pistas. Debe retener y descartar, refiriéndose no solo al relato que tiene bajo sus ojos, sino también a la memoria de otros relatos policiales leídos en el pasado, integrados a la biblioteca de su conciencia de lector. Si el personaje convoca a su memoria, el lector sigue un movimiento paralelo para reconocer las pistas que el autor ha diseminado por el texto. Si al decir de Barthes, “La littérature est un détournement pour dire quelque chose”, el lector de *NCH* debe interpretar la intertextualidad para descifrar las claves de la obra.

El efecto de la intertextualidad compone una exposición polifónica de hechos, una propuesta de reescritura que es la novela misma. *NCH* sirve para cuestionar la norma y el canon a través de una construcción que los desconstruye. En cierto modo, ese comienzo de liberación se experimenta cuando se parte del principio de reconsiderar las funciones de la escritura. Ese mosaico ficticio conforma un espacio de libertad, propicio a la imaginación. Le correspondería a esta situación la frase de Michel Foucault: “... pour rêver, il ne faut pas fermer les yeux, il faut lire”.<sup>20</sup> Dice Bolaño: “Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo” (*Entre paréntesis*, p. 20). El cura Ibacache, que regresa a un Chile que se apresta a construir el modelo socialista democrático (p. 96), piensa: “No hay que soñar sino ser consecuente” (p. 96).

Se ha dicho que el epígrafe es una propuesta para captar las claves del texto. En *NCH* también sirve para descifrar su estructura interna y la estructura de una memoria. “Déjenlo todo, nuevamente”, “Quítese la peluca”, son conminaciones a un papel activo, a un desenmascaramiento activo de la literatura.

---

<sup>20</sup> Michael Foucault, *Travail de Flaubert*, Seuil, París, 1983, p. 130.

## Anexo

Déjenlo todo, nuevamente  
primer manifiesto infrarrealista<sup>21</sup>

“Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, ¿serían visibles? ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?”

-Escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche.

-Los infrasoles (Drummond diría **los alegres muchachos proletarios**).

-**Peguro y Boris solitarios en un cuarto lumpen pre-sintiendo a la maravilla detrás de la puerta.**

-Free Money

\*

¿Quién ha atravesado la ciudad y por única música sólo ha tenido los silbidos de sus semejantes, sus propias palabras de asombro y rabia?

El tipo hermoso que no sabía  
que el orgasmo de las chavas es clitoral

---

<sup>21</sup> Publicado por primera vez (según Jorge Campos) en *Infra* (revista mensual del movimiento infrarrealista), (oct-nov), 1977 (Jorge Campos, “Bolaño y los poetas infrarrealistas”, <http://www.letras.s5.com/rb200404.htm>). Respetamos la tipografía original.

(Busquen, no solamente en los museos hay mierda) (Un proceso de museificación individual) (Certeza de que todo está nombrado, develado) (Miedo a descubrir) (Miedo a los desequilibrios no previstos).

\*

Nuestros parientes más cercanos:

los francotiradores, los llaneros solitarios que asolan los cafés de chinos de latinoamérica, los destazados en supermarkets, en sus tremendas disyuntivas individuo-colectividad; la impotencia de la acción y la búsqueda (a niveles individuales o bien enfangados en contradicciones estéticas) de la acción poética.

\*

Pequeñitas estrellas luminosas guiñándonos eternamente un ojo desde un lugar del universo llamado **Los laberintos**.

-Dancing-Club de la miseria.

-Pepito Tequila sollozando su amor por Lisa Underground.

-Chúpaselo, chúpatelo, chupémoselo.

-Y el Horror

\*

Cortinas de agua, cemento o lata, separan una maquinaria cultural, a la que lo mismo le da servir de conciencia o culo de la clase dominante, de un acontecer cultural vivo, fregado, en constante muerte y nacimiento, ignorante de gran parte de la historia y las bellas artes (creador cotidiano de su loquísima historia y de su alucinante vellas hartes), cuerpo que por lo pronto experimenta en sí mismo sensaciones nuevas, producto de una

época en que nos acercamos a 200 kph. al cagadero o a la revolución.

“Nuevas formas, raras formas”, como decía entre curioso y risueño el viejo Bertolt.

\*

Las sensaciones no surgen de la nada (obviedad de obviedades), sino de la realidad condicionada, de mil maneras, a un constante fluir.

-Realidad múltiple, nos mareas!

Así, es posible que por una parte se nazca y por otra este-  
mos en las primeras butacas de los últimos coletazos. Formas  
de vida y formas de muerte se pasean cotidianamente por la  
retina. Su choque constante da vida a las formas infrarrealis-  
tas: EL OJO DE LA TRANSICIÓN

\*

Metan a toda la ciudad al manicomio. Dulce hermana, aullidos  
de tanque, canciones hermafroditas, desiertos de diamante, sólo  
viviremos una vez y las visiones cada día más gruesas y resbalo-  
sas. Dulce hermana, aventones para Monte Albán. Apriétense los  
cinturones porque se riegan los cadáveres. Una movida de menos.

\*

¿Y la buena cultura burguesa? ¿Y la academia y los incendiarios?  
¿y las vanguardias y sus retaguardias? ¿Y ciertas concepciones  
del amor, el buen paisaje, la Colt precisa y multinacional?

Como me dijo Saint-Just en un sueño que tuve hace tiempo:  
Hasta las cabezas de los aristócratas nos pueden servir de  
armas.

\*

-Una buena parte del mundo va naciendo y otra buena parte muriendo, y todos sabemos que todos tenemos que vivir o todos morir: en esto no hay término medio.

Chirico dice: es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez. Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en **todas** las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse **dentro** de uno mismo, una visión alucinante del hombre.

-La Constelación del Bello Pájaro.

-Los infrarrealistas proponen al mundo el indigenismo: un indio loco y tímido.

-Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la **entrada en aventura**: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas.

Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse.

**“libros eróticos sin ortografía”**

\*

Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS

Las 99 flores abiertas como una cabeza abierta<sup>22</sup>

Las matanzas, los nuevos campos de concentración

Los Blancos ríos subterráneos, los vientos violetas

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, volviendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos, descubriendo / creando música **hasta** en los departamentos, mirando largamente los cementerios-que-se-expanden, donde toman desesperadamente una taza de té o se emborrachan de pura rabia o inercia los viejos maestros.

Nos antecede HORA ZERO

((Cría zambos y te picarán los callos))

Aún estamos en la era cuaternaria. ¿Aún estamos en la era cuaternaria?

Pepito Tequila besa los pezones fosforescentes de Lisa Underground y la ve alejarse por una playa en donde brotan pirámides negras.

\*

Repito:

el poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque.

-Los intentos de una ética-estética consecuente están empedrados de traiciones o sobrevivencias patéticas.

-Y es que el individuo podrá andar mil kilómetros pero a la larga el camino se lo come.

---

<sup>22</sup> Alusión a *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano (1973).

-Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida:  
una-sola-cosa.

\*

Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas. Intuirla, actuarla **ciertas** noches, inventarle aristas y rincones húmedos, es como acariciar los ojos ácidos del nuevo espíritu.

\*

Desplazamiento del poema a través de las estaciones de los motines: la poesía produciendo poetas produciendo poemas produciendo poesía. No un callejón eléctrico / el poeta con los brazos separados del cuerpo / el poema desplazándose lentamente de su Visión a su Revolución. El callejón es un punto múltiple. **“Vamos a inventar para descubrir su contradicción, sus formas invisibles de negarse, hasta aclararlo”**. Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir.

¡Rimbaud, vuelve a casa!

Subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual. Los encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema. Una buena referencia: el loco Kurt Schwitters. Lanke trr gll, o, upa kupa arggg, devienen en línea oficial, investigadores fonéticos codificando el aullido. Los puentes del Noba Express son anti-codificantes: déjenlo que grite, déjenlo que grite (por favor no vayan a sacar un lápiz ni un papelito, ni lo graben, si quieren participar griten también), así que déjenlo que grite, a ver qué cara pone cuando acabe, a qué otra cosa increíble pasamos.

Nuestros puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad e irrealdad

\*

Convulsivamente

\*

¿Qué le puedo pedir a la actual pintura latinoamericana? ¿Qué le puedo pedir al teatro?

Más revelador y plástico es pararse en un parque demolido por el smog y ver a la gente cruzar en grupos (que se comprimen y se expanden) las avenidas, cuando tanto a los automovilistas como a los peatones les urge llegar a sus covachas, y es la hora en que los asesinos salen y las víctimas los siguen.

¿Realmente qué historias me cuentan los pintores?

El vacío interesante, la forma y el color fijos, en el mejor de los casos la parodia del movimiento. Lienzos que sólo servirán de anuncios luminosos en las salas de los ingenieros y médicos que coleccionan.

El pintor se acomoda en una sociedad que cada día es más “pintor” que él mismo, y ahí es donde se encuentra desarmado y se inscribe de payaso.

Si un cuadro de X es encontrado en alguna calle por Mara, ese cuadro adquiere categoría de cosa divertida y comunicante; es un salón es tan decorativo como los sillones de fierro del jardín del burgués / ¿cuestión de retina? / sí y no / pero mejor sería encontrar ( y por un tiempo sistematizar azarosamente) el factor detonante, clasista, cien por ciento propositivo de la obra, en yuxtaposición a los valores de “obra” que la están precediendo y condicionando.

-El pintor deja el estudio y CUALQUIER *statu quo* y se mete de cabeza en la maravilla / o se pone a jugar ajedrez como Duchamp / Una pintura didáctica para la misma pintura / Y una pintura de la pobreza, gratis o bastante barata, inacabada, de participación, de cuestionamiento en la participación, de extensiones físicas y espirituales ilimitadas.

La mejor pintura de América Latina es la que aún se hace a niveles inconscientes, el juego, la fiesta, el experimento que nos da una real visión de lo que somos y nos abre a lo que podemos ser. La mejor pintura de América Latina es la que pintamos con verdes y rojos y azules sobre nuestros rostros, para reconocernos en la creación incesante de la tribu.

\*

Prueben a dejarlo todo diariamente.

Que los arquitectos dejen de construir escenarios hacia dentro y que abran las manos (o que las empuñen, depende del lugar) hacia **ese espacio** de afuera. Un muro y un techo adquieren utilidad cuando no sólo sirven para dormir o evitar lluvias sino cuando establecen, a partir, por ejemplo, del acto cotidiano del sueño, puentes conscientes entre el hombre y sus creaciones, o la imposibilidad momentánea de éstas.

Para la arquitectura y la escultura los infrarrealistas partimos de dos puntos: la barricada y el lecho.

\*

La verdadera imaginación es aquella que dinamita, elucida, inyecta microbios esmeraldas en otras imaginaciones. En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser **ya** la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana. Las estaciones subjetivas del ser humano, con sus bellos

árboles gigantescos y obscenos, como laboratorios de experimentación. Fijar, entrever situaciones paralelas y tan desgarradoras como un gran araño en el pecho, en el rostro. Analogía sin fin de los gestos. Son tantos que cuando aparecen los nuevos ni nos damos cuenta, aunque los estamos haciendo / mirando frente a un espejo. Noches de tormenta. La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último.

\*

Las galaxias del amor están apareciendo en la palma de nuestras manos.

-Poetas, suéltense las trenzas (si tienen)

-Quemen sus porquerías y empiecen a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables

-No queremos pinturas cinéticas, sino enormes atardeceres cinéticos

-Caballos corriendo a 500 kilómetros por hora

-Ardillas de fuego saltando por árboles de fuego

-Una apuesta para ver quién pestañea primero, entre el nervio y la pastilla somnífera

\*

El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros a cadena perpetua.

\*

Fusión y explosión de dos orillas: la creación como un graffiti resuelto y abierto por un niño loco.

Nada mecánico. Las escalas del asombro. Alguien, tal vez el Bosco, rompe el acuario del amor. Dinero gratis. Dulce hermana. Visiones livianas como cadáveres. Little boys tasajeando de besos a diciembre.

\*

A las dos de la mañana, después de haber estado en casa de Mara, escuchamos (Mario Santiago y algunos de nosotros) risas que salían del penthouse de un edificio de 9 pisos. No paraban, se reían y se reían mientras nosotros abajo nos dormíamos apoyados en varias casetas telefónicas. Llegó un momento en que sólo Mario seguía prestando atención a las risas (el penthouse es un bar gay o algo parecido y Darío Galicia nos había contado que siempre está vigilado por policías). Nosotros hacíamos llamadas telefónicas pero las monedas se hacían de agua. Las risas continuaban. Después de que nos fuimos de esa colonia Mario me contó que realmente nadie se había reído, eran risas grabadas y allá arriba, en el penthouse, un grupo reducido, o quizás un solo homosexual, había escuchado en silencio su disco y nos lo había hecho escuchar.

-La muerte del cisne, el último canto del cisne, el último canto del cisne negro, NO ESTÁN en el Bolshoi sino en el dolor y la belleza insoportables de las calles.

-Un arcoiris que principia en un cine de mala muerte y que termina en una fábrica en huelga.

-Que la amnesia nunca nos bese en la boca. Que nunca nos bese.

-Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando.

-Un pobre vaquero solitario que regresa a su casa, que es la maravilla.

\*

Hacer aparecer las nuevas sensaciones -Subvertir la cotidianeidad

\*

O.K.

**DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE**

**LÁNCENSE A LOS CAMINOS**

Roberto Bolaño, México, 1976



# Tres asedios a Juan Gelman



## LA “NOTA XXII” DE GELMAN Y UN SONETO DE QUEVEDO

a Monique Roumette y Carmen Val Julián

“Nota XXII”, poema escrito por el argentino Juan Gelman entre agosto y octubre de 1979, en el exilio, forma parte de la primera de las tres secciones del volumen *Si dulcemente*.<sup>1</sup> De las veinticinco notas que la componen, tres son sonetos: los números XXI, XXII y XXIV. El XXII es aquel que guarda el mayor parentesco directo con el famoso “Amor constante más allá de la Muerte” de Francisco de Quevedo y Villegas, recogido en el *Parnaso Español* (1548).<sup>2</sup> La huella de Quevedo va incluso más allá, dado que el epígrafe que abre “Notas” reza, citando el verso final de “Amor constante...”: “polvo serán, mas polvo enamorado”, como para indicar que la sombra del poeta barroco planea por todos los textos.

### Una escritura de la escritura

La obra de Quevedo ha suscitado el interés de los escritores latinoamericanos contemporáneos en reiteradas oportunidades. Sin ir más lejos, Octavio Paz citaba entero el soneto “Amor...” al comienzo de “Homenajes y profanaciones”, del volumen *Salamandra*.<sup>3</sup> La influencia de Quevedo se manifiesta también, con

---

<sup>1</sup> Juan Gelman, *Si dulcemente*, p. 45.

<sup>2</sup> James O. Crosby (ed.), *Poesía varia*, 7a. ed., Letras Hispanoamericanas, Cátedra, Madrid, 1990.

<sup>3</sup> Joaquín Mortiz, México, DF, 1962.

distintas oscilaciones y calidades, en Neruda, Borges, Carrera Andrade y en un autor con quien Gelman tiene puntos comunes, el peruano César Vallejo.<sup>4</sup> No se debe olvidar, tampoco, que Gabriel García Márquez tituló uno de sus cuentos escritos en 1970 “Muerte constante más allá del amor”.

Por otro lado, la “Nota XXII” no es la primera incursión intertextual de Gelman en los versos ajenos. Ya en el pasado se había carteadado, por verso interpuesto, con Roberto Fernández Retamar (cfr. “Carta a RFR, Habana”, Gotán, 1962). Más tarde había asumido, un poco al estilo borgiano, la ficticia traducción de apócrifos poetas como el británico John Wendell, el nipón Yamanokuchiando, el norteamericano Sidney West. Después había adoptado, a la manera de Pessoa, heterónimos tales como el “desaparecido” José Galván, quien, a su vez, rescataba los versos de un tal Julio Grecco, que, escribe Galván-Gelman al presentar sus textos, “cayó combatiendo contra la dictadura militar el veinticuatro de octubre de 1976”. Más tarde aún, siempre dentro de la misma estrategia polifónica, Gelman se dedicó a rebatir, en verso, las poéticas de Alberto Girri, Octavio Paz, José Lezama Lima, Ezra Pound o Percy Shelley o a glosar en un volumen, *Citas y Comentarios*,<sup>5</sup> otros tantos textos de San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Baudelaire o de los tangueros Manzi, Gardel y Lepera.

Existe, pues, una continuidad entre la pluralidad del hablante poético gelmaneano de los primeros años y aquel que en 1976 se exilió para escapar de la represión reinante en su país. Se trata del mismo enunciante polémico y polemista, encarnizado defensor de posturas revolucionarias, adscrito a las tendencias de la poesía conversacional de los años sesenta, apó-

---

<sup>4</sup> Giuseppe Bellini, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. En este estudio Bellini pasa revista a la influencia de Quevedo más allá del mero análisis intertextual.

<sup>5</sup> Visor Poesía, Visor, Madrid, 1982.

logo de la transformación socialista que se pone, como vimos, a reflexionar a propósito de la derrota de las fuerzas progresistas en Argentina, dialogando con escritores barrocos y contemporáneos, o asumiendo la voz de supuestos autores víctimas de la violencia. La escritura gelmaneana, de combate, de denuncia, de compromiso, se sumerge en el vértigo semántico que satura sujetos, objetos, acciones y sintaxis. El hablante se pretende “yo” cuando conversa con Quevedo, Francisco Urondo, Rodolfo Walsh o Haroldo Conti, se hace “nosotros”, a veces en el mismo poema, al rescatar el mensaje de sus amigos, familiares y compañeros muertos, para pasar al fin y al cabo al “todos” que los reúne fraternalmente. Escarbando los significados del doloroso momento histórico que le tocó vivir, Juan Gelman rescata arcaísmos librescos, procrea neologismos marcados por su época (como por ejemplo cuando le pregunta a su hijo, secuestrado en 1976 en Buenos Aires, “¿vivimorís?”, “Nota XIV”), vuelve a la fuente coloquial entrecruzando cronologías y territorios para llegar, como lo hizo el peruano César Vallejo, al fondo de la identidad comunitaria. En su poesía, va fracturando las coordenadas espacio-temporales, se dedica a la reflexión estética: y, pensando las expresiones del amor y de la muerte, se encuentra con uno de los padres de la lengua, Quevedo. Para Gelman, claro está, no eran esos simples términos abstractos: por el contrario, los situaba en su implacable dialéctica histórica, para medirlos con el parámetro de la derrota política que, parafraseando la “Nota XXII”, “le fatiga el alma”. Alrededor de estos temas (amor, muerte, derrota) va girando obsesivamente la poética del escritor argentino en los años setenta y ochenta.<sup>6</sup> Gira obsesivamente,

---

<sup>6</sup> En entrevista, Gelman afirmaba: “Todo el que escribe tiene muy pocas obsesiones. Algunas se van y luego renacen. Las mías se llaman amor, otoño, niñez, revolución, muerte” (Tomás Eloy Martínez, “La voz entera”, *Página 12*, pp. 2-3).

vuelve a los mismos tópicos, habla y polemiza a través de los versos con otros poetas y también consigo mismo, se deshace de silencios para encontrarse con otros nuevos. Nunca como hasta entonces, Gelman había llevado el lenguaje y la sintaxis a tales extremos de saturación de los significados. No fue, sin embargo, el único en acometer tal tarea en aquel periodo: muchos autores exiliados de su país, Alberto Szpunberg, Alberto Pipino, Jorge Bocanera, José Antonio Cedrón, el fallecido Julio Huasi, por vías diferentes, llegaron a similares resultados.

En Gelman, la obsesión temática a la que aludimos se tradujo en una escritura en espiral<sup>7</sup> que, al profundizar las preocupaciones estéticas, al diversificar las interrelaciones de las palabras, evita el hermetismo y se inscribe en una estrategia de apertura semántica. Cada texto envía al lector a otro próximo, como es el caso de las Notas, o a un hipertexto, como se da con el soneto de Quevedo o con los otros autores que antes mencionábamos. Este conjunto de relaciones múltiples de la escritura –del producto resultante– con su contexto, es decir su unicidad y su localización histórica, marcan un parentesco con el conceptismo quevediano, en el que la visión directa se sustitúa por una visión refleja, en el que se creaban relaciones y se establecían correspondencias para engendrar conceptos.

---

<sup>7</sup> El poeta declara: “... el problema de fondo, lo que yo no termino de aceptar, es que la escritura está condenada de antemano al fracaso. Lo que me está pasando con los sonetos es muy interesante: tomo uno que me parece que no está conseguido, lo corrijo y sale otro soneto con algunos elementos del primero, pero este segundo tampoco termina de gustarme, entonces sale otro soneto [...] que no es igual al primero, todo lo cual me confirma que de un poema, de los silencios de un poema, que son enormes, uno puede extraer otras palabras que a su vez crean otros silencios, de los que se pueden extraer otras palabras y esto es infinito...” (Daniel Freidemberg, “La poesía es lenguaje calcinado” (entrevista a Juan Gelman), *Clarín*, pp. 4-5).

La “Nota XXII” puede ser estudiada, entonces, en la encrucijada de su relación con “Amor constante más allá de la muerte” (y subsidiariamente con otro soneto de Quevedo, “Amor impreso en el Alma, que dura después de las Cenizas”, considerado por James Crosby y otros como un antecedente de “Amor constante...”) y con el corpus de las veinticinco notas –en especial la XXI y la XXIV– que constituyen su contexto.<sup>8</sup>

El primer parentesco que salta a la vista con Quevedo es el relativo a la identificación formal: Gelman retoma las premisas métricas y de organización estrófica del soneto. Retiene la matriz y la modifica, produciendo un texto que no puede ser definido como un soneto. Se toma, pues, grandes libertades, como el no respeto de la rima final, aunque coincida en la acentuación silábica de algunos versos, como por ejemplo:

Gelman (verso 1):

hue/sos/que/fue/go a/tan/to a/mor/han/da/do  
 1            4            6            8            10

Quevedo (verso 9):

Al/ma a/quien/to/do un/Dios/pri/sión/ha/si/do  
 1            4            6            8            10

y Quevedo (verso 10):

Ve/nas/que hu/mor/a/tan/to/fue/go han/da/do  
 1            4            6            8            10

Al comparar el verso 1 de Gelman con el verso 10 de Quevedo, la identificación homofónica es evidente, habiendo procedido el poeta rioplatense a tres sustituciones: “Venas” por “huesos”,

---

<sup>8</sup> A lo que podríamos agregar el conjunto de poemas de *Si dulcemente*, *Citas y Comentarios*, el oratorio *La Junta Luz e Interrupciones II*, lo cual excedería los límites de este trabajo.

“humor” por “fuego”, “fuego” por “amor”, y, además, conservando prácticamente el mismo sentido.

El verso inicial muestra, por otro lado, la frecuentación que Gelman ha hecho de Quevedo, pues no deja de recordar, asimismo, a otro verso del autor barroco español, el primero justamente de “Amante ausente del Sujeto Amado, después de larga navegación” que dice así:

Fue/go a/quien/tan/to/Mar/ha/res/pe/ta/do

1

4

6

10

La identificación formal, el retomar un hipertexto –en este caso el libresco– tiene antecedentes en Gelman y en otros autores de su generación (Horacio Salas, Francisco Urondo, Juana Bignozzi), que se apropiaban miméticamente de diferentes registros (las letras del tango, la publicidad, el discurso político, el lenguaje periodístico) en su afán ideologizador. Esta tendencia se mantiene, sin duda, en la mimesis que hace Gelman de los versos de Quevedo, pero, a nuestro entender, su importancia es secundaria. En efecto, el interés mayor de Gelman al mimar los versos de Quevedo radica en el poder de la inversión sintáctica –productora de ambigüedad sintáctica, como por ejemplo el uso de “blanco día” como complemento temporal o como complemento de objeto directo o la ambigüedad semántica de “llevaré”, que puede ser tanto “llevar” como “gustar”, “arrebatar”<sup>9</sup> que aparece en varios textos del argentino y que le permiten instalar la plurisignificación. Dicha plurisignificación, como veremos más adelante, era uno de los aspectos que más le interesaba en esa época.

---

<sup>9</sup> José Andrés Molina, “El significado y la lengua poética: a propósito de un soneto de Quevedo”, *Estudios sobre literatura y arte dedicados al prof. Emilio Orozco Díaz*, pp. 427-437.

Tampoco respeta Gelman la tipografía y la puntuación. De modo progresivo, y sobre todo desde *Cólera Buey* (1971), había abandonado el uso de las mayúsculas y de las minúsculas según los dictados de la sintaxis. El motivo de esta estrategia discursiva hay que buscarlo en la ruptura de lo unívoco significativo que entraña la ausencia total o parcial de puntuación. A esto se agrega, en la “Nota XXII”, la masiva presencia de las barras, ya usual desde el libro anterior, *Hechos y Relaciones* (1979), así como la frecuencia constante de signos melódicos: exclamación, interrogación, entrecomillados. Aquí las barras operan como signo pausal, unen y desunen los segmentos constitutivos del discurso gracias a su búsqueda ambigüedad (es el caso de las siete barras que puntúan el soneto XXII).

La segunda filiación que nos interesa destacar es la relativa a la coherencia interna de la “Nota XXII” y del conjunto de las notas. En efecto, a partir de *Hechos y Relaciones* (cuyos textos van de 1971 a 1978) la escritura de Gelman asumió, como señaláramos, la forma de la espiral, de la escritura que se repite, se profundiza, se contradice, para hallar toda su coherencia, su unidad, su homogeneidad. En las Notas destaca la aparición obsesiva de materiales como “amor”, “muerte”, “derrota”, a los que siguen sus derivados “huesos”, “memoria”, “nacimiento”, “pedazos”, “alma”, “dolor”, “sueño”, “roto”, así como el “fuego” y el “agua”, tópicos de la poesía amorosa clásica, entre tantos otros que se manifiestan también en el soneto objeto de nuestro análisis.

En “Nota XXII” cada reiteración de vocablo fluye en el fondo del poema como una letanía. Dos veces aparece “país” (vv. 9, 11), y otras tantas palabras como “hueso” (1)-“huesitos” (13), “desueñan” (2)-“sueño” (3), “tierra”-“entierraba” (14). La misma letanía se manifiesta en el plano fónico a partir de la reiteración de sonoridades –a pesar de que, como ya señaláramos, no exista rima regular– como (ue) (huesos, fuego, desueñan, sueño, fueron,

huesitos), o por la presencia de palabras agudas tales como amor, dolor, mujer, encender, sur, ser, morí, viví, e, incluso, en la doble presencia del diminutivo (sitos) en pedacitos-huesitos (vv. 7, 13).

Ahora bien, si observamos la repetición terminológica en relación con “Amor constante...”, se constata la aparición de “fuego” (Gelman, 1; Quevedo, 10); “amor” (G, 1), “enamorado” (Q, 14); “alma” (G, 4; Q, 14) y, sobre todo, la omnipresencia de la muerte (con el “morí”, G, 12 y varias alusiones en Q). Todos estos términos están relacionados íntimamente con las preocupaciones estéticas y axiológicas de Gelman en aquella época. La repetición coincide, por otra parte, con las oposiciones que recorren el soneto quevediano: a “ojos/sombra”, “sombra/blanco día”, “sombra/ardía”, “llama/agua fría”, “mas no/no mas”,<sup>10</sup> responden “fuego/lluvia” “desueñan/sueño”, “nací/morí”.

En las Notas, la creación de neologismos (“desueñan”, “entierraban” en la “XXII”)<sup>11</sup> deriva de la frecuentación de la escritura en espiral que conduce al poeta a explorar hasta tal punto los significados para entender su época y la escritura que plasma sus obsesiones que termina por saturar, modificando, recurriendo a los clásicos, los significantes. También Quevedo había innovado la lengua castellana, atacando la “culto latiniparla” e introduciendo modificaciones de envergadura, recurriendo a la derivación, la composición, la parasíntesis, la mitosis morfémica, al neologismo, las transformaciones onomásticas y la parodia.<sup>12</sup> De la mano de Quevedo (que había

---

<sup>10</sup> Carlos Blanco Aguinaga, “Cerrar podrá mis ojos... Tradición y oralidad”, *Filología*, pp. 57-78.

<sup>11</sup> O alteraciones morfológicas en varios textos: “ponida”, “movida”, “andó”, “escribidos”, “sabió”.

<sup>12</sup> Carmelo Gariano, “La innovación léxica en Quevedo”, *Boletín de la Real Academia Española*, pp. 319-332; Alfonso Junco, “La lengua viva”, *Hispanamérica*, pp. 151-159.

escrito “cíclopemente”), Gelman, en sus Notas muestra afición por las derivaciones adverbiales (“subidamente”, “talmente”) o por las formas parasintéticas generadoras de novedosos radicales: “enmuertar” (“Nota IV”), “mochilear” (VII), “fregar” (XI), “abellar” (XIII), o, sin ir más lejos, en la “Nota XXII”, “desueño” (de “sueño”), “entierrar” (de “tierra”). En cambio, el empleo del diminutivo, que en Quevedo denota crítica, es para Gelman un modo de concentrar la solidaridad y la ternura en ciertas metonimias y evidenciar el perfil sentimental y nostálgico que adquiere el enunciante.<sup>13</sup>

### La múltiple producción de sentidos

La poesía de Gelman se postula como el discurso que refleja la complejidad de la realidad histórica que le ha tocado y que ha elegido vivir. Estamos frente a una escritura que, fiel a su tradición militante, efectúa el balance de la derrota del proyecto revolucionario al que Gelman adhería y que se concentra en las dramáticas consecuencias sobre el plano colectivo e individual. Si bien el elemento ideológico está siempre presente, no por ello descarta Gelman los materiales metafísicos que, en la espiral de su escritura, se combinan para gestar las principales asociaciones de las Notas. Decíamos, anteriormente, que entre los veintisiete textos, las repeticiones afectaban a materiales como “amor”, “derrota”, “muerte”, “memoria” o “fuego”.

Entre esos términos, el estímulo desencadenante de sentidos es la “muerte” (no es casual que el mismo sea el motor en el soneto de Quevedo o en un poema como “Lauda”, de Octavio

---

<sup>13</sup> Saúl Yurkievich, “La violencia estremecedora de lo real”, *Río de la Plata*, pp. 103-114.

Paz).<sup>14</sup> Para Quevedo, dicho significante opera como clave para analizar el pasaje por la vida y la justificación de la existencia en la inmortalidad de los sentimientos y del alma más allá del polvo y la ceniza a las que se reduce el cuerpo. El amor, de ese modo, es capaz de franquear la barrera o “ley severa” del olvido. Para Juan Gelman, ese amor experimentado por los muertos y los desaparecidos bajo el régimen militar sobrevive en la memoria solidaria de su país (prolongado en los supuestos sinónimos “patria” o “puma”, utilizados para ampliar el registro significativo) que un día, para él no hay lugar a dudas, cantará su victoria frente al silencio que hasta prohíbe el dolor, condenándolo a expresarse, a “hablar en voz baja” (v. 7).

Tanto en el soneto de Quevedo como en el de Gelman, la muerte se desenvuelve como apertura de sucesivas asociaciones productoras de sentido. Así, en el caso del conceptista español y en el de Gelman, pasamos de la consecuencia material de la muerte al efecto de trascendencia que esa misma muerte no es capaz de evitar. En este punto inicial, aunque por razones diferentes, ambos coinciden:

Muerte->Quevedo->	ojos cerrados (1)
	postrera sombra (1/2)
	agua fría (7)
	Serán ceniza (las venas) (13)
	Polvo serán (las medulas) (14)

Muerte->Gelman->	huesos (1)
	exilados del sur (2)
	se fueron del país (9)

---

<sup>14</sup> “ojos médulas sombras blanco día / ansias afán, lisonjas horas cuerpos / memorias todo Dios ardieron todos / polvo de los sentidos sin sentido / ceniza lo sentido y el sentido” (Bellini, *op. cit.*).

(los dos últimos aluden a muertos y desaparecidos; el “país” sería entonces la vida)<sup>15</sup>

pedacitos (7)

Trascendencia->Quevedo->

que recupera

la energía de

la vida y del

amor

blanco día

lisonjeo del alma solicitante de la

muerte (3/4)

llama (7)

fuego del amor (10)

fuego que ardió (11)

Trascendencia->Gelman->

fuego a tanto amor (1)

sueño (3)

niño (5)

dicha (11)

encender (13)

Ahora bien, en la reelaboración que hace Gelman del soneto quevediano vamos de la trascendencia metafísica –la dicotomía vida/muerte superada por la fuerza del sentimiento humano individual (y cristiano), del amor– a la trascendencia ideológica –la dicotomía vida/muerte superada por la realización de los objetivos políticos de la colectividad, el amor, según Gelman. Un territorio donde se pretende rendir homenaje tanto a la pasión individual como al sacrificio militante.

Y eso no es todo: la oposición vida/muerte resuelta en la trascendencia amorosa, en el caso de Quevedo, se confunde con el poeta argentino al introducir el tema de la derrota polí-

---

<sup>15</sup> Los “exilados” son los “desterrados”, es decir los que han sido arrancados de cuajo del país natal. Notar la producción de sentido tejida a partir del término “tierra”.

tica (del proyecto revolucionario en Argentina en 1976) y sus consecuencias. La introducción de la “derrota” es un elemento generador de dudas que se plasman en una serie de elementos textuales que atenúan la pasión amorosa. De ahí que los “sueños” sean “rotos”, que los muertos y desaparecidos, léase los derrotados, devengan “exilados del sur sin casa o número”, o sea parias en búsqueda de su tierra, o incluso niños “bajo la lluvia ajena” (el agua de la muerte que puede nadar la “llama” quevediana). O incluso “pedacitos”, fragmentos de una identidad colectiva que queda por reconstruir. Pero al mismo tiempo, al “enterrarse” los resistentes vivos y muertos se vuelven a encontrar en el país natal que les da unidad y lugar común. En el presente de Gelman coexisten la muerte y la derrota, y por ese dolor se “pasean” las víctimas de la represión, en íntimo diálogo con “una mujer”, esposa o madre de Plaza de Mayo que canta a su amante-hijo la canción de cuna, pero en “voz baja”, forzada por el terror vigente.

El alma, las venas y las medulas (vocablo que el argentino escribe sin acento, a la usanza del siglo XVII y tal como lo recomienda la Real Academia), cordón metonímico generador de fuego, amor, memoria en Quevedo, se vuelven en Gelman “huesos” y “huesitos”. Para el poeta barroco, la vida se asociaba a una serie de materiales luminosos que confluían en el amor, tales como “blanco día”, “ardía”, “llama”, “fuego”, “ardido”. Lo mismo ocurre para Gelman, aunque para encontrar la misma frecuencia terminológica nos veamos obligados a recurrir al análisis del conjunto de las Notas. Así, en la XXII se constata la aparición de “fuegos”, “encender”, “huesos” (más “huesitos” y “pedacitos”, denominaciones de una parte en lugar del todo, que como en Quevedo representan el amor aunque sean polvo o ceniza). El mismo fenómeno se reproduce en otros textos:

- II:           va a haber que trabajar  
limpiar huesitos...  
los huesitos del corazón /
- VIII:       bajo el suelo donde yacés  
con la calavera pensativa
- XIII:       no sigue alumbrándoles alma /  
Memoria / corazón / calentándoles  
el calcañar / los huesos
- XVIII:     arden los huesos con tristeza

La presencia de la derrota se manifiesta en las paranomasias derivadas de neologismos –de las que ya habíamos hablado al aludir a su importancia musical–, como “sueño” y “desueñan” o “tierra” y “entierraban”, que producen una traslación del sentido desde el objeto hacia la acción, en el marco de una relación de causa a efecto que procura parodiar la autocrítica política (ver para eso la “Nota XV”). El tono sentimental dominante instala la solidaridad del hablante poético con las víctimas, solidaridad que se materializa en el soneto con el pasaje de la tercera persona –que se prolonga hasta el primer terceto– a la primera, con que se cierra el poema, yendo así de “han dado”, “desueñan” hasta “nací/morí/tuve sustancia”, para concluir en la fusión de ambas personas en los dos últimos versos, cuando la acción “junté para encender” los “huesitos” (de los muertos y desaparecidos) acaba por provocar el fin del sujeto, “tierra que me entierraba para siempre”, pero al mismo tiempo su renacimiento colectivo, en la medida en que echa raíz en una tierra junto a los exiliados y al propio hablante.

En suma, la incertidumbre, el presente lleno de preguntas que fragmenta la poesía de Gelman en este periodo, se realiza plenamente en el “no ser” de la “Nota XXII”, que se opone al “será” del soneto quevediano y al fuego de la fe en un futuro mejor. La incertidumbre aumenta en razón de la buscada ambigüedad sintáctica del “no ser”: ¿se aplica a “una mujer” y debe

interpretarse “una mujer canta una canción de cuna llamada ‘no ser’”? o, ¿entra en la cadena disyuntiva que repite tres veces la conjunción o? Todas las combinatorias no son solo posibles, sino que son necesarias en la estrategia plurisignificativa de Gelman. Este “no ser”, por otra parte, no deja de recordar, llevándolo hasta las últimas consecuencias, a otro verso de Quevedo del *Parnaso Español*: “soy un fue, y un será y un es cansado”. En la “Nota XXII”, el “no ser” de los muertos y desaparecidos renace gracias al fuego; y el poeta muere y desaparece, como ellos, en el holocausto de la tierra del sur. Todos son “ser” y “no ser”, pero siguen vigentes en la memoria de un pueblo, de una nota de esperanza: “donde tu rostro avanza como vos contra la pena / de haber sido ser” (“Nota XXIV”).

En sus enfrentamientos con una historia que le niega su voluntad de transformación social, Gelman recurre a la escritura obsesiva y al hipertexto. En Quevedo encuentra, amén de una preocupación similar por la vida política de la época, un territorio de exploración común: la posibilidad de llevar el lenguaje hasta sus límites significantes y significativos con matrices retóricas equivalentes, los mismos interrogantes metafísicos ante la muerte –las respuestas son divergentes. Estas exploraciones lo conducen a nuevos territorios, que vuelve a explorar, para salirse rumbo a otros nuevos, y así sucesivamente.

## Anexo

### *Amor constante más allá de la muerte*

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra que me llevare el blanco día,  
y podrá desatar esta alma mía  
hora a su afán ansioso lisonjera;  
mas no, de esotra parte, en la ribera,  
dejará la memoria, en donde ardía:  
nadar sabe mi llama la agua fría,  
y perder el respeto a ley severo.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado.

*Francisco de Quevedo y Villegas*

*Nota XXII*

huesos que fuego a tanto amor han dado  
exilados del sur sin casa o número  
ahora desueñan tanto sueño roto  
una fatiga les distrae el alma

por el dolor pasean como niños  
bajo la lluvia ajena/una mujer  
habla en voz baja con sus pedacitos  
como acunándoles no ser/o nunca

se fueron del país o patria o puma  
que recorría la cabeza como  
dicha infeliz/país de la memoria

donde nació/morí/tuve sustancia/  
huesitos que junté para encender/  
tierra que me entierraba para siempre

*Juan Gelman*

ESCRITURA DEL HORROR Y AMOR  
DE LA POESÍA. ACERCA DE *BAJO LA LLUVIA  
AJENA (NOTAS AL PIE DE UNA DERROTA)*  
(1980) DE JUAN GELMAN

La producción poética de Juan Gelman en el periodo de la dictadura militar argentina (1976-1983) remite de manera constante a un interrogante esencial: ¿cómo poetizar el horror?, ¿cómo hacer del horror materia de escritura?. Este cuestionamiento de orden literario tiene un inmediato encuadre político, que supera el marco argentino y que se extiende al conjunto de los países hispanoamericanos víctimas de los regímenes autoritarios en el poder, especialmente en el cono sur, desde los años setenta.

Referirse al marco político implica aludir a la represión y a la persecución de intelectuales, a la censura impuesta en el país de origen de los autores, y a las consecuencias inmediatas sobre la producción artística del periodo. En el caso específico de Argentina, fueron numerosos los escritores que debieron exiliarse.<sup>1</sup> Entre ellos, uno de los más activos en materia política fue Juan Gelman. Integrante de Montoneros, regresó brevemente al país, de manera clandestina, durante la copa del mundo de fútbol de 1978, para luego alejarse de esa organización política y reunirse con la línea crítica liderada por Rodolfo Galimberti. En 1997, afirmaba: “A partir de 1973, Montoneros cometió una

---

<sup>1</sup> Ver al respecto “Discours et recours: une approche de la poésie argentine (1976-1983)”, en Gérard Laverge (ed.), *Hommage à Nelly Clemessy*, pp. 481-500. En dicho artículo planteo una lectura de diferentes poéticas del periodo, tanto dentro como fuera de Argentina. Remito a este trabajo para una contextualización de la obra de Juan Gelman.

cantidad de errores muy graves y comenzó el exilio. Además, como se consideraba una organización política y militar (y más militar que política) adoptó una verticalidad absoluta y actitudes hasta ridículas”.<sup>2</sup>

Esta activa militancia repercute en la producción gelmaniana de la época, que se adscribe a la producción poética del exilio argentino (Luis Luchi, Julio Huasi, Santiago Sylvester, Christian Kupchnick, Mario Romero, Alberto Szpumberg, Vicente Zito Lema, Jorge Boccanera más tarde). Esta poesía exiliar se vincula, de manera más o menos directa, a las tendencias de la generación del sesenta: coloquialismo, versolibrismo, apropiación de diversos discursos e incorporación a la discursividad poética (lenguaje político, psicoanalítico, tango, periodismo, publicidad). Se le agrega a ello la confirmación de una práctica de la denuncia, actitud que no podían ejercer los autores que habían permanecido en Argentina. Paralelamente, Gelman coincide con algunas prácticas que empiezan a desarrollarse en América hispánica desde mediados de los setenta que, en el plano formal, se alejan de las licencias del versolibrismo para proponer un regreso a formas más clásicas, como fue el caso de la décima y el soneto en Cuba.<sup>3</sup> El poeta argentino va a explorar en esta época, pero en postura francamente trasgresiva, los alcances del tango, del soneto, e incluso del poema en prosa.

Es en este marco político-cultural que se ubica *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, primera de las compilaciones que integran *Interrupciones II* (editado originalmente en Buenos Aires en 1986, por Libros de Tierra Firme, casa

---

<sup>2</sup> Ver Verónica Chiaravalli, “Heridas y medallas de un poeta”, *La Nación* línea, Cultura, 10.2.97, en <http://www.literatura.org/Gelman/jgR2.html>, consultado el 17/12/2003.

<sup>3</sup> Virgilio López Lemus, “Poesía y revolución en Cuba, 1959-1999”, en Néstor Ponce (ed.), *La Révolution cubaine (1959-1992)*.

dirigida por José Luis Mangieri, editor de la generación del sesenta y viejo compañero de ruta de Gelman).<sup>4</sup> Redactado en 1980, *Bajo la lluvia...* fue publicado por vez primera en *Exilio*, en colaboración con el historiador Osvaldo Bayer, por Legasa (Buenos Aires, 1983). *Bajo la lluvia...* reúne veintiséis textos escritos en Roma, en mayo (I al XXII), junio (XXIII al XXIV), septiembre (XXV) y diciembre (XXVI),<sup>5</sup> o sea en pleno periodo de ruptura de Gelman con Montoneros.

Como para algunos autores del exilio, dicha experiencia se tradujo en Gelman en una producción constante y más o menos profusa, en particular desde 1979. En este periodo escribió “Hechos” (Buenos Aires-Roma, 1974-1978), que incluye numerosos poemas musicalizados por el Cuarteto Cedrón (“Hechos”, “Suertes”, “Muertes”, etc.); “Comentarios”(roma/madrid/parís/zurich/ginebra/calella de la costa, 1978-1979); “Notas” (Calella, de la Costa, París, Roma, agosto-octubre 1979); “Citas” (roma, noviembre-diciembre 1979); “Carta abierta” (París-Roma, enero, 1980), textos centrados en la figura de su hijo Marcelo Ariel, secuestrado y desaparecido por la Junta Militar el veintiséis de agosto de 1976;<sup>6</sup> “Si dulcemente”

---

<sup>4</sup> En 1955 Gelman había creado el grupo poético El pan duro, junto a Hugo di Taranto, Héctor Negro –posteriormente reconocido autor de letras de tango–, Julio César Silvain y otros. Sus miembros tenían posiciones cercanas a la juventud del Partido Comunista (PC). El triunfo de la Revolución Cubana va a fomentar la crítica al PC, del que Gelman se alejará en 1964, para acercarse a las posiciones maoístas del grupo de La rosa blindada, junto a Carlos Alberto Brocato y José Luis Mangieri. En los años setenta, su postura va a evolucionar para acercarse al peronismo revolucionario junto a prestigiosos escritores como Rodolfo Walsh y Francisco *Paco* Urondo.

<sup>5</sup> En la edición de Libros de Tierra Firme, los poemas de *Bajo la lluvia...* están fechados al pie.

<sup>6</sup> En el poema homónimo leemos: “el 26 de agosto de 1976 / mi hijo marcelo ariel y / su mujer claudia, encinta, / fueron secuestrados en / buenos aires por un / comando militar. El hijo / de ambos nació y murió en / el campo de concentra-

(Roma, enero-marzo, 1980). Atribulado por la urgencia del tiempo histórico y por las circunstancias del exilio, Gelman fecha obsesivamente los textos, procura anclar las circunstancias de la errancia. Los poemas glosan la situación concreta de la Argentina sumergida por el horror de la dictadura y abogan por la necesidad de la acción concreta, aludiendo de paso a la necesidad de la poesía como búsqueda de la belleza:

este hecho explica que ningún endecasílabo derribó hasta ahora  
a ningún dictador o burócrata aunque  
sea un pequeño dictador o un pequeño burócrata/y también  
explica que  
un verso puede nacer del encuentro entre una piedra y un fulgor  
de otoño o

del encuentro entre la lluvia y un barco y de  
otros encuentros que nadie sabría predecir/o sea  
los nacimientos/casamientos/los  
disparos de la belleza incesante<sup>7</sup>

Estos versos permiten el rescate de una constante en la obra gelmaneana del periodo: la preocupación constante por la relación entre el contexto político-social y las funciones de la escritura, recurriendo para ello a una cargada intertextualidad e intratextualidad. Sus versos remiten así a Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz o a los tangueros Gardel y Lepera, Homero Manzi y Cátulo Castillo, y también a autores apócrifos

---

ción". Años más tarde, Gelman descubrió que en realidad Claudia había dado a luz a una niña y que su nieta estaba en vida. Había sido adoptada por un matrimonio próximo a la dictadura militar en Uruguay.

<sup>7</sup> Juan Gelman, "Hechos", *Hechos y Relaciones*, Lumen, Barcelona, 1980, pp. 70-71.

a la manera pessoana, como Sidney West, Po I-po y luego (en 1980-1981) José Galván y Julio Grecco.

Efectivamente, cuando empecé con el inglés [alude a Sidney West; la aclaración es nuestra], fue para extrañarme de algo que me estaba ocurriendo (extrañarme lo digo en el sentido brechtiano), porque mi poesía se estaba volviendo muy íntima [...] Hasta que un día me decidí a inventar un inglés, que escribiera poesía [...] Es claro que seguí hablando de mí, hasta que conseguí hablar yo, pero ya no de mí, sino también de otras cosas. Y esto siguió con el japonés, y después con el norteamericano.<sup>8</sup>

También en *Interrupciones 2* se trata de desintimar la poesía, convocando a otras voces y a otras experiencias –que le permiten al poeta abordar el pasado, el presente y el porvenir (ver “Exergo”)–<sup>9</sup> como ya había sido el caso desde el epígrafe a *Los poemas de Sidney West*, “La traducción, ¿es traición?. La poesía, ¿es traducción?”, atribuidos ya entonces a Po I-po.<sup>10</sup> Este epígrafe hace pensar en otro, firmado esta vez de puño y letra por el propio Gelman, que figura como apertura de una antología de su generación del sesenta:

¡Quién pudiera agarrarte por la cola  
magiafantasmanieblapoesía!  
¡Acostarse contigo una vez sola  
y después enterrar esta manía!  
¡Quién pudiera agarrarte por la cola!<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Entrevista publicada en Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, p. 192.

<sup>9</sup> Juan Gelman, *Interrupciones 2*, p. 153. Todas las citas se refieren a esta edición.

<sup>10</sup> *Los poemas de Sidney West*, Galerna, Buenos Aires, 1969.

<sup>11</sup> *El 60 poesía blindada*, prólogo de Ramón Plaza y selección de Rubén Chiade, Gente Sur, Buenos Aires, 1990.

En *Bajo la lluvia ajena* encontramos esta misma actitud, que se acopla con aquella obsesión a la que aludíamos al comienzo de nuestro trabajo, y que consiste en la poetización del horror, interrogado a partir del exilio (“Lo que podemos aprender en el exilio no está dado a nosotros, está dado a sí mismo, y ensimismado, vuelto hacia sí, enroscado alrededor de sí, hundido en sí, que no es nosotros”, II, p. 13).

En efecto, se trata del primer conjunto de poemas de Gelman en el que dicho tema se ubica en el centro de la praxis poética. Para atenuar los riesgos evidentes de caer en una poesía íntima, el hablante poético procede a apoyarse en varias formas de distanciamiento, comenzando por los epígrafes que remiten a escritores apócrifos, el asiático Po I-po y el ¿africano? Pingala (p. 9), para volver y revolver la “visión exiliar” (“Exergo”, p. 153). Estos epígrafes remiten a los versos de “Hechos” retranscritos más arriba: el tema del exilio, de su experiencia y de sus consecuencias en los individuos, es poco grato (“Escribo sobre un tema que no le gusta a nadie”, dice el supuesto bardo chino Po I-po), pero el poeta tiene que ensuciarse las manos y hablar de ello para que de ese choque imprevisto surja el “fulgor” de la poesía (“Así conoce la belleza de sus manos”, completa Pingala). Estos dos epígrafes resuenan cotejados con el supuesto poema atribuido a Marcelo Ariel Gelman (cfr. nota 6), donde las repeticiones giran y se hacen obsesiones (ver más adelante):

La oveja negra  
pace en el campo negro  
sobre la nieve negra  
bajo la noche negra  
junto a la ciudad negra  
donde lloro vestido de rojo (XIX, p. 30).

y resuenan también frente a las cartas del Moro, incluidas en la carta que el propio hablante/Gelman le dirige a Francisco Urondo: “El postillón me arrastra lentamente por la tundra, estirando las verstas que me alejan de vos’, escribía el porteño caradura, nato en el barrio de Belgrano” (XXI, p. 33). O en los versos que Safo le escribió a la Luna (“Dijo que tenías rosados dedos”, XXII, p. 35). Si el intertexto es la memoria de otro texto, el mismo se manifiesta también en el título, en el que el término “notas al pie” no solo acentúa la idea de efecto-causa a través de la alusión al exilio y a la derrota, sino que también recuerda el cuento “Nota al pie”<sup>12</sup> de Rodolfo Walsh, autor profusamente presente en la compilación. El término lluvia, omnipresente, remite a la descompaginación estructural del exiliado, para quien como consecuencia del extrañamiento, los signos dejan de tener el mismo significado y desestabilizan en consecuencia el significante: “Color de cielo otro, lluvia ajena, luz que mi infancia no conoce” (p. 12), leemos ya desde el primer poema. Esta compilación dialoga a su vez con *Notas*, escrita el año anterior.

Los veintiséis textos que siguen a los epígrafes plantean de entrada el problema de la filiación genérica, en la medida en que se combinan las formas en prosa con las poéticas (V y XIII). Los textos en prosa presentan un ritmo y una respiración, un fraseo, que los acerca en mayor o menor grado a las formas poéticas y que confirman, a su vez, la tendencia de la poesía coloquial por el versolibrismo y las formas prosaicas y discursivas. Pongamos por ejemplo el IV, en el que la simple lectura implica casi una división en versos (“Estoy desterrado de vos. Mis pies pisan otras tierras, y la cosa es que viva yo en otras tierras sin mentirme, sin mentir”, p. 15), o el carác-

---

<sup>12</sup> Rodolfo Walsh, “Nota al pie”, *Un kilo de oro*, Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.

ter abiertamente epistolar del XXI, misiva dirigida al poeta Francisco Urondo, asesinado por los militares en 1976, y que será muchas veces objeto de reflexión poética por parte de Gelman (entre otros, el texto XV, p. 26, el XIX, p. 30; también abundan las alusiones, en esta etapa de la escritura gelmaneana, a otros escritores desaparecidos como Haroldo Conti, Rodolfo Walsh y Miguel Ángel Bustos).

El acercamiento a las formas poéticas se confirma por las interconexiones que existen entre los diferentes textos, que en el plano formal se materializan en la recurrencia a un campo léxico que se impone por repetición (“La maravilla pasa, el dolor queda. Como el fuego del alma, queda. Queda”, I, p. 12) y transformación de radicales. El exilio, la memoria (y su riesgoso correlato, el olvido), la represión son motivos recurrentes. El poema V (p. 16; 14 versos) presenta así cinco menciones al “exilio” en los siete primeros versos y siete al “olvido”, que constituyen otras tantas interrogaciones obsesivas al lenguaje, en una tentativa de explorar los alcances de los signos y los significados que derivan en nuevos significantes: “combatir a la lengua que combate el exilio” (V, p. 16). Los textos se refieren de manera permanente a la relación entre la lengua y la realidad, y a las posibilidades de la primera por expresar la complejidad dramática del exilio (“¿En qué lengua podrá hablar la soledad?”, VI, p. 17). Así, del martilleo de “no olvidar” (vv. 2, 4, 7) alcanzamos la apoteosis del último verso, “no te olvides de olvidar olvidarte”. Todo ello, sin perder de vista la denuncia de la represión militar como una forma de indicar con precisión la identidad del enemigo. El accionar del ejército es fustigado, denunciado, criticado (“Vinieron dictaduras militares [...] asesinaron a mis hermanitos”, “¿y qué militar hijo de puta me sacará del gran amor de esos crepúsculos de mayo...?”, III, p. 14; “no olvidar las razones del exilio. la dictadura militar”, V, p. 16; “Los militares mean la noche marxista-leninista”, XIV, p. 25.

El fraseo de los textos de Gelman, que remiten constantemente al habla de Buenos Aires –argentinismos, voseo y formas verbales correspondientes– y al tango<sup>13</sup> (la “guitarra en el ropero” de Gardel se transforma en la “ropita en el ropero” y en “las valijas del alma”, I, p. 11), tiene como eco de fondo la extranjería de los idiomas del exilio (“negar... su idioma”, I, p. 11; “¿Hasta dónde los idiomas extraños [...] encarnan los fantasmas que asediaron mi propia juventud?”, VII, p. 18; “De la sangre de muchos sacarán un artículo o dos...”, XV, p. 26). El nuevo espacio se manifiesta a través de flashes que encandilan el texto y que llaman a la protección de la memoria ante una proliferación de sonidos desconocidos, que no consiguen articular un mensaje (“Pero ninguna lengua oscura entonces me decía *sepá, nientefato, ferboten, nius, antunche*”, VII, p. 18) y que, sobre todo, no llegan a producir una síntesis lingüística capaz de generar sentido, como ocurría con el intertexto del Moro (XXI, pp. 33-34). Allí, en la confrontación de nacionalidades y de formas de sentir, se clava la punta del exilio enfrentado a la emigración. Así, compara Gelman su propia experiencia a la de su padre: “él fue para quedarse, yo vine para volver” (XII, p. 23). A la extranjería del discurso sobre el exilio se le suma la crítica a la posición de aquellos exiliados que “olvidan”, que niegan la experiencia y que producen un discurso del silencio (“combatir a la lengua que combate al exilio”, V, p. 16; “Serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio...”, X, p. 21).

Entre tanto, el discurso del presente, si bien por momentos adquiere tonos sentenciosos y búsqueda de complicidad con el

---

<sup>13</sup> Si la poesía es “de la musique avant tout”, la afirmación se confirma al oír los textos del poeta argentino leídos por su propio autor y acompañados por el bandoneón del exintegrante del Cuarteto Cedrón, César Stroscio. Cfr. *Ruiseñores de nuevo*. Juan Gelman *en su voz*/César Stroscio *bandoneón*, col. La Palabra, CD Ediciones Pentagrama, México, DF, 1994.

lector (V, p. 16; VI, p. 17; X, p. 21; XXIII, p. 36; XXIV, p. 37), apoyándose en constancias y generando propuestas, en muchos otros pasajes recurre a formas interrogativas, signos musicales que interrumpen la univocidad del texto para instalar contrapuntos que se abren y vuelven a abrirse en formas dialógicas: “¿Acaso el cielo no es el mismo? El cielo no es el mismo. ¿Dónde estará la Cruz del Sur sino en el sur? ¿No es el mismo sol? No...” (I, p. 12). Las abundantes formas interrogativas que se hacen manifiestas en otros poemas (II, p. 13; III, p. 14; VI, p. 17; VII, p. 18; XII, p. 23; XVIII, p. 29; XIX, p. 30; XXI, pp. 33-34; XXV, p. 38) tejen un entramado musical que, por el momento de su inserción, cuestiona las verdades absolutas y el lugar común de las preguntas retóricas. La multiplicación de preguntas crea un eco de preguntas/preguntas, donde la ausencia de respuestas es el sinónimo de la duda y de la hipótesis impregnada de deseo (“El deseo es necesidad de cambiar lo contemplado para mezclarse, darse”, XXIII, p. 36).

Del mismo modo, estas interrogaciones obsesivas y constantes, que se encadenan de poema en poema, provocan una desestabilización del lenguaje que se materializa en la desestructuración de las macroestructuras y microestructuras (de la palabra, en la aparición de neologismos, y, en algunos casos, de arcaísmos, menos presentes, por otra parte, en la primera compilación que en las otras que integran *Interrupciones II*). En el plano de la desestructuración macroestructural, el ejemplo más evidente es el poema XIII (p. 24), en el que el trabajo de deconstrucción de la palabra “desconsoladamente”, actitud negativa del exilio, se resemantiza en cinco vocablos que operan sobre la generosidad (el verbo dar, en su forma “des”), las figuras astrales (el sol de las diferentes tierras, del aquí y del allá), la magia de la palabra y de la creación actuando sobre el ser humano (“hada” y “mente”). O también el recurso a las construcciones disyuntivas que aumentan la falta de certezas y que combinan términos de

diferente grado gramatical o sintáctico (“Mi rocío del sur o cabellera o cristalina madrugada sobre los pechos del combate”, I, p. 12, “no olvidar el exilio/o sea la tierra/o sea la patria o lechita o pañuelo”, v, p. 16). Agreguemos a ello las acumulaciones que juegan –a veces– con articulaciones sorprendidas: “Vinieron dictaduras militares, gobiernos civiles y nuevas dictaduras militares, me quitaron los libros, el pan, el hijo, desesperaron a mi madre, me echaron del país, asesinaron a mis hermanitos, a mis compañeros los torturaron, deshicieron, los rompieron (III, p. 14), “... tanta sangre camina ahora bajo la lluvia nueva, limpia, fresca, ignorante” (VI, 17).

A los cambios macroestructurales le suceden los microestructurales, figuras como, por no citar más que un ejemplo, las antítesis (varias veces construidas alrededor del sol y de la luna o de referentes espaciales), el cambio sintáctico de formas no reflexivas (el verbo *caber*, que da “Quepámonos, humanos” como un eco cómplice al “¡Proletarios de todos los países, uníos!”) o simplemente radicales transformados para generar otros sentidos, como “desoñar” (“Calle ajena soñada por mí: me desoñas perfectamente”, VIII, p. 19), “niñar” (“donde niñábamos”, p. 16), “másvida” (p. 17), “argenguayos, urulenos, chilentinos, paraguayos” (p. 20), etc. Las asociaciones léxicas se multiplican (tierra, destierro, entierro; soñar, desoñar) y se articulan con términos repetidos, tránsfugas de un sentido de texto a texto (alma, pájaro, tierra, lluvia, padre, madre, hermano, compañero, amor, muerte). Asimismo, aparecen numerosos diminutivos que acortan la distancia entre el productor y el receptor del texto, a partir de la creación de un lenguaje infantilizado que toca la cuerda del afecto, el cariño, la ternura (“manita”, p. 12; “tierrita”, p. 14; “inquita”, p. 38).

La reflexión sobre el exilio se articula alrededor de la memoria, que instala un vaivén permanente entre el pasado mediato e inmediato, personal e histórico, el presente y el

futuro, marcados por el compromiso político ligado a la biografía. La memoria implica, desde la lectura política, el análisis de las causas de la derrota de los movimientos revolucionarios argentinos e hispanoamericanos (unificados en el dolor como “argenguayos”, “urulenos”, “chilentinos”, “paraguayos”), conciencia de derrota que coincide en el momento de su enunciación con las posturas críticas de Walsh, desde 1976 a la cúpula de Montoneros, y que contrasta con el triunfalismo guerrillero que en el mismo momento de la escritura anuncia una supuesta “contraofensiva” contra la dictadura. De donde el carácter dolorido y doloroso de la constatación del fracaso de los proyectos de transformación social y las consecuencias inmediatas sobre el presente del exilio de los sobrevivientes (“el exilio es una vaca que puede dar leche envenenada, algunos parecen alimentarse así”), del que algunos intelectuales pretenden sacar partido (X: “Serías más aguatable, exilio, sin tantos profesores del exilio, sociólogos, poetas del exilio, llorones del exilio, alumnos del exilio, profesionales del exilio, buenas almas con una balancita en la mano pesando el más el menos, el residuo...”, p. 21; “Cuando ciertos europeos se dan cuenta del negocio del exilio latinoamericano [...] De los restos de Paco como un cuervo que fabrica antologías y ahora dicta cátedra de Paco en la universidad europea de B.”, p. 26). Denuncia Gelman la división y la apatía política que se instalan en la colonia exiliada, y la tendencia al aislamiento de todo orden (“la manera de negar el destino es negar el país donde se está”, p. 11) que se instala como una enfermedad. Ante ello, la obligación del enunciante poético es escarbar los sentidos de la verdad (p. 15), ir a descubrir al otro, que es a la vez una forma de mirarse a sí mismo sin negar la realidad. El hombre “se rehace negándose. Por un tiempo trabaja entre dos nada, mira el espejo que va haciendo donde su rostro es no más que un proyecto tironeado entre pasado y porvenir, rostro cargado de presente, o sea de lucha entre pasado y porvenir” (p. 37).

El presente del exilio oscila entre el pasado en el país natal y el presente de dos espacios, el de la tierra dejada atrás y el del país de recepción. El nuevo universo referencial trastorna una poesía que se apoyaba en referentes espacio-culturales extremadamente precisos. En sus versos, la emergencia del universo porteño era constante y penetraba ritmos, giros, hipotextos. La dicotomía aquí/allá –la dicotomía de la ajenidad y la pertenencia– se traduce, en 1980, en figuras obsesivas que empañan la vida cotidiana, los momentos de intimidad donde parece cristalizarse la distancia entre el ser y el estar:<sup>14</sup> “¿Acaso el cielo no es el mismo? El cielo no es el mismo. ¿Dónde estará la Cruz del Sur sino en el sur? ¿No es el mismo sol? No: ¿acaso ilumina a Buenos Aires? Lo hace horas después, cuando yo ya no estoy. Color de cielo otro, lluvia ajena, luz que mi infancia no conoce” (p. 12; ver también XI, p. 22).

La ajenidad es el nuevo entorno. El cielo, el aire, la tierra. En el holocausto arden las víctimas del odio militar. El exiliado-sobreviviente es arrancado de su tierra, desterrado, desenterrado: “Estoy desterrado de vos. Mis pies pisan otras tierras, y la cosa es que viva yo en otras tierras sin mentirme, sin mentir” (IV, p. 15). El exiliado argentino-suramericano y el exiliado Gelman se instalan en una ajenidad cotidiana, que le da título a la compilación y que remite continuamente al recuerdo y a la dificultad de reconstruirse en el presente (“Revolvamos la tierra con las manitas<sup>15</sup> juntas. A lo mejor crece una planta de dos rostros [...] Así estaremos juntos, verdaderamente”, p. 12). No es casual, entonces, que la voz poética pase del singular al plural, y que cultive en varios textos ese nosotros que se hace

---

<sup>14</sup> “No era perfecto mi país antes del golpe militar. Pero era mi estar...” (III, p. 14).

<sup>15</sup> Notar de paso la transformación léxica que sustituye el argentinismo “manito” al clásico “manita”.

experiencia colectiva de una generación (el hablante emplea el “nosotros” en II, V, VII, VIII, IX, XVI, etc.) que ha perdido su tierra materna (o que en el sentido de universalización, utilice las formas nominales). La imagen de la tierra madre es así reiterada, asimilada al corte brutal de un cordón umbilical que da alimento al hombre (“Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores”, p. 27). Verbaliza, entonces, el poeta esa ajenidad de la tierra del exilio, que atraviesa los ojos y la memoria del exiliado y lo lleva continuamente a un allá que le es propio, en la medida en que “no hemos deshecho las valijas del alma” (p. 11). En ese allá quedaron la familia, los compañeros, los amigos. Una cierta fantasmagoría difuminada por el tiempo y la distancia. En el presente la comunicación es por momentos imposible (“Son muy distintos a nosotros. No se preocupan verdaderamente de nosotros”, p. 11; “la tierra nuestra está lejana, qué saben estos gringos de sus voces, sus pájaros, sus duelos, sus tormentas”, p. 11). Y cuando un atisbo de comunicación es posible por el diálogo entre la belleza de las culturas (Museo del Prado, Santa María Maggiore, la Place de la Contrescarpe), el encanto se rompe por el peso de un pasado colonial que el exiliado impone como sanción y condena y que tampoco deja lugar para el sueño y la sorpresa de otras formas de pensar (“Acá en Europa el tiempo es sucesivo, nadie se pone el traje que vistió mañana, ninguno ama a la novia que va a tener ayer”, XXV, p. 32), y que también le corta el paso a la contemplación admirada sin distancia crítica: “No olés a viejo, Europa. Olés a humanidad, la que asesina, la que es asesinada. Pasaron siglos y la belleza de los vencidos pudre tu frente todavía” (p. 38).

A las formas de supervivencia del exilio, al estatismo y al abandono que generan “enfermedad” (p. 11) y “soledad” (p. 39) y que rodean al poemario (la enfermedad y la soledad aparecen en el primer texto y en el último), Gelman le opone la acción y la

curiosidad, la apertura contra la cerrazón: “El deseo es necesidad de cambiar lo contemplado para mezclarse, darse. Es solamente así que te conozco, te reconozco, exilio, y vos me conocés” (p. 36), aunque por momentos la nostalgia se manifiesta con fuerza.

La vuelta al pasado, el cuestionamiento a la derrota, se traducen en un discurso impregnado de preguntas. La abundancia de formas interrogativas, que con curiosidad angustiada recurría ya los poemas de “Hechos”, traduce las dudas y las vacilaciones y la voluntad de plantear situaciones antes que de formular respuestas. El dolor de la pérdida se reúne con el homenaje a los compañeros caídos en combate y desaparecidos. Se homenajea a los escritores revolucionarios Urondo, Walsh, Conti, y a los combatientes montoneros mencionados con su nombre de guerra, que deviene así el nombre verdadero (Jote, Diana, Lino, Josefina, Dardo).

Pero regresar al pasado implica también rescatar la historia personal del hijo de inmigrantes que fue Gelman,<sup>16</sup> que va a poetizar –también en esta recopilación– la vida familiar. Aparecen así el padre, de quien se narra la trayectoria personal que se colectiviza (“Mi padre vino a América con una mano atrás y otra adelante, para tener bien alto el pantalón”, XII, p. 23), como buscando una filiación revolucionaria que el hijo nacido en tierras tan lejanas va a llevar adelante con fe personal y convicción. Pero entran en escena también el hijo, y el propio poeta, padre a su vez, que propietario de sus recuerdos, afirma la continuidad de la biografía y la política:

Yo no me voy a avergonzar de mis tristezas, mis nostalgias.  
Extraño la callecita donde mataron a mi perro, y yo lloré junto

---

<sup>16</sup> Gelman es el tercer hijo de una pareja de inmigrantes ucranianos. El padre participó en la revolución de 1905 y trabajó en Argentina como obrero ferroviario y carpintero.

a su muerte, y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió, existo todavía a partir de eso, existo de eso, soy eso, a nadie pediré permiso para tener nostalgia de eso.

¿Acaso soy otra cosa? Vinieron dictaduras militares, gobiernos civiles y nuevas dictaduras militares, me quitaron los libros, el pan, el hijo ... (III, p. 14).

formulando preguntas que suscitan afirmaciones de identificación.

*Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*, como apertura a *Interrupciones II*, confirma una evolución en la poesía de Juan Gelman que se atisba desde *Si dulcemente*. El exilio y la conciencia amarga y dolorida de la derrota impregnan los textos, y la voz combatiente y épica se va diluyendo en su triunfalismo, aunque no se resigna. El intertexto y el intratexto se acentúan y completan una escritura obsesiva, que se construye en la deconstrucción a todo nivel. La obsesión temática y estilística, que alcanza el paroxismo de la saturación, llega a modos sintéticos e innovadores, donde el recurso a la prosa se efectúa en la coherencia y en la transición de una voz que remueve las formas de mayor clasicismo y las pone en situación de diálogo con el versolibrismo. La recurrencia al “mí” se articula con el pasaje sutil a un hablante colectivo que con pudor se retrae y contradice.

Roman Jakobson había escrito que “la significacion du terme *poésie* en grec antique est ‘création’, et dans l’ancienne tradition chinoise *shih*, ‘poésie’, ‘art verbal’, et *chih*, ‘finalité, dessein, but’, sont deux noms et concepts étroitement liés”.<sup>17</sup> En el mismo orden de ideas, interrogando y confrontándose al

---

<sup>17</sup> “Préface”, *Théorie de la littérature, Textes des Formalistes russes réunis, présentes et traduits par Tzvetan Todorov*, Seuil, París, 1965, p. 10.

lenguaje, inscrito en un presente que lo responsabiliza y motiva, procura Gelman llegar a una esencia del lenguaje, a un despojo que apunta a las esencias. Nombrar la realidad, los horrores de la represión y los errores de la lucha revolucionaria, constituye una responsabilidad intelectual, y asimismo un cuestionamiento a los fundamentos básicos de la poesía. “Quepámosnos, humanos”, más allá de toda diferencia aparente.



## MEMORIA, REFERENTES HISTÓRICOS Y TEXTUALES EN *INTERRUPCIONES 2*

Intertexto e historia se cruzan en la memoria para significar la poesía de *Interrupciones 2* (1986)<sup>1</sup> de Juan Gelman. Se trata de dos referentes constantes en la obra del argentino, en especial desde *Gotán* (1962). Podríamos afirmar que si bien el intertexto –en diversos grados de intensidad– es una constante en la historia de la poesía, la historia propiamente dicha –y en particular la inmediata, lo político– es una relativa novedad que Gelman y muchos otros poetas latinoamericanos de su generación van a incorporar masivamente a sus versos desde los años sesenta. En el enunciado gelmaneano se combina lo lírico y lo narrativo. Este discurso se tiñe, así, de cotidianidad, de oralidad y coloquio, de charla de café y se apropia de giros humorísticos, en coexistencia con las formas líricas más tradicionales. Ahora bien, si el discurso estético tradicional se halla presente desde el primer libro de Gelman, la irrupción de la política va a recentrar el recurso al intertexto, para cruzar el violín con las otras cuestiones.

El forzamiento de los límites discursivos había aparecido en la poesía hispanoamericana con el modernismo y se confirmó con las vanguardias, en especial la de los años veinte. De repente, contradiciendo las estéticas del compromiso sartreanas, la poesía retomaba elementos del ámbito de lo narrativo y elaboraba formas de compromiso propios. Así, mientras la narración del *boom* se imponía en el dominio de las

---

<sup>1</sup> Juan Gelman, *Interrupciones 2*. Todas las citas pertenecen a esta edición.

letras hispanoamericanas, la poesía se hacía un lugar para *cantar opinando*. De tal modo, aunque se refiera a la realidad, la poesía la construye a partir de un discurso novedoso (“no sé por qué volvés a esta miseria / la riqueza de todo lo creado es más pobre que vos / ”, *Los poemas de Julio Grecco*, “La poesía otra vez”, p. 129). No se trata entonces de politizar la poesía, sino de “poesíar” la política, o de hablar de política a partir de la poesía. En suma, una propuesta de lectura que consiste en estudiar la poesía a partir de la literatura y no, como se ha pretendido, de verla a partir de la política.

Así, Gelman mezcla el habla de la esquina, el prosaismo más directo, con formas poéticas tradicionales como el soneto. El texto se contradice y ¿qué?, proliferan la antítesis y el oxímoron como márgenes posibles para aguantar los embates de la historia y la belleza, se cuestiona a la Foucault la existencia del autor (con Yamanokuchi Ando, John Wendell, Sidney West; coincide en esta propuesta de cuestionar el punto de vista con otros escritores argentinos como Alejandra Pizarnik, Manuel Puig, Leónidas Lamborghini, Osvaldo Lamborghini). Pero si los heterónimos, como dice el propio Gelman, son circunstancias de alejamiento del yo, los sucedáneos, los que aparecen en *Interrupciones 2* sirven como excusa para acercarse al yo poético con las pérdidas de un presente que se desintegra en el exilio.<sup>2</sup> El referente textual y la política se tiñen de dudas, y el lenguaje abunda en interrogaciones, encabalgamientos que trabajan la ambigüedad de la frase, afirmaciones que se desdican y se contradicen en un tiempo en el que parecen dominar los interrogantes del porvenir y las afirmaciones de un pasado que se borrona en el rescate de la memoria.

---

<sup>2</sup> Ver al respecto María Angélica López Pérez, “De SW a JG: las iniciales poéticas de Gelman”, en Fernando Moreno, *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile*, Roberto Bolaño, *Interrupciones 2*, Juan Gelman, pp. 257-268.

Esta memoria es tanto individual como colectiva, íntima como pública, y le permite aunar los extremos que se cruzan en el sur del ser. Escarbando los ángulos de la memoria, el hablante rescata la infancia, los decires familiares, las calles del barrio y los amigos del cordón de la vereda o de la vereda de enfrente (“Pañuelos”, *Eso*, p. 226). En el recuerdo mítico de un tiempo mejor, más puro y transparente, surge la fuerza luminosa de la utopía. El poeta es un niño incierto, sorprendido en el espectáculo de la vida e identificado a ella a través del canto poético (“callado como un niño bajo los gordos buitres”, “Mujeres”, p. 116) y del ansia revolucionaria. En la ósmosis de la complicidad, los adultos se infantilizan, hablan y actúan como chicos y los diminutivos de afecto tejen redes de identificación. En el poema “Verdades” (pp. 111-114) habla de su familia directa y evoca a la madre (“esa mujer”, que desde el presente de la inmigración porteña regresa, recuerda, su infancia en Rusia: “cuando a su sonrisa perfecta le venían calambres viejos como su niña / es decir / // de cuando era chiquito y miraba las paredes del mundo”). Francisco Urondo surge en su casa materna, donde el neologismo “niñó” (“Oír”, *Hacia el sur*, p. 53) sintetiza el universo infantil en un estado anterior a la falta. La acción revolucionaria, la resistencia en plena dictadura, cobra una dimensión casi angelical y es homenajeada en la poesía: “un niño despliega su cabellera blanca sobre vos / mujer que repartís mi alma por el mundo /” (*Hacia el sur*, “Estas”, p. 57). Los resistentes se hacen niños, llegan al más extremo grado de pureza en el combate (“un ojo de fuego come a los compañeros contagiosos que / ordenaron a sus niñitos caer // como hombres de pie contra la muerte /”; “Aromas”, *Hacia el sur*, p. 63) y siguen bajo las órdenes del Che Guevara que les indica el camino (““la Revolución queda aquí’ vas a decir / y nos mostrás los niños del corazón /” (“13”, *los poemas de José Galván*, p. 85).

El propio poeta y militante se infantiliza en sus sueños de belleza revolucionaria y se maravilla ante todo lo ambicionado: “un niño canta junto a su niño distraído / niñito que respirás por mí”.<sup>3</sup> El poeta / niño canta / vuela como un pajarito y crece como un árbol en movimientos ascendentes. El poeta / niño es un pájaro y el poeta / niño /pájaro (pajarito) es un resistente. La acción provoca una transitividad verbal que subjetiviza los objetos.

En el polo del emisor, el poeta/niño/pajarito/resistente afronta los embates de la realidad reuniendo elementos del eje del paradigma (poeta/niño/pajarito que vienen a ser heterónimos más que sinónimos) para distribuirlos en sintagmas en los que predominan las antítesis. A su canto van a oponerse los adultos indiferentes/dictadores/buitres, es decir “los de la municipalidad (que) lo miraron con desprecio” (al tío Juan), (“Sobre la poesía”, p. 117) o los buitres/represores que quieran forzar al niño al silencio (el “callado como un niño bajo los gordos buitres”), hasta que éste distribuye su pensamiento “en la tarde” (p. 116). Esta contingencia de signos explica, en parte, que el hablante de los poemas de *Interrupciones 2* posee la misma identidad aunque cambie de nombre. No hay diferencias como en el pasado, cuando Sidney West hablaba de la tórtola de But Buchanam o del sicomoro de Tommy Derk<sup>4</sup> y se refería a desiertos calcinados o a praderas de Ohio, tierras distantes y ajenas que se hacían realidad en los versos de poetas apócrifos. Inventa, ahora, a un supuesto José Galván, secuestrado y desaparecido por la dictadura militar “a fines de 1978”, y copia además un epígrafe de Julio Grecco, otro poeta apócrifo (cuyos

---

<sup>3</sup> En “Soneto” (*Hacia el sur*) apunta: “contra la muerte que llega contra / los sueños que soñamos / volvemos a soñar” (p. 56).

<sup>4</sup> Citamos por la edición de *Los poemas de Sidney West*, Ocnos, núm. 29, Llibres de Sirera, Barcelona, 1972, pp. 21 y 81 respectivamente.

poemas integran el “libro” o subdivisión siguiente, *Los poemas de José Galván*, pp. 69-98). Incluye, luego, un conjunto de versos del mencionado epigrafista (*los poemas de Julio Grecco*, pp. 109-148). Rescata, así, Gelman del holocausto, el término que vuelve con frecuencia, esa intención polifónica (con el paratexto: “Es mi deber difundir estos poemas que me llegaron por casualidad o milagro”, p. 70), esa voluntad de darle la voz del texto a otras voces incapaces de poder hallar papel. Los versos atribuidos a Galván y a Grecco son como una continuidad de “Hacia el sur”. En esta subdivisión, el poeta se proyectaba hacia la tierra añorada; en los poemas de Grecco y de Galván habla el hombre. Pero no habla desde el extrañamiento, sino que sigue gelmaneando, como afirma Susana Cella.

Además, los referentes individuales de los tres JG (Juan Gelman, Julio Grecco, José Galván) son prácticamente los mismos, son como los cuatro poetas del portugués o las 12 397 mujeres de una mujer (“Mujeres”, p. 115), o invirtiendo los términos “la poesía debe ser hecha por todos y no por uno /” (“Siempre la poesía”, *los poemas de Julio Grecco*, p. 123). Los familiares de Gelman se confunden con los de Grecco y de Galván y dejan de formar parte, así, de un universo intransferible, para transformarse en patrimonio colectivo que declina en un poema que, significativamente, lleva como título “Verdades” (pp. 111-114). Los derrotados de la historia se reúnen en canto común con los destinos anónimos que el yo poético rescata al nombrar. Abuelos, padres, tíos devienen los modestos “notables del lugar” aludidos en el “lamento por el pelo de *bright morgan*” dos décadas atrás.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p. 53: “‘jah distraído’ decía a caballo entre Sam Dale, William Bankhead (que tenía cabeza de pájaro señor) y aún la Julia Tutwiler / (reformadora social consolatríz de presos poetisa) otros notables del lugar”.

Los primeros familiares evocados por Grecco en el poemario, que se abre con un epígrafe de Yamanokuchi Ando (p. 109), son el padre y los abuelos (“como papá y otros ejemplares de mi delicada familia /”, “Verdades”, p. 111). Y Grecco, a pesar de su apellido italiano, confiesa que su progenitor –como el de Gelman– es ucraniano (“no sé qué haría el ucraniano de papá en Inglaterra”, p. 111). Se suman a ellos los miembros inmediatos del núcleo familiar, como los otros abuelos y los tíos y tías (“Los buñuelos de la tía Francisca”, p. 131; “Sobre la poesía”, p. 117): “tío Juan era así / le gustaba cantar”, “La belleza de todo lo creado”, p. 146, en el que aparecen la tía Adelaida y el tío Luis).

Estos personajes son tanto más importantes cuanto que permiten el traslado imaginario del poeta al mundo infantil, que es uno de los principales desplazamientos temporales de Gelman (el otro corresponde a la evocación de momentos revolucionarios), y que de hecho constituye un nexo narratológico (la historia de un hijo de inmigrantes a Buenos Aires y la vida en el barrio). La memoria desempeña en tal contexto un papel liberador, en la medida en que rescata momentos únicos y míticos que, por el acto de la escritura poética, se rematerializan e reinserían en la realidad, a través de conexiones sorprendentes (“tía adelaida / me recuerda al coronel Santos López / que peleó con Sandino / [...]”, “La belleza de todo lo creado”, p. 146). De ahí que el nombre de estos familiares permita revivir acontecimientos (“sucesos” diría Onetti) como la muerte de un tío y el efecto que produce en los empleados municipales por su pobreza, la imagen de los buñuelos cocinados por una tía (“los buñuelitos de la tía brillaban en la oscuridad de la cocina /”, p. 131; notar otra vez el efecto luminoso y astral y el carácter ascensional), o cualquier otra anécdota pasada: “Extraño la callecita donde mataron a mi perro, y yo lloré junto a su muerte, y estoy pegado al empedrado con sangre donde mi perro se murió, existo todavía

a partir de eso, existo de eso, soy eso, a nadie pediré permiso para tener nostalgia de eso” (III, p. 14).

En idéntico registro, más adelante, entre los poemas de Grecco, surge uno en el que recuerda un episodio perdido en la memoria (“Farmacias”, p. 138), rescatado por vida y milagro de la poesía. Desde un presente provocadoramente surrealista, desde el que cuenta los extraños pedidos de un cliente en una farmacia (“entro a pedir una purga de amor / algún polvito que me limpie el alma /”, p. 138), llega al territorio intransferible de los recuerdos infantiles: “te convidaban caramelos de miel mientras oían con paciencia a mamá” (p. 138). Los recuerdos parecen intrascendentes, pero están habitados por la ternura (los niños temen a un remedio del señor scott). Hablan de travesuras infantiles, de suaves retos (“Cumpleaños”, *Eso*, p. 215).

Algo similar ocurre cuando menciona a un no tan misterioso “Alfredito” (p. 130), vecino o amigo de la infancia barrial o poeta anónimo. Solo queda de él el recuerdo en unos versos: “nunca me voy a olvidar de cuando Alfredito / se puso un delantal para lavar el mundo /” (p. 130). O también cuando se trata de un popular “don Genaro”, un vecino de origen italiano: “tenemos la ciudad más linda del mundo / decía / frente al río más ancho del mundo / bajo la dictadura militar más asesina del mundo /” (“Humedades”, pp. 136-137), comenta con una dosis de humor. En “Exposición de unos cuadros” (p. 143) menciona a un amigo de la infancia, citado en algunos reportajes, Isito (“al isito le ocurría lo mismo con las cagadas de paloma /”, p. 143) (lo menciona como un muchacho del barrio de Villa Crespo, junto al Buby, Carly, el Pelado, etcétera).

Sin embargo, la infancia no solo es puerta abierta hacia el pasado, sino que abre la perspectiva del futuro mejor (“vos tenías un niño hacia el amanecer”, *los poemas de José Galván*, “Vos”, p. 96; “el pajarito volaba al futuro / con un papelito que decía futuro en el pico /”, *los poemas de Julio Grecco*, “Siempre

la poesía”, p. 123). De tal modo, la isotopía de la niñez permite un recorrido por un eje temporal que, en ir y venir hacia el pasado y el futuro, explica la lucha sacrificada del presente. Encontramos, aquí, uno de los mejores ejemplos de acercamiento entre lo lírico y lo narrativo, que por momentos alcanza la dimensión de lo épico. Así se dirige a la poesía (reconocida a partir del uso del término “señora” (“Hacia el sur”, p. 61, v. 1).<sup>6</sup>

te amo porque sos mi casa y los compañeros pueden venir/  
sostienen el cielo del sur/  
abren los brazos para soltar el sur/  
de un lado les caen furias/ del otro

trepan sus niños/ abren la ventana  
para que entren los caballos del mundo/  
el caballo encendido del sur/  
el caballo del deleite de vos (*Ibid.*, p. 61).

Y por supuesto, en esta poesía habitada por el intertexto, la mención y el homenaje permanente a los poetas abundan y proliferan (como había sido el caso, por lo demás, en el pasado). Descartando la parodia, incluso la de homenaje, reivindica Gelman, de manera directa o traicionando traducciones (*Composiciones*, pp. 149-212), la capacidad de resistencia propia a la poesía universal, como una constante en la historia, y le agrega la placentera evocación de instantes, momentos de belleza en los que se concentra la esencia de la vida. Si en sus versos se intercambian los padres y los abuelos, vinculándose a revolucio-

---

<sup>6</sup> La poesía es una “señora” cómplice, a la que se vosea con respeto y admiración. Ver al respecto “Literaturas”, *los poemas de Julio Grecco*, p. 121.

narios de latitudes diferentes, los poetas unen su canto en una sola voz de resistencia. Explica Gelman:

... la poesía es resistencia frente a un mundo que se vuelve cada vez más cruel, cada vez más terrible, deshumanizante, porque todo lo que pasa no está fuera de lo humano, y creo que la palabra es una forma de resistencia muy clara frente a todo esto. Por supuesto que hay muchas otras. Lo extraordinario es cómo la poesía pese a todo, a las catástrofes de todo tipo, humanas, naturales, viene del fondo de los siglos y sigue existiendo. Ese es un gran consuelo para mí. Va a seguir existiendo hasta que el mundo se acabe si es que se acaba alguna vez.<sup>7</sup>

Son numerosos los autores citados. En el primer bloque, además de los revolucionarios, se menciona a Safo que es, por otra parte, una de las pocas poetas mujeres presentes: “Safo te amó, como es natural” (XXII, p. 35). En el tercer bloque que reúne los versos de Galván, en “Más preguntas” reflexiona acerca de la responsabilidad moral del escritor y se acerca de ese modo a aquellos que supieron ser el portavoz de los sentimientos colectivos (“hablaron en primera persona / tenían el yo lleno de gente”, p. 71). Cita de tal modo a Walt Whitman, Oscar Wilde, Maiacovsky, César Vallejo, y este deseo colectivo, si bien por un lado lo ancla en su tarea poética y lo acerca en su contexto a Paumanok, permite que igual esté en todas partes y se confunda con los militantes: “y vivir lo cubría de sudor y maravilla /// como a los compañeros que combatían con tranquilidad y desdén”, “Más preguntas”, pp. 71-72). En “No me estoy equivocando”

---

<sup>7</sup> Claudia Posadas, “Juan Gelman: ‘poesía es resistencia frente al mundo’”, *La Prensa*, La Prensa Literaria, 7 de octubre de 2000, cit. por María del Carmen Sillato, “Juan Gelman: aportes a la (re)construcción de la memoria histórica en Argentina”, en Fernando Moreno (ed.), *op. cit.*, p. 203.

(pp. 82-83) a través de la palabra “clausura” reúne a poetas y militantes revolucionarios: “ahora llueve en mi país y se oye el ruido de la palabra clausura /” (p. 83). Pasa así de los muertos, de los militantes sacrificados que parecen unir su voz a la de los poetas que transformaron la palabra, sacándola a su vez de los encasillamientos y de la clausura (“cuando sacaste a la palabra clausura de su clausura /”, p. 82), a los escritores. Cita así, en este texto, a los ciervos de San Juan (que huyen como huye Dios ante el reclamo amoroso del poeta místico), Baudelaire, Tristán Tzara, Safo. Esas voces son gritos colectivos que se acercan a la voz del poeta: “en realidad le estaba diciendo que todos somos baudelaire” (p. 82). Los poetas son las aves cantoras delante de la injusticia del mundo. De ahí el título de otro texto de Galván: “Ruisseños de nuevo” (pp. 86-88), en el que menciona a Keats, Rimbaud, San Juan, Santa Teresa, Quevedo, Garcilaso, John Donne, Vallejo, Baudelaire, Gironde, González Tuñón, Apollinaire, Blake, Urondo, Dalton, Javier Heraud, Rubén Darío, José Martí, Whitman, Safo. En “Roque Dalton” (p. 237) hila la historia de personajes literarios italianos creados por el Ariosto (como antes también había mencionado al Dante) con los combatientes revolucionarios latinoamericanos. Todas las épocas, todas las lenguas parecen corresponder a este afán renovador y gratificante de la poesía. El canto es eterno, complicado y obsesivo: “pasa safo abrigando al ruisseño que canta / canta / canta” (“Ruisseños de nuevo”, p. 88); “la luna / vista por tantos mortales / y por safo también /” (“Ciertos vuelos”, p. 135). Menciona también a Alcmane (p. 103), lírico griego que escribía en dialecto dórico: “es pajarito que imita las palabras de alcmane /” (“Otros pasos”, p. 103). Y asimismo, evoca al conjunto de los “líricos griegos” (p. 104). En suma, los grandes poetas no solo se comunicaron, sin saberlo, con los compañeros que buscaban la belleza social, sino también con aquellos amantes, familiares y amigos del entorno co-

tidiano que hacían de la belleza un detalle de cada día. Cuando recuerda a su novia de la calle Triunvirato, piensa en Juan Ramón Jiménez y en la magia de la poesía: “una venita de juan ramón con gusto a calle triunvirato /” (“Operaciones”, p. 229). Toda esta naturalidad humana contrasta con la disección casi carnífera de los teóricos: “los profesores de poesía / la acostaron sobre la mesa /” (p. 229). Y estos contrastes revisten a veces un carácter humorístico (ver “Exposición de unos cuadros”, p. 143, “incluso una ponencia...”, en donde se compara al amigo de la infancia Isito con los poetas).

La poesía es un territorio grato y amigo lleno de fuerzas cambiantes. Vallejo, uno de los autores más solicitados por Gelman, produce una obra que se caracteriza por el poder transformador, revolucionario: “pasan los versos de vallejo montados de infinito /” (“13”, p. 84), escribe Galván. Vallejo deformaba la ortografía, y el poeta argentino fonetiza la escritura para argentinizar a “pol berlaine” (p. 139). Lleno de voces (“tenía cuatro poetas adentro”, p. 89), Fernando Pessoa es narrado cuando multiplica sus llamados (“Yo también escribo cuentos”, p. 89). Lo mismo ocurre con Lautréamont, muerto misteriosamente a los veinticuatro años de edad, tal vez luchando por la comuna de París. Se destaca en él la fuerza mágica de la poesía por encima de todo: “la poesía debe ser hecha por todos” (“Siempre la poesía”, dedicado a Juan Carlos Onetti, p. 123). Santa Teresa, de quien antes JG había glosado varios textos, reaparece en este volumen. Está asociada al amor, a una idea del amor que compara el amor profano, incluso físico, con el místico y extático, pues el deseo de la redención se equipara al de la mujer amada: “esa mujer que ahora mismito se parece a santa teresa / en el revés de un éxtasis” (“Cerezas”, p. 99). Los usos poéticos de Gelman mezclan discursividades, entendiendo a éstas como enunciados que se cruzan en una práctica social, lo que le permite pasar del ámbito público al íntimo.

Fiel a sus relaciones tangueras, en *Interrupciones 2* se menciona varias veces a Gardel. Los astros, como las luces de Buenos Aires del tango “Volver”, parpadean y anuncian la ansiada vuelta del exilio: “... los astros parpadeando / como en un tango de Gardel” (p. 84). Pero la lectura política de la realidad se confunde con una lectura política del amor. En suma, todo parece coincidir en la búsqueda de un ideal de belleza: “la belleza de cualquier hombre o mujer es una conspiración” (*los poemas de Julio Grecco*, “Se dice”, p. 120). El amor físico, casi de éxtasis, se confunde así con la música porteña: “encenderla es como poner en la vitrola un disco de Gardel /” (“Cerezas”, p. 99), y el referente textual parece imponerse a la realidad. Del mismo modo, la música de tango suena como una letanía que alimenta la tristeza por la “muerte” de Julio Grecco, canta Galván (que por otra parte es el nombre del personaje de Osvaldo Soriano de *Cuarteles de invierno*, 1981), y ritma la caída de algunos versos con el clásico “chan-chán”. O también hace el poeta silbar a los muchachos del barrio, al muchacho que él fue: “y los muchachos del barrio nos juntamos a su alrededor / le silbábamos tangos para distraerlo /” (p. 144).

La memoria del pasado es también palimpsesto de la lengua. En esta perspectiva, la noción de “pureza” y de “corrección” es debatida, tal como había sido hecho en textos anteriores. La multiplicación de arcaísmos, de neologismos, remiten a un estado anterior, a la lengua infantil preescolar a través de solecismos verbales, al habla de los campesinos y los proletarios (“mesmamente”), a la lengua de los inmigrantes (y en parte de los exiliados de *com/posiciones* y de la dictadura) que transformaban el género de los nombres (“la caballa”, p. 219), confundían formas verbales (“lo último que hizo / antes de se morir /”, *Eso*, “Cumpleaños”, p. 215), inventaban términos arrancados a la lengua materna, a la voz de los poetas que se expresan en una lengua todavía no normatizada, o a la propia

voz del poeta que se autoriza a inventar términos porque él también es voces de poetas del pasado, inmigrante y niño. En *Com/posiciones* Gelman traduce a poetas árabes, judíos, provenzales. Vienen de horizontes diversos pero tienen el mismo horizonte de espera, el de la poesía. En realidad, no los traduce, los reescribe, los inventa, los bifurca. El problema de la autoría vuelve a aparecer y, obviamente, el traductor es el traidor, el que agrega y aporta, pero siempre amasando la misma materia, trabajando con la misma harina que, como el polvo enamorado de los versos de Quevedo, cargan el amor a pesar de los siglos. Los poetas son inmortales, “almas” y “almitas”. O sea que si se “poesía” la política, también se “politiza” la lengua poética. Esto explica también la explosión, la fragmentación de las normas sintácticas: si el revolucionario cuestiona el orden social, el poeta cuestiona el orden del discurso, como un niño afiebrado: “un niño hunde la mano en su fiebre y saca astros que tira al aire / y ninguno ve /” (“Niños”, *Eso*, p. 223), o como el poeta cuestiona el diccionario, cementerio de las palabras ordenadas (“Alrededor del cual”, *Eso*, pp. 227-228).<sup>8</sup>

\*\*\*

En numerosas declaraciones diseminadas en el tiempo y en la distancia, Gelman se ha referido a las obsesiones que lo habitan y que son, a su entender, los motores de su escritura: “Yo no sé si en realidad se escriben muchos libros. Yo supongo que a lo largo de la vida se escribe uno solo. O más bien, se habla de dos o tres

---

<sup>8</sup> La idea está en germen en el poema “Héroes” de *Gotán* (1962): “la gran madre caballa / el gran padre caballo / el mundo es un caballo / a gelmanear a gelmanear les digo / a conocer a los más bellos / a los que vencieron con su gran derrota” (Juan Gelman, *Poesía*, Casa de las Américas, La Habana, 1985, p. 91).

cosas, ¿no?: los temas que nos preocupan toda la vida. Y digamos que las tres cosas son: la poesía, el amor y la revolución”.<sup>9</sup>

No es menos cierto que estas obsesiones o temas o cosas –que pueden variar ligeramente según las entrevistas: a veces habla de belleza, otras de la niñez– se dirigen esencialmente a referentes histórico-políticos y literarios, cruzados con lo individual y lo colectivo. O sea que en la trama de la poesía de Gelman se inscriben como palimpsesto la memoria de la historia y de la poesía. La poesía es, en suma, una forma de trascendencia y de resistencia contra los límites impuestos. Forma que viaja por el tiempo y se prolonga en los estilos sencillos de los sentimientos humanos: “nuestro amor es sencillo / [...] sacude el tiempo sobre líricos griegos” (“Más preguntas”, *Final*, p. 104).

Esa memoria es una forma de verdad y la poesía, de tal modo, es el eco o la sombra de una forma de saber. Se puede llegar a esta constatación agrupando el conjunto de los textos para extraer ideas y valores (con lo que se vuelve a las “obsesiones”, es decir a “obsesiones” enunciadas de cierta manera). En este ámbito puede intervenir el discurso paródico, que se refiere a ciertas formas de enunciar el saber, interceptándolas con el lirismo (Mario Benedetti realiza una operación similar, pero su punto de intercepción es, sobre todo, con formas prosaicas) y con el intertexto quevediano (como había hecho en el pasado con “Amor constante más allá de la muerte”).<sup>10</sup> Nos referimos a “La economía es una ciencia” (p. 127), en el que el discurso científico se cruza con el lírico y con el intertexto (“en el decenio que siguió a la crisis / se notó la declinación del coeficiente de ter-

---

<sup>9</sup> Víctor Casaus, “Los tiros de la palabra, Gelman”, en Juan Gelman, *Poesía*, Casa de las Américas, La Habana, 1985, pp. 7-8.

<sup>10</sup> Remito al respecto a mi trabajo “Gelman y un soneto de Quevedo”, en Norah Giraldi-Dei Cas y Michèle Guillemont, *Juan Gelman, écriture, mémoire, politique*, pp. 43-54 (incluido en el presente volumen).

nura /"). Así, la escritura de Gelman sigue siendo polvo enamorado (¿quiere decir que cada vez que hicimos el amor dejábamos nuestros sexos allí? / ¿y ellos seguían vivitos y coleando como perdices suavísimas? /, p. 127).

El punto de partida de esa búsqueda de la verdad es ontológico. El ser poético se cuestiona su propia individualidad y su autoría. ¿El ser poético puede ser autoridad? La lectura de los textos de Gelman permiten suponer que sí, pero bajo la forma de la pregunta (¿sí?). Si el poeta se fragmenta, si recurre a heterónimos o a otros nombres, como es el caso de *Interrupciones 2*, no deja, sin embargo, de ordenar el texto, de buscar nuevos títulos (agrupar varios libros en uno, darle el título de *Interrupciones*).<sup>11</sup> Si la lengua se fragmenta, estas fragmentaciones tienen una raíz que se puede rastrear, procurar ordenar aunque se escape. O poesía que no llega a morderse la cola.

---

<sup>11</sup> Remito al artículo de Norah Giraldi Dei-Cas, "Claves del paraíso perdido. La utopía de Juan Gelman", en Norah Giraldi-Dei Cas y Michèle Guillemont, *Ibidem.*, pp. 119-138.



## BIBLIOGRAFÍA

### Obras estudiadas

- BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Anagrama, Barcelona, 1998.
- CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Cátedra, Madrid, 1985 (1a. ed. 1954).
- CASTELLANOS, Rosario. *Balún-Canán*. FCE, México, 2002 (1a. ed. 1957).
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. 17a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1974 (1a. ed. 1963).
- CORTÁZAR, Julio. *Adiós Robinson y otras piezas breves*. Alfaguara, Madrid, 1995 (1a. ed. 1984).
- DIEZ, Rolo. *Papel picado*. Umbriel, Barcelona, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzini*. Francisco Alves, Río de Janeiro, 1985.
- FUENTES, Carlos. *Cuerpos y ofrendas*. Alianza, Madrid, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Agua quemada*. FCE, México, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Los días enmascarados*. Era, México, 1982 (1a. ed. 1954).
- \_\_\_\_\_. *La región más transparente*. Cátedra, Madrid, 1982 (1a. ed. 1958).
- GELMAN, Juan. *Si dulcemente*. Lumen, Barcelona, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Interrupciones 2*. Seix Barral, Buenos Aires, 1998 (1a. ed. 1985).
- ONETTI, Juan Carlos. (1935). “Los niños en el bosque”, <http://www.onetti.net/es/novelas/losninosenelbosque?page=0%2C4>
- \_\_\_\_\_. (1936). “El obstáculo”, <http://www.onetti.net/es/cuentos/elobstaculo>

- \_\_\_\_\_. *El pozo*. Arca, Montevideo, 1973 (1a. ed. 1939).
- \_\_\_\_\_. *Tiempo de abrazar*. Arca, Montevideo, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Tan triste como ella y otros cuentos*. 2a. ed., Lumen, Barcelona, 1979 (1a. ed. 1976).
- QUEVEDO y VILLEGAS, Francisco de. *Poesía varia*. James O. Crosby (ed.). 7a. ed., Cátedra, Madrid, 1990.
- SISCAR, Cristina. *La sombra del jardín*. Simurg, Buenos Aires, 1999.
- SORIANO, Osvaldo. *Una sombra ya pronto serás*. Sudamericana, Buenos Aires, 1990.
- SUBCOMANDANTE Marcos y Paco Ignacio Taibo II. *Muertos incómodos*. Destino, Barcelona, 2005.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *Sintiendo que el campo de batalla*. Txalaparta, Tafalla, 1989.
- TRAVEN, Bernard. *La révolte des pendus*. 10/18, París, 1987 (1955) (1a. ed. 1938).

### Trabajos críticos

- ABASTAL, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*. Complexes, Bruselas, 1979.
- AGUINAGA, Carlos Blanco. "Cerrar podrá mis ojos... Tradición y oralidad", *Filología*. Núm. VIII, 1962.
- AÍNSA, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Alfa, Montevideo, 1970.
- ANDRÉ, Breton. *Manifestes du surréalisme*. Gallimard, París, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Les pas perdus*. Gallimard, París, 1997.
- ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Payot, París, 1982.

- BAKHTINE, Mikkaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Gallimard, Paris, 1970.
- BARRENECHEA, Ana María. "Génesis y circunstancias", en Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Archivos, Madrid, 1991.
- BELLINI, Giuseppe. *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. Eliseo Torres, Nueva York, 1976.
- BENEDETTI, Mario. *Los poetas comunicantes*. Marcha Editores, México, 1981 (1a. ed. 1972).
- \_\_\_\_\_. *El desexilio y otras conjeturas*. El País, Madrid, 1984.
- BERNABÉ, Jean et al. *Eloge de la créolité*. Gallimard, Paris, 1989.
- BILEN, Max. *Ecriture et Initiation*. Librairie Honoré Champion, Lille, 1977.
- BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Anagrama, Barcelona, 2004.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of fiction*. The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1961.
- BOUJU, Emmanuel (dir.). *L'engagement littéraire*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris, 1992.
- BRUNN, Alain. *L'Auteur*. GF-Corpus, Paris, 2001.
- CACUCCI, Pino. *Poussières Mexicaines*. Payot, Paris, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Rebelles!*. Christian Bourgois, Paris, 2003.
- CAMPOS, Jorge. "Bolaño y los poetas infrarrealistas", <http://www.letras.s5.com/rb2000404.htm> (consultado el 24 de julio de 2006).

- CANCELLIER, Antonella. “La nariz está más cerca del alma que los ojos. Onetti y el expresionismo, *Dejemos hablar al viento*”, *Turia*. Núm. 91 (junio), Teruel, 2009.
- CARPENTIER, Alejo. *Letra y solfa*. Nemont, Buenos Aires, 1997.
- CASANOVA, Pascale. *La République Mondiale des Lettres*. Seuil, París, 1999.
- CASAUS, Víctor. “Los tiros de la palabra, Gelman”, en Juan Gelman, *Poesía*. Casa de las Américas, La Habana, 1985.
- COBAS CARRAL, Andrea. “‘Déjenlo todo nuevamente’: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano”, <http://www.lettras.s5.com/rb051105.htm> (consultado el 14 de agosto de 2006).
- COLIN, Jean-Pierre. *Crimilgies*. Canevas Éditeur, Frasné, 1985.
- CRUMLEY DE PÉREZ, Laura Lee. “*Balún-Canán* y la construcción narrativa de una cosmovisión indígena”, *Revista Iberoamericana*. Núm. 127 (abr-jun), pp. 491-503, University of Pittsburgh, 1984.
- CHAO, Ramón. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Argos Vergara, Madrid, 1984 (ver reedición: *Conversaciones con Alejo Carpentier*. Alianza, Madrid, 1998).
- DENIS, Benoît. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Seuil, París, 2000.
- DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Nathan, París, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Travail de Flaubert*. Seuil, París, 1983.
- FRANCO, Jean. *Écrire le Mexique*. Ellipses, París, 1998.
- FREIDEMBERG, Daniel. “La poesía es lenguaje calcinado” (entrevista a Juan Gelman), *Clarín*. Cultura y Nación, 20 de agosto de 1992.
- \_\_\_\_\_. “Revista Ñ”, *Clarín*. 7 de febrero de 1999.
- FRISCHMANN, Donald H. “El sistema patriarcal y las relaciones heterosexuales en *Balún Canán*, de Rosario Castellanos”,

- Revista Iberoamericana*. Núms. 132-133 (jul-dic), pp. 665-781, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1985.
- FUENTES, Carlos. *Tiempo mexicano*. Joaquín Mortiz, México, 1971.
- \_\_\_\_\_. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México, 1997 (1a. ed. 1969).
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*. 2a. ed., El Colegio de México, México, 2000 (1a. ed. 1981).
- GARCÍA PAVÓN, Francisco. "Breve noticia de *Plinio*", *Historias de Plinio*. Plaza & Janés, Barcelona, 1970.
- GARIANO, Carmelo. "La innovación léxica en Quevedo", *Boletín de la Real Academia Española*. T. 64, núm. 233 (sep-dic), pp. 319-332, Real Academia Española, Madrid, 1984.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Seuil, París, 1976 (1a. ed. 1966).
- \_\_\_\_\_. *Figures III*. Seuil, París, 1979 (1a. ed. 1969).
- GHIRALDI-DEI CAS, Norah y Michèle Guillemont (eds.), *Juan Gelman, écriture, mémoire, politique*. Indigo, París, 2006.
- GIL, E. "Los muertos incómodos", *El Imparcial*. Perfiles, 8 de mayo de 2005.
- GLANTZ, Margo. "Paz y Marcos: máscaras y silencios", *La Jornada*. La Jornada Semanal, 20 de septiembre 1998.
- GLAUDES, Pierre e Yves Reuter. *Le personnage*. Presses Universitaires de France, París, 1988.
- GLISSANT, Edouard. *Le chaos-monde, l'oral et l'écrit. Ecrire la parole de nuit*. Gallimard, París, 1994
- \_\_\_\_\_. *Traité du Tout-monde, Poétique IV*. Gallimard, París, 1997
- GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo y Mariano Plotkin. *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2000.

- GONZÁLEZ, Eduardo. *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*. Monte Ávila, Caracas, 1978.
- GUNIA, Inke et al. (eds.). *Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minneman. La modernidad revisitada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Tranvía, Berlín, 2000.
- GUILLOU, Philippe Le. *Figures et rituels initiatiques dans le roman et le récit français (1970-1980)*. Université de Rennes II, Rennes, 1997.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*, Presses Universitaires de France, París, 1984.
- JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Emecé, Buenos Aires, 2000.
- JUNCO, Alfonso. "La lengua viva", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 4 (jul-ago), pp. 151-159, Madrid, 1948.
- JUNG, Carl Gustav. *Métamorphose de l'âme et ses symboles*. Librairie de l'Université Georg et Cie., Ginebra, 1967 (1a. ed. 1953).
- LAGOS POPE, María. "En busca de una identidad: individuo y sociedad: *Balún-Canán* de Rosario Castellanos", *Revista Interamericana*. Núm.14 (primavera-invierno), p. 79-90, Universidad Interamericana de Puerto Rico, San Germán, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Individuo y sociedad en *Balún Canán*", *Texto Crítico*. Núms. 34-35, pp. 81-92, UV, Xalapa, Ver., 1986.
- \_\_\_\_\_. "*Balún Canán*: una novela de formación de protagonista femenina", *Revista Hispánica Moderna*. Núm. 50, pp. 159-179, Columbia University, Filadelfia, 1997.
- LAVOU, Victorien. *Mujeres e indios, voces del silencio. Estudio sociocrítico de Balún Canán de Rosario Castellanos*. University of Pittsburgh, Pittsburgh, Pennsylvania, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, París, 1975.

- \_\_\_\_\_. *Je est un autre*. Seuil, París, 1980.
- LIENHARD, Martin. "La legitimación indígena en dos novelas centroamericanas", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 414 (diciembre), pp. 110-120, Instituto de Cooperación Iberoamericano, Madrid, 1984.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio. "Poesía y revolución en Cuba, 1999", en Néstor Ponce (ed.), *La Révolution cubaine (1959-1992)*, Ed. du Temps, Nantes, 2006.
- LOUIS, Annick. *Jorge Luis Borges: oeuvres et manoeuvres*. L'Harmattan, París, 1977.
- LUKÁCS, Georg. *Le roman historique*. Payot, París, 1965.
- MANZONI, Celina (comp., pról. y ed.). *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Corregidor, Buenos Aires, 2002.
- MÁRQUES RODRÍGUEZ, Alexis. *La obra narrativa de AC*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. "La voz entera", *Página 12*. Primer Plano, 9 de diciembre de 1992.
- MATURO, Graciela. "De los pasos perdidos a los 'Pasos' de Alejo Carpentier a través del concepto de la 'Kehre' heideggeriana", *Atenea*. Núm. 477 (ene-jun), pp. 181-200, Universidad de Concepción, Concepción, Chile, 1998.
- MEJÍAS ALONSO, Almudena. "La narrativa de Rosario Castellanos y el indigenismo", *Cuadernos Americanos*. Núm. 3, pp. 204-217, México, DF, 1985.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Gallimard, París, 1973.
- MESSINGER CYPESS, Sandra. "The Niña as Narrator in *Balún-Canán* by Rosario Castellanos", *Proceedings of Fourth Annual Hispanic Literatures Conference*. University of Pennsylvania, Pennsylvania, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Balún Canán: A Model Demonstration of Discourse as Power", *Revista de Estudios Hispánicos*. Núm. 3, pp. 1-15, Washington University, St. Louis, 1985.

- \_\_\_\_\_. “Onomastics and Thematics in *Balun Canan*”, *Literary Onomastics Studies*. Núm. 13, pp. 83-96, Brockport, Nueva York, 1986.
- MITTERRAND, Henri. *Le discours du roman*. PUF, París, 1980.
- MOLINA, José Andrés. “El significado y la lengua poética: a propósito de un soneto de Quevedo”, *Estudios sobre literatura y arte dedicados al prof. Emilio Orozco Díaz*. T. II, pp. 427-437, Universidad de Granada, Granada, 1979.
- MORENO, Fernando (ed.). *Roberto Bolaño, una literatura infinita*. Université de Poitiers-CNRS, Poitiers, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, Roberto Bolaño, Interrupciones 2, Juan Gelman*. Ellipses, París, 2006.
- NAVARRO, Felipe (seudónimo de Néstor Ponce). “La violenta comedia mexicana (entrevista a Carlos Fuentes)”, *Crisis*. Núm. 48 (noviembre), pp. 41-45, Buenos Aires, 1986.
- \_\_\_\_\_. “L'éveil du roman noir hispano-américain”, *Europe*. Núms. 700-701 (ago-sep), pp. 168-171, París, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Rencontre avec Manuel Vázquez Montalbán”, *Europe*. Núm. 702 (octubre), pp. 163-170, París, 1987.
- OCAMPO, Aurora M. “Debe haber otro modo de ser humano y libre: Rosario Castellanos”, *Cuadernos Americanos*. Núm. 250, pp. 199-212, México, 1983.
- ORDIZ, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. Universidad de León, León, 1987.
- PADURA, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. Letras Cubanas, La Habana, 2000.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. FCE, México, 1983 (1a. ed. 1950).
- PELLICER, Juan. “La gravedad y la gracia: el discurso del subcomandante Marcos”, *Revista Iberoamericana*. Núm. 174 (ene-mar), pp. 199-208, University of Pittsburgh, Pittsburgh, 1998.

- PÉREZ FIRMAT, Gustavo. "El lenguaje secreto de *LPP*", *Modern Language Notes*. Núm. 2, pp. 342-377, The John Hopkins University, Baltimore, USA, 1984.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Siglo Veinte/Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1986.
- PONCE, Néstor. "Copi: la irrespetuosa búsqueda del ser", *El Público*. Núm. 56 (mayo), pp. 47-49, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Discours et recours: une approche de la poésie argentine (1976-1983)", en Gérard Laverge (ed). *Hommage à Nelly Clemessy*. Vol. 2, Université de Nice-Sophia Antipolis, Nice, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Le récit policier latino-américain", *Anthologie de la nouvelle noire latino-américaine*. L'Atalante, Nantes, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Género, parodia y tipología de los personajes en *Triste, solitario y final* y *El ojo de la patria* de Osvaldo Soriano", *Cuadernos Angers-La Plata*. Núm. 1 (diciembre), pp. 9-25, Universidad Nacional de La Plata y Université d'Angers, La Plata, Argentina, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Noé nada, Noé mucho", *Actes du colloque d'Almoreal*. Presses Universitaires d'Angers, Angers, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Diagonales del género*. Ed. du Temps, París, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Zapatisme : dix ans déjà, dix jours qui ébranlèrent le monde", *Information et commentaires*. Núm. 128 (jul-sep), pp. 21-29, Coopération Sud-Sud, Corenc, 2004.
- \_\_\_\_\_. "Sarmiento: civilización y barbarie", en Domingo F. Sarmiento, *Facundo*. Siglo XXI, México, 2006.
- RAMOS, Samuel. *Perfil del hombre y la cultura en México*. Espasa-Calpe, México, 1994 (1a. ed. 1934).
- REUTER, Yves (ed.) *Le roman policier et ses personnages*. Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1989.

- REYES BENÍTEZ, Iris Yolanda. "La estructura lingüística en *Balún Canán*: el lenguaje como instrumento de dominio", *Revista de Estudios Hispánicos*. Núm. 21, pp. 251-267, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1994.
- ROSENBERG, Harold. *The Tradition of the New*. Thames & Hudson, Londres, 1962.
- RUTES, Sébastien. *Stratégies de l'intertextualité dans l'œuvre policière de Paco Ignacio Taibo II*. Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, París, 2003.
- SAER, Juan José. "Exil et littérature", *Les Temps Modernes, Argentine entre populisme et militarisme*. Núms. 420-421 (jul-ago), París, 1981.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Gallimard, París, 2005 (1a. ed. 1948).
- SCOTT, Renee. "Las paradojas del mundo de los adultos en *Balún-Canán*", *South Eastern Latin Americanist*. Núm. 1, pp. 22-30, South Eastern Council, USA, 1992.
- SCHNEIDER, Sylvia. *La symbolique de l'initiation dans les œuvres d'Alejo Carpentier et de Michel Tournier*. Université de Paris X, París, 1992.
- SOUSTELLE, Jacques. *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*. Hachette, París, 1983 (1a. ed. 1955).
- STEINER, Georges. *Après Babel. Le langage et la tradition gnostique*. Albin Michel, París, 1978 (1a. ed. 1975).
- \_\_\_\_\_. *Extraterritorialité. Essai sur la littérature et la révolution du langage*. Hachette littératures, Pluriel, París, 2003.
- SULEIMAN, Susan. "Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse", *Poétique*. Núm. 32 (noviembre), París, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. PUF, París, 1983.

- TAIBO II, Paco Ignacio y Víctor Ronquillo (comps.). *Cuentos policíacos mexicanos*. Selector, México, 1997.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *Primavera pospuesta. Una visión personal del México de los 90*. Joaquín Mortiz, México, DF, 1999.
- THOVÉRON, Gabriel. *Deux siècles de para-littératures*. Éditions du CEFAL, Liège, 1996.
- TODOROV, Tzvetan “Typologie du roman policier”, *Poétique de la prose*. Seuil, París, 1980 (1a. ed. 1972).
- TURTON, Peter. “La cara de la desgracia o los vaivenes de la culpabilidad”, *La obra de Juan Carlos Onetti*. Université de Poitiers-Editorial Fundamentos, Madrid, 1990.
- VAN GENNEP, Arnold. *Les rites de pasaje*. Mouton, París-La Haye, 1969 (1a. ed. 1909).
- VANDEN BERGHE, Kristine. *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*. Iberoamericana, Madrid, 2005.
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. Espasa-Calpe, México, 1997 (1a. ed. 1948).
- VERANI, Hugo. *Onetti: el ritual de la impostura*. Monte Ávila, Caracas, 1981.
- VIERNE, Simone. *Rite, Roman, Initiation*. Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973.
- VILLARREAL, Minerva Margarita. “La red de las discriminaciones o el enigma de las ovejas petrificadas: comentario a la novela *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos”, *Revista Iberoamericana*. Núm. 150 (ene-mar), pp. 63-82, Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, 1990.
- VILLEGAS, Abelardo. *Panorama de la filosofía iberoamericana actual*. Eudeba, Buenos Aires, 1963.
- VV. AA. *Carlos Fuentes. Premio Miguel Cervantes (1987)*. Anthropos, Madrid, 1988.

- VV. AA. *Homenaje a AC: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Las Américas Publishing, CO, Nueva York, 1970.
- VV. AA. *Rosario Castellanos: homenaje nacional*. Conaculta, México, DF, 1995.
- YURKIEVICH, Saúl. "La violencia estremecedora de lo real", *Río de la Plata*. Núm. 7, pp. 103-114, Celcirp, París, 1998.

## ÍNDICE

Prólogo. Lecturas críticas en la complicidad del escritor.....	9
La relectura de los “clásicos” de los sesenta .....	10
¿Qué más se puede pedir? .....	13

### SUEÑOS, DEFEÑOS Y POLICÍAS (LECTURAS DE MÉXICO)

“Tlactocatzine, del jardín de Flandes”. Historia y fantástico en el primer Carlos Fuentes.....	19
Referencialidad, toposemia, mito e historia (acerca de <i>La región más transparente</i> ).....	29
México lindo .....	31
México en una laguna.....	36
Los signos enmascarados: <i>Agua quemada</i> .....	47
La revolución inconclusa o las caras de la frustración.....	48
Madres y violaciones .....	53
El sueño de la razón engendra monstruos: espacios de dominación en <i>Balún-Canán</i> .....	59
Olga Lavanderos, periodista (acerca de la literatura, la palabra y el poder).....	71
Subcomandante Marcos-Paco Ignacio Taibo II: los otros círculos del detective en <i>Muertos incómodos</i> (2005) .....	83

Policial y literatura diaspórica: <i>Papel picado</i> (2003) de Rolo Diez .....	93
--	----

TRÁNSITOS, PASAJES, QUERENCIAS  
(LECTURAS HISPANOAMERICANAS)

La construcción del personaje en los primeros relatos de Onetti (1933-1939) .....	109
--	-----

El delito está en el texto: <i>La cara de la desgracia</i> .....	121
--	-----

La verdad de los libros: los caminos iniciáticos en <i>Los pasos perdidos</i> .....	133
--	-----

De los dos lados: de <i>Rayuela</i> a <i>Adiós Robinson</i> .....	149
---	-----

Sapos y hombres, o la inquietante relatividad de la escritura .....	159
--	-----

Diáspora, errancia, raíz en <i>La sombra del jardín</i> de Cristina Siscar .....	171
---	-----

El fin de las ilusiones en <i>Una sombra ya pronto serás</i> .....	193
--	-----

Chile negro: memoria y referentes textuales en <i>Nocturno</i> <i>de Chile</i> .....	207
Anexo .....	225

TRES ASEDIOS A JUAN GELMAN

La “Nota XXII” de Gelman y un soneto de Quevedo.....	239
Una escritura de la escritura .....	239
La múltiple producción de sentidos .....	247

Anexo.....	253
Escritura del horror y amor de la poesía. Acerca de <i>Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)</i> (1980) de Juan Gelman.....	255
Memoria, referentes históricos y textuales en <i>Interrupciones 2</i> .....	273
Bibliografía.....	289

Siendo rector de la Universidad Veracruzana  
el doctor Raúl Arias Lovillo,

*Memorias y cicatrices.*

*Estudios sobre literatura latinoamericana contemporánea,*

de Néstor Ponce,

se terminó de imprimir en septiembre de 2011,  
en Master Copy, S. A. de C. V., Avenida Coyoacán, 1450, Col. del Valle,  
Delegación Benito Juárez, C. P. 03220, México, D. F. Tel. 55 2423 83.

La edición, impresa en papel cultural de 90 g,  
consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.

En su composición se usaron tipos Century Schoolbook  
de 8/10, 9/12, 10/14 y 12 puntos.

Formación: Aída Pozos Villanueva. Edición: Patricia Maldonado Rosales.