

Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios presenta las conclusiones extraídas del Congreso Internacional *Última narrativa latinoamericana: nuevas corrientes y tendencias*, celebrado en la Universidad de Salamanca en abril de 2009, y en el que participaron especialistas procedentes de Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, Chile, España, Estados Unidos, México, Perú, Uruguay y Venezuela.

Las ponencias recogidas en el volumen apuntan los territorios transitados por la última literatura en español, ahondando en los enfoques que mejor la explican y que, por su actualidad, son objeto de apasionantes discusiones. A pesar de la heterogeneidad de los temas abordados y de la diversa procedencia de los ponentes, las líneas comunes de sus meditaciones se encuentran sintetizadas en conceptos recurrentes como *extraterritorialidad, hibridación, nomadismo, ciberespacio, extimidad, cultura popular, exhibicionismo, imagen, simulacro, virtualidad y mediaciones*.

El presente volumen se divide en tres secciones para cumplir con el objetivo de los editores de integrar en el mismo crítica y creación. En la primera se recogen las aportaciones teóricas del encuentro, continuadas por una antología de textos y por las reflexiones de los escritores sobre su obra, su tiempo y otros autores señeros.

ISBN 978-3-487-14482-5

TCCL
TKKL

49

Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI:
nuevos enfoques y territorios

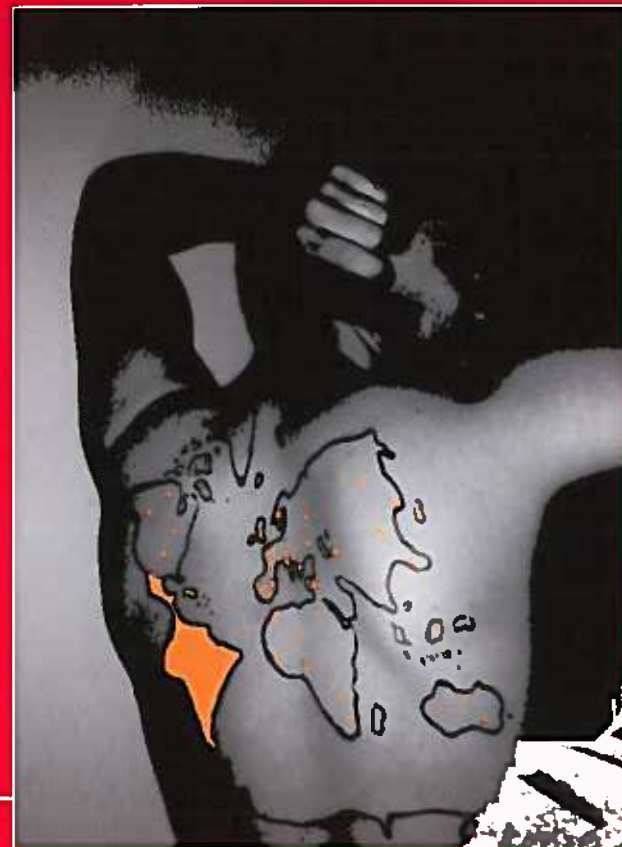
Esteban, Montoya, Noguero, Pérez López (eds.)

JO

TCCL TEORÍA Y CRÍTICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
TKKL THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
TCCL THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE

*Ángel Esteban, Jesús Montoya, Francisca Noguero,
María Ángeles Pérez López (eds.)*

Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios



OLMS

- TKKL- THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KULTURELLEN ZEICHEN
(SEMIOTIK-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)
- TCCL- TEORIA Y CRITICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
INVESTIGACIONES DE LOS SIGNOS CULTURALES
(SEMIOTICA-EPISTEMOLOGIA-INTERPRETACION)
- TCCL- THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE
INVESTIGATIONS ON CULTURAL SIGNS
(SEMIOTICS-EPISTEMOLOGY-INTERPRETATION)
- TCCL- THEORIE ET CRITIQUE DE LA CULTURE ET LITTERATURE
RECHERCHES DES SIGNES CULTURELS
(SEMIOTIQUE-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)

Vol. 49

HERAUSGEBER/EDITORES/EDITORS

Alfonso de Toro Universität Leipzig sekretariatdetoro@rz.uni- leipzig.de	Bradley S. Epps Harvard University bsepps@fas.harvard.edu	Roberto González Echevarría Yale University roberto.echevarria@yale.edu	Dieter Ingenschay Humboldt-Uni- versität zu Berlin dieter.ingenschay @rz.hu-berlin.de
---	---	--	---

Rafael Olea Franco Colegio de México rolea@colmex.mx	Michael Rössner Ludwig-Maximilians-Universität München Michael.Roessner@romanistik.uni-muenchen.de	William Rowe Birkbeck, University of London w.rowe@spanish.bbk.ac.uk
--	--	---

BEIRAT/CONSEJO ASESOR/PUBLISHING BOARD

Prof. Dr. Ruth Fine The Hebrew University of Jerusalem msruthic@mscc.huji.ac.il	Prof. Dr. Efrain Kristal University of California, LA kristal@ucla.edu	Prof. Dr. Christopher Lafertl Universität Salzburg christopher.lafertl@sbg.ac.at
Prof. Dr. Christian Wehr Katholische Universität Eichstätt Christian.Wehr@ku-eichstaett.de	Prof. Dr. Gerhard Wild Universität Frankfurt g.wild@em.uni-frankfurt.de	

Ángel Esteban, Jesús Montoya, Francisca Noguero, María Ángeles Pérez López (eds.)

**Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI:
nuevos enfoques y territorios**



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2010



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2010

Diseño de la cubierta:
Fotografía: © Vega Sánchez

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available
in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2010

www.olms.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Umschlagentwurf: Anna Braungart, Tübingen

Herstellung: KM-Druck, 64823 Groß-Umstadt

ISBN 978-3-487-14482-5

ISSN 1865-343X

Índice

Los editores	
Introducción	IX

APORTACIONES TEÓRICAS

Fernando Aínsa	
Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia	1
Eduardo Becerra	
Argentina-Iowa-Canciones tristes: paseo por los mapas móviles de Rodrigo Fresán	28
María José Bruña Bragado	
Entre <i>Papeles salvajes</i> y <i>papeles insumisos</i> : algunas claves de la última narrativa rioplatense	37
Rubí Carreño Bolívar	
Paisaje después de la batalla: Diamela Eltit desde el nuevo siglo	48
Rita Gnutzmann	
Nuevos sujetos en la actual narrativa peruana	60
José Carlos González Boixo	
Después del 68: las últimas generaciones de narradores mexicanos	78
Erika Martínez Cabrera	
Carne de ficción: la narrativa de Anna Kazumi Stahl	89
Jesús Montoya Juárez	
Utopía y tecnología en la ciencia ficción airiana del siglo XXI	100
Pablo Montoya	
<i>Ursúa</i> de William Ospina o la apología de la Conquista	113
Edmundo Paz Soldán	
Literatura, lenguaje y narcotráfico en México: los casos de Yuri Herrera y Elmer Mendoza	123

Cristina Pérez Múgica <i>Rudo y cursi: el canon de la diferencia en la narrativa</i> de Pedro Juan Gutiérrez	134
José Ramón Ruisánchez Serra Utopías sentimentales.....	146
Silvia Ruiz Otero Hacia una simbólica de lo impuro: Fadanelli en diálogo con Ricœur (desde <i>El llanto de los corderos</i> , de Guillermo Fadanelli).....	155
Alfonso de Toro Literatura 'glocal'. '¿Literatura postdictadura'? Las 'historias menores' o la memoria como 'gran historia'. <i>Cuando éramos inmortales</i> de Arturo Fontaine en el contexto de la novela chilena contemporánea actual.....	165
POÉTICAS Y REFLEXIONES DE AUTOR	
Rafael Courtoisie Narrativas del nuevo milenio: Bob Flanagan y Caperucita roja en <i>YouTube</i> : qué cuentan los narradores de ahora.....	187
Carlos Franz La potencia de un <i>quizás</i> . Apuntes para una poética de la incertidumbre..	190
Joaquín Guerrero-Casasola Los demonios taciturnos (Reflexiones sobre el ciberespacio y la propiedad intelectual)	194
Fernando Iwasaki Un cadáver exquisito.....	198
Juan Carlos Méndez Guédez Escribir una poética es como llevar un <i>lexatín</i> en el bolsillo izquierdo	201
Ronaldo Menéndez Ante la sorpresa íntima.....	211
Andrés Neuman 3 dodecálogos de un cuentista.....	216
José Ramón Ruisánchez La literatura del bien.....	220

Consuelo Triviño Anzola José María Vargas Vila. <i>Hombre disfrazado de mujer</i> , mujer disfrazada de hombre	224
ANTOLOGÍA DE TEXTOS	
Rafael Courtoisie Fragmento de la novela <i>Goma de mascar</i>	231
Carlos Franz Fragmento de la novela <i>El desierto</i>	238
Joaquín Guerrero-Casasola "El pequeño Lucitania"	243
Fernando Iwasaki Microrrelatos inéditos.....	249
Juan Carlos Méndez Guédez Fragmento de la novela <i>Tal vez la lluvia</i>	254
Ronaldo Menéndez "Factor sorpresa"	259
Pablo Montoya Fragmento del libro <i>Sólo una luz de agua: Francisco de Asís y Giotto</i>	265
Andrés Neuman Dos cuentos inéditos.....	269
Edmundo Paz Soldán "Bernhard en el cementerio"	272
José Ramón Ruisánchez "Diccionario abreviado de la literatura del narco"	274
Consuelo Triviño "Horror de amar"	277

Los editores

INTRODUCCIÓN

Desde el año 2007, abril se ha convertido en un mes de referencia obligada para los interesados en la última narrativa latinoamericana en España. Y esto porque dos de los editores del presente libro, Ángel Esteban y Jesús Montoya, organizaron en la universidad de Granada tres seminarios internacionales que han dado lugar, hasta el momento, a un par de publicaciones señeras –*Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (2008), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico* (2009)–, y a una tercera, correspondiente al encuentro celebrado en 2009 bajo el título *Literatura y contextos transnacionales*, actualmente en prensa.

Estas reuniones propiciaron un estrecho contacto entre críticos y autores interesados por trazar los derroteros de la más reciente narrativa en español e hicieron posible, sobre todo, la compaginación del trabajo académico con el disfrute de la complicidad generada por los intereses compartidos.

De ahí surgió la idea de realizar un congreso de envergadura sobre el mismo tema, financiado en parte gracias al proyecto de investigación *Última narrativa latinoamericana (1996) hasta nuestros días: globalización, transculturalidad y nuevas escrituras* dirigido por Francisca Noguero, y celebrado entre el 27 y el 29 de abril de 2009 en la Universidad de Salamanca.

En el presente volumen reunimos la mayor parte de las ponencias leídas en esas tres intensas jornadas. Dejamos para su publicación en las actas pertinentes unas pocas presentadas anteriormente en el último Seminario Internacional celebrado en Granada, que aparecerán en breve en la editorial Iberoamericana bajo el título de *Literatura y contextos transnacionales*. En el conjunto de ensayos incluidos se puede advertir el interés manifiesto de los responsables de este libro: apuntar, como señala el título, los nuevos territorios transitados por la última literatura en español, ahondando en los enfoques que mejor la explican y que, por su actualidad, son objeto de apasionantes discusiones. De este modo, se atiende tanto a los “últimos” clásicos que conforman el canon literario en español como a aquellos que

van mostrando el cambio de paradigmas característico de una época tan plural, espectacularizada y confusa como la que vivimos actualmente.

Así, a pesar de la heterogeneidad de los temas abordados y de que en el encuentro participaran autores y críticos procedentes de Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, Chile, España, Estados Unidos, México, Perú, Uruguay y Venezuela –muchos de ellos, en realidad, “ciudadanos del mundo”, pues se formaron o fijaron su residencia fuera de su país de origen, lo que ya es una marca de nuestro tiempo–, existieron bastantes líneas comunes a los diferentes ensayos, sintetizadas en conceptos recurrentes como *extraterritorialidad*, *hibridación*, *nomadismo*, *ciberespacio*, *extimidad*, *cultura popular*, *exhibicionismo*, *imagen*, *simulacro*, *virtualidad* y *mediaciones*.

Todos ellos fueron aplicados a textos que asumen sin empacho marbetes como los de *neobarroco*, *grotesco*, *narrativa policial*, *ciencia ficción*, *utopías sentimentales*, o literaturas *del bien y del mal*.

El presente volumen se divide en tres partes porque desde el principio quisimos aunar en él crítica y creación. En la primera se recogen las aportaciones teóricas del congreso. Entre ellas destaca la conferencia magistral de Fernando Aínsa “Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia”, que abre el volumen y descubre muchas de las claves debatidas posteriormente, ya sea a través de panorámicas nacionales –como las ofrecidas por José Carlos González Boixo o Rita Gnutzmann– o de autores concretos, pertenecientes a diferentes generaciones pero en los que, de acuerdo con el lema que nos reunía, se abordó su más reciente producción. Es el caso de nombres tan significativos como los de César Aira, Diamela Eltit, Arturo Fontaine, Marosa di Giorgio, Pedro Juan Gutiérrez, Héctor Manjarrez, Élmer Mendoza, William Ospina y Paloma Villegas; de los más jóvenes pero reconocidos Guillermo Fadanelli, Carlos Franz y Rodrigo Fresán, y de los emergentes Yuri Herrera y Anna Kazumi Stahl.

En una segunda parte, dimos libertad a los escritores participantes en el encuentro para realizar una reflexión sobre su obra, su tiempo u otros autores que consideraran señeros. Así, Rafael Courtoisie y Joaquín Guerrero-Casola se interesaron por el impacto de la imagen y el ciberespacio en nuestra época; Carlos Franz definió bellamente su poética a través del sustantivo “incertidumbre”; Juan Carlos Méndez Guédez abogó por una escritura voluntariamente “lenta” en tiempos “de gorja y rapidez”; José Ramón Ruisánchez realizó una apología de la amistad en su literatura; Consuelo Triviño atendió a los orígenes de su novela sobre José María Vargas Vila y, *last but not least*, la espléndida tríada conformada por Fernando Iwasaki,

Ronaldo Menéndez y Andrés Neuman explicó con tanta agudeza como humor las claves del último cuento en español.

Por fin, ofrecemos en la última sección del volumen una antología señera de narraciones –novelas, cuentos, microrrelatos y prosas poéticas– publicadas en los últimos años o aún inéditas, textos cuya cesión agradecemos especialmente a sus autores y que ayudarán a comprobar en sus diferentes registros los conceptos, temas y estrategias discutidos en estas páginas.

APORTACIONES TEÓRICAS

Fernando Aínsa

UNESCO

**PALABRAS NÓMADAS
LOS NUEVOS CENTROS DE LA PERIFERIA**

Desde el rincón de Normandía en que vivió gran parte de su vida, Gustave Flaubert aseguraba: "No soy más francés que chino" y sostenía que "apenas entendía lo que significaba patria", anunciando que iba a hacer su equipaje para irse bien lejos, "a un país donde no escuche la lengua, lejos de todo lo que me rodea, de todo lo que me oprime". Sentado junto al fuego soñaba "con viajes, con recorridas sin fin a través del mundo", aunque "más triste después", volvía de nuevo a su trabajo (Flaubert 1947: 56).

Unos años más tarde, James Joyce exclamaría en Trieste: "¡Qué mi patria muera en mí!", para afrontar, lejos de su Dublín natal, la intemperie de otras tierras y otros idiomas. Un James Joyce que había hecho decir años antes a su personaje Stephen Dedalus, en *Retrato de un artista adolescente* (1916): "No quiero servir más a aquello en lo que ya no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi iglesia; trataré de expresarme, según un modo de vida y una forma de arte, tan libremente como pueda y lo más integralmente posible, usando para defenderme las solas armas que me permito utilizar: el silencio, el exilio y la astucia" (Joyce 1956: 207). Con palabras similares, el polaco Gombrowicz resumía: "Cuando escribo, no soy ni chino ni polaco".

O como confiesa ahora Enrique Vila-Matas: "De un tiempo a esta parte, yo quiero ser extranjero siempre", un escritor que decidió aplicarse a sí mismo la ley de extranjería para dejar de ser un escritor español y habitar un "territorio sin aduanas". Se trata de "viajar, perder países" y sentirse en su ciudad natal, Barcelona, como "un pasajero en tránsito hacia ciudades lejanas" (Vila-Matas 2007: 21); se trata de buscar un lugar donde nadie lo conozca y "llevar a cabo la experiencia de volver a empezar, pero con el equipaje de toda la experiencia adquirida durante estos años" (2007: 322). En un extremo aún más radical, Cioran exclama "lo extranjero se había vuelto mi Dios" (Cioran 1986: 162), convirtiendo su exilio en una apasionante aventura fundacional del desarraigo y esa capacidad de sentirse en "casa" en

cualquier cultura. Tal vez por ello, el poeta portugués Jorge de Sena sospechaba que: “*Eu sou eu mesmo a minha patria*”, después de haber afirmado en forma provocadora que “*Coleccionarei nacionalidades como camisas se despem*”.

Detrás de estas *boutades* y estas provocaciones, puede adivinarse el anhelo de fundar un territorio nuevo e independiente, lejos del solar nativo, que caracteriza buena parte de la literatura contemporánea. En esos territorios exteriores, donde se han refugiado quienes han hecho realmente sus maletas, se consagran el desarraigo, el exilio voluntario o forzoso, esa condición nómada del artista contemporáneo que marca la narrativa del siglo XX, tendencia que no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus particulares características en América Latina, donde la literatura *transfronteriza* multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria.

“La sensación es de desprejuicio territorial” —concreta el argentino Andrés Neuman—, un abandono del propósito de “encarnar determinados esencialismos nacionales y políticos” para reformularlos apostando a una literatura que pueda estar adscrita a cualquier espacio, metonimia del mundo que no se siente obligada a retratar la realidad de acuerdo a los tópicos que los lectores esperan de ella. “El chovinismo en la literatura es un cáncer extirpable —cree por su parte el peruano Diego Trélez, radicado en Nueva York y autor de *Hudson el redentor (y otros relatos edificantes sobre el fracaso)* (2001)— ya que “lo nacional tiende a ser un concepto desfasado para analizar nuestras correspondencias” (Trélez 2008: 6). Lejos del compromiso y la misión del escritor en boga hará unas décadas, ha compilado una antología desacralizadora de título significativo, *El futuro no es nuestro. Narradores de Latinoamérica* (2008).

Con la pérdida del “mapa” de los referentes identitarios, la literatura latinoamericana ha ido borrando fronteras nacionales, lo que supone la ruptura de un modelo de escritor y una recomposición de su papel en la sociedad. Ya no hay necesidad de pedirle cuentas por su aporte a la literatura nacional, esa imposición de representar a un país a la que sentía obligado hasta no hace mucho todo escritor y que parodiara Julio Cortázar en *62 Modelo para armar*, cuando sus engominados personajes intentan asumir un “destino argentino” en Europa. Representar un país, como lo hacen los ridículos porteños paseando por Londres y París con “trajes a rayas y entallados” y peinados de un modo penoso (Cortázar 1968: 90), llega a conformar una caricatura existencial de la auténtica dificultad de tener una identidad fijada. Esos trajes solemnes son un auténtico disfraz con el cual se quiere transmitir una

seriedad y aplomo que íntimamente no se posee, “esa especie de padre argentino de sienes plateadas y trajes bien cortados que inspiran confianza” (1968: 120). Por algo Cortázar inicia *Rayuela* con la significativa cita de Jacques Vaché: “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé de représenter un pays”.

Existe ahora, por el contrario, una “geografía alternativa de la pertenencia”, lealtades múltiples que se generan a través de la pluralidad y las “pulsiones de otro lugar” que asietan al escritor, la transgresión y la mezcla de códigos y la exaltación del descentramiento y la marginalidad, características que analizaremos en las páginas siguientes.

“En efecto —escribe Francisca Noguero en “Narrar sin fronteras”:

Vivimos un momento en que la búsqueda de identidad ha sido relegada a favor de la diversidad: como consecuencia, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista a partir del cual se la analizó desde la época de la Independencia, aún vigente en múltiples foros académicos y que rechaza la literatura universalista como parte del patrimonio cultural del subcontinente. (Noguero 2008: 20)

Sin embargo, el estudio de los “territorios flotantes” de esta nueva cartografía no es fácil de situar en el “organigrama” de la crítica clásica. Parafraseando la afirmación de que “nada molesta tanto a un burócrata como la libertad de los hombres errantes”, se podría decir que nada molesta más a un especialista de literatura latinoamericana, acostumbrado a dividirla por períodos y países, que la “transterritorialidad” de la narrativa actual. Sus preguntas son: ¿Dónde clasificarla? ¿Bajo qué área regional o nacional estudiarla? ¿A qué Departamento universitario adscribirla?

Las figuras de afuera

En este ensayo nos proponemos cuestionar estas interrogantes. Para ello hay que partir de la idea de “no pertenencia a un lugar”, de una realidad hecha de fronteras esfuminadas, viajes de ida y vuelta, “vagabundeos iniciáticos”, “cultura del camino”, “callejeo” impenitente, impulsos de vida errante, nomadismo asumido como destino, aspiraciones a “estar en otro lugar” y de “salir de sí mismo” que favorecen también los mundos virtuales del espacio

1 Michel Maffesoli en *El nomadismo, vagabundeos iniciáticos* (México, FCE, 2005) sostiene que la vida errante, el nomadismo, está inserto en la estructura misma de la naturaleza humana, reacia a toda idea de sujeción y control.

cibernético, aprendizajes en la *otredad* y —¿por qué no?— secreta nostalgia por el mundo perdido de los orígenes, en que se reconoce buena parte de la narrativa contemporánea. Lejos de reivindicaciones patrióticas o identitarias, el escritor, *homo viator* por excelencia, puede preguntarse —como hace el colombiano Eduardo García Aguilar— “¿dónde queda el extranjero?” tras tantas fusiones y mestizajes, viajes, ausencias y retornos.

¿En la patria abandonada o en las patrias adquiridas a fuerza del éxodo?
¿Quién es más extranjero: el nativo que retorna a deambular por sus parajes nativos o el forastero que agota el asfalto de nuevas y luminosas metrópolis del Viejo y del Nuevo Mundo? (García Aguilar 2006: 60)

En resumen, como afirma otro colombiano, Juan Gabriel Vásquez: “la literatura latinoamericana actual es hoy como la naturaleza según Pascal: una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (Vásquez 2007: 19). En todo caso, se trata de evitar ser latinoamericano como se espera que debe ser para satisfacer el imaginario europeo: lejos de los tópicos y clichés con que siempre se lo ha caracterizado. En su esfuerzo por destruir esos tópicos, Vásquez recorre los espacios y lugares de París por donde han pasado Joyce, Scott Fitzgerald, Hemingway o Gertrude Stein para empaparse literal y literariamente de su atmósfera. Desde las Ardenas escribe *Los amantes de Todos los Santos* (2008), al que define como “libro europeo de un escritor colombiano”, relatos que se desarrollan en Bélgica y Francia, donde ha vivido, porque escribe “sobre lo que conoce”. Colombia, su patria de origen, es “una tierra desconocida llena de misterio”. Por ello, reivindica el derecho a sentirse heredero y trabajar con la literatura universal, ya que “nadie tiene que justificarse, como les tocó a Borges o a Cortázar, por contar historias europeas o indias o norteamericanas o con personajes de esas regiones. Nuestra tradición es toda la literatura” (Vásquez 2008: 6).

Estas “figuras de afuera” (White 1997:15) que amplían la idea política del exilio y la reductora imagen botánica del enraizamiento y el desarraigo, se inscriben en la condición que George Steiner definiera como extraterritorialidad y la pluralidad lingüística que la acompaña, “carencia de hogar” que caracteriza la obra de grandes escritores como Nabokov, Borges y Beckett (Steiner 1973:10) y que reivindican ahora con orgullo los escritores latinoamericanos que han hecho del “afuera” su patria literaria.

Basta pensar en quienes viven por decisión propia o forzados por las circunstancias en Madrid, Barcelona, París, Estocolmo, Berlín, Nueva York o Los Angeles, pero también en Ciudad de México, como ha decidido Fernando Vallejo, aunque sea para despotricar contra su patria de origen, Colombia,

en esa ambigua relación de amor-odio que caracteriza la obra de muchos escritores que “han decidido hacer sus maletas”. Arturo Arias lo confiesa con tono abatido: “Uno se cansa de amar a este maldito país aun cuando se programe para odiarlo. Dependiendo de que lo sueña o viva en él es un desventajado paraíso o una embotada prisión armada con espinas de rosales” (Arias 2002: 11).

El fugitivo cultural

Todo indica que los procesos de mundialización en que estamos inmersos, las facilidades para viajar y comunicarse, las herramientas de Internet, gracias a las cuales forjamos afinidades electivas en desmedro de las territoriales o étnicas, agudizan esta condición errante del escritor. Numerosos intelectuales y artistas exploran ahora la diversidad material y cultural de un mundo del que han eliminado esas fronteras, aunque políticamente sigan existiendo, al incorporarse a otras colectividades para intercambiar ideas y experiencias estéticas. Ello permite —como propone el pintor chileno Eugenio Dittborn— superar “los sacrosantos emblemas de identidad, verdaderos distintivos estereotipados de nosotros como víctimas exóticas” y forjar una mirada “múltiple, politeísta y módica”, gracias a la cual se puede abrir el proceso de una interacción crítica con la tradición entendida como memoria de un pasado histórico que debe ser revisitado en permanencia (Dittborn 1993: 211). Se trata de romper los muros que se levantan frente a la alteridad en un entorno cada vez más ambivalente y “mestizo” que reclama superar el distingo entre dentro y fuera, nacional e internacional, nosotros y los otros, con una visión capaz de expresar la plasticidad cultural y el carácter dialógico del mundo contemporáneo².

Con la globalización de los mercados y los progresos de los medios de comunicación, individuos y pueblos viven en coexistencia permanente, para la cual no hay fronteras ni una base territorial única. Este proceso ha coincidido con la generalización de los medios de comunicación y el acelerado desarrollo de Internet. Gracias a ellos, el hombre vive realmente en “la aldea mundial” de la que habló con tono premonitorio Mac Luhan y repetía Octa-

2 Es interesante destacar la renovada actualidad del “cosmopolitismo ilustrado” que han puesto de relieve obras como *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz* de Ulrich Beck (Barcelona, Paidós, 2005) y *La Reivindicación de la Ilustración. Hacia una política de compromiso radical* de Stephen Bronner (Pamplona, Laetoli, 2007).

vio Paz a escala latinoamericana cuando afirmaba que “por primera vez en nuestra historia, somos contemporáneos de todos los hombres” (Paz 1982: 174).

Una cultura de difusión instantánea y simultánea refleja el evento, el acontecimiento, el momento vivido fuera de los referentes espaciales y temporales. Allí lo contingente es contiguo, aunque el día a día no deje de seguir articulando la continuidad histórica y esa sensación ineludible de vivir la noticia en “vivo y en directo”, como se dice en la jerga televisiva. Este vivir al día a nivel del mundo ha llevado a que el escritor Paul Nizon, un nómada cultural que ha residido en Italia, Francia y España, afirme: “Si estoy inmerso en el presente estoy vivo. Vivo en este mundo. Pertenezco a mi tiempo. Soy un contemporáneo”. Por ello, José Luis Abellán ha propuesto que, junto a la reflexión sobre la globalidad, se profundice en la idea de “simultaneidad” (Abellán 1994).

Esta condición de lo actual y lo inmediato como vivencia está estimulada en forma provocativa por circuitos y redes interculturales de todo tipo. En la intimidad de la pantalla de ordenadores y gracias a los *web-on line*, los *chats* y *blogs* de Internet, se desarrolla una cultura del ciberespacio, cuyo territorio de relaciones es interactivo y fundacional de verdaderas comunidades virtuales transnacionales, donde en una especie de “club mundial” de la realidad virtual se vive tanto en la realidad-real como en la ilusión de una nueva dimensión de la centralidad creativa. Verdaderas “redes de conversación” se constituyen en forma horizontal, desplazando el orden jerárquico verticalizado de antaño, horizontalidad que ha generado una arquitectura interactiva del saber más compleja que en el pasado y ajena al modelo tradicional centro-periferia.

Se exalta así la “condición nómada” y la figura del “fugitivo cultural” como componentes de una identidad que ya no es unívoca —territorio y lengua y menos aún étnica— sino múltiple, capaz de esgrimir, según que circunstancia o conveniencia, uno u otro pasaporte. Se recuerda el principio heideggeriano de que “sin desorientación y sin pérdida, sin errar por senderos que se extravían en el bosque, no hay llamada, no es posible escuchar la auténtica palabra del ser” (Heidegger, 2001: 68).

“La vida errante, el nomadismo, está inscrito en la estructura misma de la naturaleza humana ya sea ésta individual o social” (Maffesoli 2005), fascinación y repulsión por el cambio reflejado en la literatura desde tiempos inmemoriales en viajes iniciáticos, en una imperiosa necesidad de fuga, en la reactivación vital de la aventura en un espacio desconocido. Desde el *Ramayana* y su mono volante, el infatigable Ulises de la *Odisea*, las aventuras y

amores de Eneas en *La Eneida*, el éxodo de un pueblo en la *Biblia*, la epopeya de las caravanas de *Las Mil y una noche*, las errancias de *Don Quijote*, el viaje iniciático del *Cándido* de Voltaire, los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, el mito del caballero andante, sean cuales fueran las figuras contemporáneas que pudieran encarnarlo, continúa presente en el imaginario colectivo y se refleja en el impulso del pionero, en la fascinación que ejerce lo extraño, en el afán secreto de fundar en otro mundo, una patria alternativa, tal vez ilusoria y en la tentación de la escritura errante que Julio Ramón Ribeyro reivindica con cautela y cierto escepticismo en *Prosas apátridas* (1975):

Durante diez años viví emancipado del sentido de la propiedad, de la profesión, de la familia, del domicilio y viajé por el mundo con una maleta llena de libros, una máquina de escribir y un tocadiscos portátil y cedí a sortilegios tan antiguos como la mujer, el hogar, el trabajo, los bienes. Es así que eché raíces, elegí un lugar, lo ocupé y empecé a poblarlo de objetos y de presencias. (Ribeyro 1975: 144)

La moraleja descubre que en la “vida acumulativa” de la condición sedentaria y su desgaste inherente se anuncia el “umbral de la muerte”.

Por el contrario, los encuentros, perspectivas mutuas e intercambiadas, cuando no intercambiables, intersecciones y separaciones motivadas que procuran sentimientos tan dispares como la fuga de sí mismo y la necesidad del contacto y el encuentro en el otro, son temas ensalzados por escritores que, muchas veces, llevan en sí esa ambivalente condición. Ser fugitivo en una lengua extranjera, dicen unos, perderse de nuestra propia lengua en tierras extrañas, proponen otros. En todo caso, vivir siendo siempre un extranjero, porque se está perdido en la propia tierra. Con una similar perspectiva, Eduardo Mallea ya había sostenido en *Historia de una pasión argentina* (1939) que “no se va a ninguna parte sin desterrarse”, porque “el camino de la creación es el camino del destierro” (Mallea 1939: 61) ya que hay momentos de rechazo y otros de aceptación, horas en que debe optarse entre quedarse atado a la “ficción circunstancial” o desterrarse.

Vivir fuera del “lugar en que se ha nacido” es un destino en sí; integración en redes que desconocen los límites nacionales y culturales y donde se esfuman las fronteras, para estar “en casa” en todas partes, como soñaba Novalis.

Hay ejemplos que pueden parecer extremos. Propiciando un divorcio creciente entre la producción ficcional latinoamericana, una buena parte de la narrativa se expande en un movimiento centrífugo de vocación universal y circula, sin necesidad de señalar su patria de origen, con temas y estilos de un deliberado cosmopolitismo. Incluso, como es el caso del guatemalteco

Rodrigo Rey Sosa y el mexicano Ignacio Padilla (*Amphitryon*, 2000) haciendo gala de su versatilidad y su voluntad de “internacionalismo temático”, ajeno a todo referente nacional. Jorge Volpi, aunque afirma razonablemente que “las respuestas absolutas son siempre mentiras”, revisita la historia contemporánea europea del siglo XX en *En busca de Kingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003) y *No será la tierra* (2006). Lo hace con la mirada desencantada del que sabe lo que ocurrió con posterioridad al tiempo de la narración, al margen de todo referente mexicano. Con tono falsamente sorprendido confiesa:

A fines de los noventa, mientras preparaba mi doctorado en Salamanca, descubrí que era latinoamericano. Durante los 30 años que viví en México jamás reparé en esa condición: sólo el contraste con mis anfitriones españoles, más directos y claros que mis compañeros costarricenses, venezolanos y colombianos, me hizo sentir parte de la comunidad bolivariana. La identidad, comprendí entonces, es mutable y se construye en perpetuo contraste con los otros. (Volpi 2008: 36)

Por su parte, el chileno Roberto Bolaño, habiendo vivido en varios países y con un largo período en Barcelona, manejó una polivalencia estilística y temática que le permitió escribir libros en “colaboración” con Antoni García —como *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984)— e “inventar” una literatura inexistente, como en los juegos de filiación borgiana de *La literatura nazi en América* (1996), donde propone una especie de manual con sus reseñas de libros y biografías de escritores imaginarios. Esta misma volubilidad le ha permitido novelizar la biografía, entre real e imaginaria, de un impostor navegando en el turbulento período del golpe de estado chileno en *Estrella distante* (1996); abordar una especie de novela negra en *Los detectives salvajes* (1998) y, manejando hábilmente una compleja polifonía de voces, narrar una trama española de corrupción a escala municipal, salpicada de “pícaros” latinoamericanos, en *La pista de hielo* (1998), para finalmente aterrizar en la zona fronteriza de Ciudad Juárez en el despliegue estilístico de *2666* (2004).

En el centro de la nada

Para asumir el extremo de este desarraigo y convertir la fuga y la carencia de patria en modelo de vida bajo el lema de que “un encuentro sólo alcanza su plenitud en la espera”, el ecuatoriano Javier Vásconez en *El viajero de Praga* (1996) propone un protagonista checo, el médico Josef Kronz. Sospe-

chando que está vigilado en su ciudad natal, descrita con evidentes alusiones literarias a Jan Neruda y a Kafka, aprovecha un congreso en Barcelona para escaparse y vivir en una ambigua incertidumbre su condición de “extranjero profesional” instalado en la movilidad y en la periferia de su propio mundo, hasta que decide irse a un lejano país sudamericano. Tras las vagas descripciones de esa tierra a la que accede sin la energía necesaria de un inmigrante, se adivina la melancolía andina, probablemente del Ecuador. “De todos los lugares en el mundo, ¿por qué había elegido éste precisamente?”, se interroga el narrador para responder con otra pregunta: “Es posible que Kronz haya venido al país más apartado del mundo, incluso al más olvidado, creyendo que iba a realizar una labor extraordinaria [...] ¿O quizá fue un acto suicida el haber hecho el viaje hasta aquí, pues a lo mejor venía huyendo de algo”, para dejarse “anestesiarse por la lluvia a fin de afrontar tan devastadora mediocridad” (Vásconez 1996: 66).

Identificado como “el hombre de la gabardina”, atuendo llamativo en esas latitudes, no logra tampoco integrarse en esa ciudad remota. Abrumado por el peso de la traición de haber abandonado Praga “sin un propósito determinado” se dice que siempre será un extraño, dondequiera que vaya. “¿Es que tendría siempre la sensación de estar en la orilla equivocada del río?” (Vásconez 1996: 87), se repite. En todo caso, en el trópico se vive con la sensación de llegar a todo con retraso, “siempre a ciegas y con retraso” y donde nunca se sabe nada con certeza. Kronz solo regresa a Praga en reiterados sueños para pensar en forma paradójica, mientras pasea a orillas del Moldava: “Si yo hubiera sabido que iba a volver, tal vez no habría venido” (Vásconez 1996: 121). En sus sueños tiene la impresión de no haber salido nunca de Praga, aunque lo abruma en forma opresiva el hecho de “haber vuelto voluntariamente a esa ciudad” (Vásconez 1996: 127).

Los viajes de Kronz empiezan en la mente para dirigirse a puntos lejanos donde, quizás, “no debiera estar” (Vásconez 1996: 150) o donde su conciencia le dice que ya ha estado antes, aún cuándo no pueda precisar en qué momento y de dónde le llega esa sensación. A veces sospecha que es de un libro ilustrado de un viajero inquieto como Humboldt, leído en forma enfebrecida en las frías madrugadas de Praga. Los luminosos paisajes andinos, la tristeza de sus gentes, esa ciudad que se le ofrece como un refugio, son ecos de otras imágenes que revive en su trabajo como médico en un viejo hospital “a la deriva” cuando es invadido por una epidemia de cólera. Aún en esa circunstancia extrema vive con la sensación de que le da igual estar allí o en cualquier otro sitio. Según le escribe un lejano amigo de Praga, sigue siendo “un

misterio el que hayas decidido quedarte por allá, en la mitad del mundo, precisamente tú, que nunca creíste en el centro de nada" (Vásconez 1996: 298).

La obra de otro ecuatoriano, Leonardo Valencia, se inscribe también en este deliberado cosmopolitismo sin asidero nacional. En *El desterrado* (2000) narra la historia de tres generaciones de una familia romana, los Dalbono; en *El libro flotante de Caytran Dolphin* (2006) aborda el tema de la emigración y sus implicaciones sociales y culturales en su personaje Iván Romano, judío italiano, emigrando a Guayaquil. Novela de intensas referencias literarias, no hace sino comprobar la imposibilidad del arraigo americano cuando se es portador de una compleja historia europea. Al mismo tiempo, Valencia ha denunciado lo que llama el "síndrome de Falcón" de los escritores ecuatorianos: cargar sobre sus espaldas una agenda de compromiso con su país, con una finalidad reivindicativa de urgencias identitarias y nacionalismo patrioter, de representaciones reductoras de mitos arcaicos. No respetar esas reglas no escritas, pero tácitamente acatadas, supone la acusación de pretensión cosmopolita, desvío burgués que califica de "perversión nacionalista" que lleva a la autocensura.

La vida errante

El uruguayo Carlos Liscano demuestra que la trashumancia, la inquietud del viajero, exilado o emigrante, no puede procurar ningún alivio al que busca un cambio de domicilio y de país. "Uno es así, aún no ha llegado y ya quiere marcharse, como si las cosas fueran a mejorar porque uno cambie de lugar" (Liscano 1994: 5), se dice al inicio de *El camino a Itaca* (1994), una novela-saga sobre las aventuras tan patéticas como humorísticas del "meteco" Vladimir entre Estocolmo y Barcelona y con alusiones a un país sudamericano que estuvo sometido a una dictadura, Uruguay. Con un cierto cinismo protector, sin mucha autoestima, Vladimir, apenas llega a un lugar siente la necesidad de irse a otro: "Vale decir, estaba en lo mío, movimiento perpetuo, siempre tratando de ver qué hay del otro lado de la montaña. Ya sentía coquillas bajo los pies" (1994: 22).

Pese a que comprueba que siempre "uno viaja consigo mismo a todas partes, es el que es, en Siberia o en la Luna. Esto no tiene arreglo. Después

que se nace nada tiene arreglo, uno ya es el que va a ser, mierda o cielo para toda la vida" (1994: 18)— no deja de evadirse a un espacio onírico, una cabaña al modo de la que imagina en Alaska Eladio Linacero, el protagonista de *El pozo* de Juan Carlos Onetti, aunque deba convivir lidiando con la picardía de otros inmigrantes indocumentados, jerarquizados para explotarse mutuamente y se conforme con ser "extranjero en todas partes" y a ejercer los más bajos menesteres para sobrevivir: lavaplatos, repartidor de periódicos, envasador de mejunjes en una fábrica de "cosméticos" de mala muerte, regentada por un compatriota explotador.

Excluido del sistema, Vladimir encuentra una lógica en la rigidez administrativa de un hospital psiquiátrico. Allí comprueba que "yo no sé si cuando uno está loco dice de verdad lo que siente o también hace como todo el mundo, se inventa mentiras para sostener alguna forma de vida social" (1994: 93). En todo caso, viviendo bajo el orden reglamentario sospecha que es posible una forma de la felicidad. "La felicidad no existe, pero uno puede inventársela —se dice, aunque no esté muy convencido— No, no, la felicidad era la búsqueda, había que seguir, arriesgar. La felicidad no estaba en resignarse, en no buscar más, en encontrar una rutina posible y a ella atenerse" (1994: 270). La alternativa no puede ser más antinómica: seguir buscando o resignándose a una rutina programada.

Estos viajeros pueden ser personajes a quienes el azar sumerge en una inesperada aventura, como narra con tono irónico y divertido el colombiano Santiago Gamboa en *Los impostores* (2002). Suárez Salcedo, colombiano de 42 años que reside en París desde hace casi veinte y trabaja en Radio France International, viaja a China en misión periodística; el sinólogo alemán Gisbert Klaus, profesor de cultura china en la Universidad de Hamburgo, lo hace tras sus investigaciones filológicas; el peruano Nelson Chouchén Otálora, nieto de un inmigrante chino, recalado en la universidad norteamericana de Austin y viviendo sin la nostalgia del "malhadado país", busca datos biográficos para escribir una novela sobre la inmigración china en Perú: los tres coinciden en Pekín. El viaje inicialmente con propósitos diferentes de cada uno de ellos se va entrelazando alrededor de una rocambolesca búsqueda de un manuscrito perdido de una secta católica china sumida en la clandestinidad. El manuscrito termina siendo falsificado, merced a minuciosas copias y los protagonistas convertidos en tres impostores dueños, cada uno de ellos, de una verdad diferente.

El exotismo está también presente en el humor de *Son cuentos chinos* (1983) y *De Pe a Pa (o de Pekín a París)* (1986) de la argentina Luisa Futoransky. "Cancelo la nostalgia de un plumazo", empieza diciendo en su suerte

3 Cuenta Leonardo Valencia en "Ecuador y el síndrome de Falcón", que Juan Falcón cargó sobre sus espaldas durante diez años a un escritor muy politizado, Joaquín Gallegos Lara, lo que lo hacía sentirse "muy importante" (*Babella*, El País, Madrid, 21/22/03/2008, p.18).

de desgarradas y divertidas memorias de su estadía en China, trabajando en el Departamento internacional de Radio Pekín, para precisar que “en el exilio no se velan las armas sino el cartero. Siempre, siempre, desde hace veinte años la esperanza en el cartero o el teléfono con el mensaje milagroso que cambiará el curso de la vida” (Futoransky 1983: 15). En Pekín se siente sólo nostalgia de “por favor un poco de verde” (1983: 42) y mucha opresión de un sistema que vigila y controla todos sus movimientos. “Existen leyes férreas para todo: para la forma, color, contenido y orden de los platos, los saludos, hasta para la redacción de cartas y noticias; y contra ella no hay quién pueda” (1983: 184), comprueba apesadumbrada. Sin embargo, sabe que nadie la recuerda en Buenos Aires porque “ellos me abandonaron mucho más de lo que yo les abandoné” (1983: 199). En resumen, “la vida es mucho más turbia, menos clara que las novelas” (1983: 185).

De todos modos, el vivir en lugares tan lejanos y diferentes deja marcas indelebles. En *De Pe a Pa (de Pekín a París)*, Futoransky comprueba que por haber vivido en China, cualquier noticia proveniente de allí, aún transcurridos años desde su regreso, “le altera el pulso”, porque “la tiene demasiado cerca, en carne viva” (1986: 11). De todos modos, hay otras variantes: la negación de esa *otredad* por saturación o por alergia a todo lo que traiga recuerdos de esa estadía en Pekín, pero también la de recomenzar en otro escenario esa búsqueda imposible de la “casa” para fijar un centro de sí misma. En París es “durísimo”. El hogar es un “lugarejo más o menos sórdido; una pieza generalmente poco soleada, a veces sin baño, otras sin cocina; otras sin baño, cocina ni ascensor” (1986: 35). El personaje, Laura Kaplansky, vive su extrañamiento — ese “modo fundamental de ser en el mundo”, opuesto al culto del arraigo, al decir de Heidegger— de un modo entre complacido y resignado. En una nota final, a pie de página, Futoransky confiesa haberla creado para tratar de explicar qué “es ser poeta suelto por el mundo, con sus particulares agravantes; mujer mayor, pobre, judía, argentina y sola” (1986: 123-124).

El prestigio degradado de París

“París es una fiesta”, escribió Hemingway en los alegres y despreocupados años veinte, cuando los integrantes de la “generación perdida” recibían su bautizo iniciático en el Barrio Latino de la *Rive gauche*. También lo era para los escritores latinoamericanos encandilados por los resplandores de la “Ciudad Luz” y descubriendo en la fórmula del surrealismo, a lo largo de noches

de bohemia y delirio, la clave para desentrañar el “realismo mágico” y lo “real maravilloso” de sus propios y recónditos mundos. Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes, César Vallejo y Juego Alejo Carpentier y Octavio Paz lo reconocieron en sus obras, vagando alegremente en las madrugadas tras las huellas de la *Nadja* de André Breton.

Trasplantados y “rastacueros”, “señoritos” y escritores de variopinta condición, algunos tildados de afrancesados, otros copiando modas literarias o vestimentas, los habían precedido a fines del siglo XIX y en los albores del XX, haciendo de París una cita inevitable de su formación. La Generación argentina y chilena del 80 lo practicó y testimonió en obras representativas: *Los trasplantados* de Alberto Blest Gana y *Criollos en París* de Joaquín Edwards Bello, se prolongarían en los “niños bien porteños” de *Música sentimental* y *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres y, unos años después, en *Raucho* de Ricardo Güiraldes y e *Ifigenia* de la venezolana Teresa de la Parra.

Los tópicos más conocidos de París, de los que amores ligeros y aventuras sentimentales, “cabarets” y el famoso Moulin Rouge inmortalizado por Toulouse Lautrec formarían parte, se forjaron al socaire de esos años y se reflejaron en las páginas de poemas, cuentos, novelas y memorias. Algunos poetas, en el colmo del mimetismo, llegarían a escribir directamente en francés. Otros, como César Vallejo, se dirían con tono melancólico: “Me moriré en París con aguacero/ un día del cual tengo ya el recuerdo”.

Pretexto literario siempre, París no ha sido, sin embargo, el mismo en todas las épocas. De le “Meca” a la que había que acudir una vez en la vida para ser reconocido como escritor respetable en el solar nativo, se pasó en los años setenta al París “tierra de asilo” y refugio para los perseguidos de las dictaduras que asolaron el continente, especialmente en el Cono sur. Estos escritores ya no vivían en las alegres buhardillas del Barrio latino, sino en *arrondissements* empobrecidos y *banlieues* alejadas de los centros culturales prestigiosos y desde allí fueron edificando una nueva “poética” urbana hecha de pluralidad y diferencia. Así, París empezó a ser como Londres o Nueva York: el apasionante laberinto de “galerías secretas” que construye pasajes subterráneos entre ciudades de hemisferios diferentes, pero también entre “comunidades” diversas que coexisten entre sus muros. Julio Cortázar, fundador de los “modelos para armar” de un mapa cuyo *puzzle* deben descifrar los lectores, inaugura una ciudad a la medida de un juego como *Rayuela*.

Los escritores exiliados buscaron menos un reconocimiento local que una distancia y un respiro para evocar, desde lejos, los fragmentos de sus respectivos países desgarrados y recomponer, con nuevos ingredientes, una identidad dividida ambigualmente entre las lealtades múltiples que se iban gene-

rando. En este contexto, con la compleja especificidad de una revolución que marcó a una generación de latinoamericanos, se fueron injertando las voces que llegaban desde Cuba, donde más allá de crecientes disidencias, el cordón umbilical se niega a romperse.

A partir de los años noventa, cuando muchos exiliados acuciados por la nostalgia deciden retornar a sus países, donde democracias cojitrancas no dejan de ofrecer una cierta libertad, vivir en París volvió a ser una opción personal, aunque muchas veces acotada por prosaicas necesidades económicas. Este es el escenario actual, lejos de los tópicos, incluso de los languidecientes del existencialismo o de los más recientes del estructuralismo y los seguidores devotos de Lacan o Foucault.

París, sin embargo, sigue siendo escenario por excelencia, aunque ahora personajes y autores trashumantes se muevan con desenfado en un cosmopolitismo que carece del prestigio que pudo tener en el pasado. Las aventuras y desventuras actuales del latinoamericano en la "ciudad luz" son más prosaicas que las de La Maga y Oliveira en *Rayuela* de Julio Cortázar y mucho menos rumbosas que las de Rubén Darío en el apogeo del Modernismo.

Pese a todo, la "ciudad luz" marca de un modo indeleble a escritores como el colombiano Pablo Montoya. *Cuaderno de París* (2006) es un canto nostálgico a la ciudad por la que deambuló en años que evidentemente fueron felices. Un errar sin destino fijo en el que se notan las marcas del *spleen* del *flâneur* baudeleriano. Textos breves, fragmentos poéticos, apuntes sobre rincones, puentes, supermercados, avenidas, estaciones de metro, el cementerio Père Lachaise que gracias al mapa de sus tumbas ilustres deja de ser "un lugar insípido", componen una sinfonía sobre una ciudad "amada y horrible" que no es otra cosa que "el reflejo de algo que busco con minucia y jamás encuentro. Ecurridiza siempre, París. Fruta podrida. Llena de semillas infinitas" (Montoya 2006: 106). Esa ciudad de "todos los deseos y el remordimiento" provoca un solo anhelo: "regurgitar esa criatura temblorosa y desvalida que se llama poema" (2006: 100).

Lejos de la poesía, el pícaro proxeneta peruano, protagonista de *El tartamudo* (2002) de Abelardo Sánchez León, no sabe por qué viaja a París en 1974: "No sé a qué vengo... Ya veré. Nunca se sabe lo que pasará" (Sánchez León 2002: 168), se dice despreocupado, para descubrir que la morada ideal del trashumante es un cuarto de hotel o un cuartucho como el de la Laura de Futoransky. Vivir en un cuarto de hotel, someramente equipado como "un dormitorio vacío; una cama, un ropero y un espejo" y un baño al final del corredor, le "evita rendir cuentas a la gente. El cuarto de un hotel rompe con el pasado —se dice— No hay nada tuyo. No acumulas. Es un eterno

presente" (2002: 203). Por su parte, las *chambres de bonne* en las que se enclaustran árabes, españoles, portugueses latinoamericanos, "como si sus encierros fueran unos sollozos interminables en los largos fines de semana" procuran un refugio perfecto: "Allí duermen, comen, se masturban y se aburren" (2002: 205).

Sin embargo, la novela más representativa de la inmigración en París es *El síndrome de Ulises* (2005) de Santiago Gamboa, que recoge en su título el nombre del mal que padecen los inmigrantes en la soledad de un país desconocido, incubado en los ghettos y barriadas en donde se hacían los ilegales o de aquellos que corren el riesgo de pasar a serlo. El París de Gamboa no es el luminoso de turistas y estudiantes y menos la "fiesta" de Hemingway o Fitzgerald y su época o la ligera y entretenida de Alfredo Bryce Echenique. Está más cerca del París desafortunado y precario de Henry Miller o al de una desoladora novela de otro colombiano, Eduardo Caballero Calderón, *El buen salvaje* (Premio Nadal, 1965). Con Gamboa estamos en la ciudad subterránea y gris de los emigrantes, no sólo latinos sino asiáticos y europeos del Este, de todos aquellos que habiendo perdido toda esperanza en su propio país arriesgan la ilegalidad.

En el París muy concreto de las *banlieues* y en los sótanos de los restaurantes toman forma los personajes de la resignación, aquellos que no tienen tiempo de pensar en sus males porque otros más pobres, más enfermos, más desvalidos o en general más desamparados dependen de ellos. Están ahí Jung el triste, Susi la gran chef de platos enlatados con arvejas, Saskia la rumana, o el polaco Lazlo, protector, teórico del cuerpo caliente y cazador de patos del Sena. Son sabios en sus desgracias, saben hace mucho tiempo que hacer preguntas no resuelve nada; en cambio beber, el sacrosanto trago de los desposeídos, ayuda.

El París de la superficie, el París-capital-del-mundo emerge a ratos, en los destellos de Paula el hada madrina y musa libertina, en los consejos del grave Kadhim, en las apariciones de la tentadora Victoria, o en los fugaces Goytisolo y Ribeyro, especímenes de la Literatura de los consagrados en París, como pudo ser Julio Cortázar. Ulises no es ya el hombre aventurero de la ciudad que describe Joyce: es el ser humano que trata de tocar las puertas de los países desarrollados. Su nombre —Ulises— no es el de un viajero épico, sino el de una enfermedad diagnosticada con pesar en los hospitales del primer mundo.

París provoca otros males. Aquejado de una progresiva deformación —una joroba en forma de espolón creciéndole entre los omoplatos— que le va afectando el estado de ánimo hasta transformarlo en un irritable psicópata, el

protagonista de *Wasabi* (1994) de Alan Pauls, un escritor argentino en residencia en Saint-Nazaire, vive también su dolencia con el agravante de estar en el extranjero. Estados catatónicos de narcolepsia lo agobian en forma imprevista, mientras va comprobando que no puede escribir el libro al que se ha comprometido como becario. Matar al pintor que debe hacerle la portada se convierte en su absurda obsesión, como si con ello pudiera cancelar su obligación. Cuando Tellas, su frívola compañera, lo deja para irse a Londres, París se transforma en un escenario de alucinada pesadilla, con su dédalo de túneles y pasillos interminables en un Metro que se ha convertido en una trampa de la que no es posible evadirse.

¿Cuántas veces perdí el rumbo en Châtelet-Les Halles? ¿Cuántas veces malentendí carteles luminosos, reboté contra molinetes insobornables, deslicé boletos esperanzado en ranuras equivocadas? [...] Una y otra vez, hasta rendirme, interrogué los mapas adheridos a las paredes, y los itinerarios luminosos que tracé, tecleando como un disléxico las botoneras, siempre ignoraron mi destino. (Pauls 1994: 118)

El desesperado escritor sube y baja escaleras mecánicas comprobando que más de la mitad están descompuestas, sigue a pasajeros pensando que van en su misma dirección y queda atrapado en un vagón detenido por una alerta a la bomba. París es una trampa, pero también el atisbo de una liberación. Cuando al fin se queda solo y comprende que vivir no es simplemente “poner un pie delante del otro” ni el resultado de “un ejercicio respiratorio, inhalar, expirar, el mínimo de aire necesario para que la sangre siga circulando por el cuerpo” (1994: 131), descubre que la juventud es más extraña que la ficción, suerte de moraleja de ambiguo significado.

“I am american...”

No solo Europa o la lejana China, sino también Estados Unidos centran una narrativa que parece haber perdido sus referentes territoriales y propiciado mestizajes múltiples. El polo americano, donde residen muchos escritores y desde cuya perspectiva escriben, constituye uno de los ejemplos más palmarios de esta nueva cartografía alternativa que propone tanto la búsqueda del paraíso, como un descenso a los infiernos.

Si los *hispanics* de Estados Unidos se expresan con fuerza y originalidad de Nueva York a San Francisco, pasando por Texas y Nuevo México —como ha demostrado la antología de *Se habla español. Voces latinas en USA*, donde se explora “lo que hay de ellos en nosotros, y de nosotros en ellos” y

también “las diferencias entre nosotros” (Paz Soldán 2000)—, otros escenifican directamente sus novelas en Estados Unidos como el chileno Ariel Dorfman (1942), autor de *Terapia* (2001), localizada en Filadelfia, y el propio Edmundo Paz Soldán en *Los vivos y los muertos* (2009).

“Comencé a escuchar voces”, confiesa el boliviano Paz Soldán en la nota final que explica la novela, inicialmente concebida como una investigación periodística sobre una serie de muertes violentas en Madison, una gris ciudad del *Middle West* norteamericano donde ya había escenificado parte de *La materia del deseo* (2001). Son las voces de sus habitantes: adolescentes, niños, mujeres frustradas y un veterano de la guerra del Golfo expulsado de las fuerzas armadas, que van contando en forma alternada y progresiva —al modo del coro familiar de *As I lay dying* de William Faulkner— sus obsesiones y pequeñas ambiciones. El autor puntualiza que en principio poco tenía en común con esas “voces” tan ajenas a su propio mundo, pero las hizo suyas y las convirtió en “un relato muy personal”.

Los vivos y los muertos es una eficaz y apasionante inmersión en la mediocre vida provinciana larvada por tensiones soterradas, donde los mundos virtuales de la informática —correos, chats, blogs, programas como *YouTube*, *MySpace*, *Linaje*, *Facebook*, *Free Ones*— alternan peligrosamente con la realidad y permiten identidades desdobladas y banalizar crímenes urdidos en la más profunda soledad. Mundo de gigantescos *malls*, con tiendas comerciales parecidas por las que se vaga ociosamente y restaurantes de franquicia que garantizan idéntico gusto en cualquier punto del país, donde circulan desarraigadas tribus urbanas con sus códigos de comportamiento y vestimenta (poleras de determinadas marcas, vaqueros de corte elegido según la pertenencia del grupo) son el escenario en el que un desorientado grupo de jóvenes, la mayoría universitarios, comparten el desarraigo y el aburrimiento y una extraña vocación por el suicidio o el crimen.

Jóvenes que pasan horas en los gimnasios modelando cuerpos cuyos paradigmas son los musculosos seres *pixelados* de la pantalla del *computer*, como Jem; adolescentes entregadas al culto de ser *cheerleaders*, como Hannah, o pendientes de relaciones amorosas, muchas veces reducidas a un *blow job* en el asiento trasero de un automóvil (Yandira y Hannah) o un *hand job* frente a la pantalla; mujeres maltratadas resignadas a ser objeto de prácticas sado-masoquistas, como la “señora Web”; niños que prolongan en el mundo la violencia de los juegos de una *play station* (Junior y Tommy), entrecruzan sus destinos en una verdadera saga construida como un *puzzle* que va combinando fatalmente sus piezas. Seres traumatizados por la guerra del Golfo —como Webb— familiarizados con la muerte que han vivido como algo coti-

diano, y refugiados ahora en los *blogs* de suicidas y asesinos, la pornografía de la red y la sórdida prostitución de tugurios suburbanos, urden una violación y terminan cometiendo un doble crimen horrendo. En este contexto, no es extraño que el violador y asesino que desencadena una tragedia parezca

un ser normal, uno de esos hombres frustrados entre los cuarenta y cincuenta, atrapado en un matrimonio infeliz, sin trabajo y sintiendo las primeras punzadas de que la época de la inmortalidad había quedado atrás y ahora, en cualquier momento, podía llegar el fin. Asustaba más pensar que era un ser normal. (Paz Soldán 2009: 133)

Sobre este juego de máscaras virtuales y reales, el cielo opresivo de la ciudad de Madison sólo parece “perfecto para los funerales amargos en cementerios con lápidas semienterradas en la nieve” (2009: 129), algo que parece confirmar la reflexión inicial: “Algún día todos los que en este momento están vivos en Madison estarán muertos” (2009: 39).

De la violencia y la muerte que la proliferación de armas favorecen, es difícil escapar. Al final se trata, simple y metafóricamente, de “salir con vida de Madison”. Sólo Amanda lo logra, con la promesa y la fuerza que da la escritura y el propósito de “escribir sobre los vivos y los muertos”. Esa novela, muy probablemente, que Paz Soldán ha hecho suya.

Hay otras variantes en una narrativa escrita desde y sobre Estados Unidos por la diáspora o por hijos de emigrantes: la de escribir sobre la experiencia norteamericana de personajes latinoamericanos. Hijo de madre guatemalteca y padre judío americano, nacido en Boston, Francisco Goldman es autor de *El esposo divino* (2004), una novela sobre la vida de José Martí en Nueva York y la misteriosa relación con la joven guatemalteca que le inspiró el famoso poema de “La niña de Guatemala”.

En una época muy solitaria y “extraña” de su vida —según él mismo ha reconocido— Goldman se empapó de la figura de Martí, llegando a leer parte de las más de 3.000 páginas que dejó escritas, preguntándose, en primer lugar, quién era en realidad este hombre. Martí le interesó como un hombre lleno de dudas, virtudes y defectos, más allá de la “gruesa capa de mentiras que oscilan entre la hagiografía y el sentimentalismo”. La ficción, en tanto que instrumento “ágil y elástico”, le ofreció la posibilidad de subvertir la versión oficial y restaurar en la medida de lo posible la verdad oculta de ese personaje joven, guapo y seductor, fascinante mezcla de “poeta, soñador, periodista sin par, y gran prosista”, que pasa en Guatemala dieciocho meses para exiliarse luego por dieciséis años en Nueva York. De ahí surge *El esposo divino*, plena del misterio que envuelve el amor con la “niña de

Guatemala” y la vibrante vida neoyorquina que Martí tan bien reflejó en sus crónicas periodísticas.

Los ejemplos de integración de la diferencia abundan. Oscar Hijuelos en *Nuestra casa del fin del mundo* (1983) narra la historia de una familia cubana que llega a Estados Unidos en la década del cuarenta, y en *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (1990) la de dos hermanos que viajan desde La Habana a Nueva York para tocar en los clubes latinos como los de Tito Puentes y Celia Cruz. Novelas de una historia tan cubana como norteamericana, alejada de problemas identitarios y saludadas por la crítica como parte de un patrimonio común, no necesariamente signado por el exotismo o la marginalidad.

El peruano Daniel Alarcón, radicado desde pequeño en Estados Unidos, escribe en inglés *Radio Ciudad perdida* (2007), novela sobre una sociedad traumada por una guerra civil en un país latinoamericano no identificado, donde la protagonista, Norma, conductora de un programa radial —“Radio Ciudad Perdida, un espacio para gente desaparecida”— intenta reunir familias que han sido dispersadas por el conflicto. La idea es simple y exitosa.

¿Cuántos refugiados habían llegado a la ciudad? ¿Cuántos de ellos habían perdido contacto con sus familias? ¿Cientos de miles? ¿Millones? Para la emisora era una forma sencilla de aprovecharse de su angustia. Y para Norma la forma más efectiva de buscar a su esposo.” (Alarcón 2007: 21)

Alarcón no hace concesiones. Su temática, ceñida a un mundo donde impera la violencia y se reconocen posibles escenarios continentales (¿El Salvador, Guatemala, Colombia, Perú?) está escrita en inglés. A diferencia de otros narradores que al escribir en inglés lo hacen sobre un escenario norteamericano, aunque sea para referirse a problemas de exilio, identidad, inserción o desarraigo, *Radio Ciudad perdida* anuncia una variante literaria de insospechadas perspectivas: temas latinoamericanos escritos en inglés, lo que en el pasado solo parecía privilegio de escritores nacidos fuera de fronteras. Basta pensar en la obra W.D. Hudson.

El dominicano Junot Díaz (1968), autor de *Drown* (1996) gana, en 2007 el prestigioso Premio Pulitzer con *La maravillosa vida breve de Oscar Wao* (2007), donde aborda la dictadura de Trujillo como una expresión del “mundo secundario”, al que define como “ese espacio donde se pueden reordenar los elementos del mundo real de manera totalmente novedosa” recuperando la capacidad de asombro privativa de la niñez. Su inserción es total. Sin embargo, ante la pregunta de un periodista: “¿Cree que en Estados Unidos hay miedo al avance del español?”, responde con tono entre serio y bromista:

“¿Por qué cree usted que combaten el bilingüismo, que en el resto del mundo es una bendición? ¿Por qué cree usted que apenas traducen a los autores que escriben en español? El mercado está ahí, los lectores están ahí y todo el mundo se cruza de brazos. EE UU es la zona cero de la lucha entre el inglés y el español y lo saben. El miedo que tienen es inconsciente, pero muy real. A veces a la gente se le pregunta en qué idioma sueña. Si a los americanos alguien les preguntara en qué idioma tienen pesadillas no hace falta esperar a que contesten. Las tienen en español” (Díaz 2008: 36). Díaz va más lejos: “la literatura de calidad escrita por los latinos en Estados Unidos ya forma parte de la literatura norteamericana”. Por lo tanto, recomienda integrarse sin complejos a la literatura del país en que se vive.

Otros escritores como Xavier Velasco van y vienen entre mundos en apariencia antagónicos: México y Estados Unidos. En *Diablo guardián* (Premio Alfaguara, 2003) construye con tono desahogado y un lenguaje popular avasallante el personaje femenino de Rosalba, que a los quince años y tras robar a sus padres el producto de una estafa a la Cruz Roja de “ciento catorce mil seiscientos noventa dólares”, se escapa a Estados Unidos y lleva una vida desenfadada hasta agotar el peculio. Luego se prostituye y sobrevive malamente como indocumentada. En Nueva York se deja corromper por la ciudad en la que “de cualquier manera iba a vivir” y se dice “me siento oscura y luminosa, provinciana y newyorka, violada y violadora; traigo un motor adentro y me dan muchas ganas de usarlo para estrellarme contra una pared” (Velasco 2003: 182).

Rosalba se repite “soy gringa” y “I’m american”, siguiendo el ejemplo de sus padres, que se tiñen de rubio y hablan entre ellos en inglés; no puede disimular su origen e intenta convertirse en Violetta R. Schmidt, “mexicana en New York, hija de padre alemán y madre canadiense” (2003: 230), la heroína del “cuento” que se ha contado a sí misma.

Consciente de ser una “güerita renegada”, una “gringa de caricatura”, Violetta se acusa de “ser yo por todas partes. O sea de querer siempre ser otra. Y hasta peor: conseguirlo” (2003: 11), aunque se diga “¿quién soy para saber quién soy yo?” (2003: 87). Descubrirá finalmente que si se escapó de su casa buscando libertad, en realidad lo ha hecho para criar sus propias esclavitudes. “Esclavitudes diseñadas a la medida de ambiciones un poquitito menos estúpidas” (2003: 357), que conducen a la comprobación final: “Esta vida es un Gulag” (2003: 428)

La picaresca de los indocumentados para sobrevivir en un hostil Estados Unidos, culminado en un fracasado regreso a un México no menos cruel, alterna en una doble visión de mundos confrontados que, finalmente, resultan

ser complementarios, incluso en el lenguaje. Velasco alterna el lenguaje coloquial mexicano y sus pirotécnicas ocurrencias con populares expresiones en inglés. Lejos de los tópicos del género, *Diablo Guardián* apuesta por una ambivalente coexistencia.

Ambivalencia y contradicción de sentimientos que el colombiano Jorge Franco plantea y no intenta resolver. Aunque su madre le aconseja “¡no salgas a la calle!”, Marlon Cruz —el protagonista de *Paraiso travel* (2001)— guiado por “ese amor pesimista que siempre le ha tenido a la vida”, se lanza tras Reina en su disparatada “búsqueda de futuro” en Nueva York. Se trata de huir del “mierdero” local para evitar estar “jodidos” como todo el mundo. Las triquiñuelas para poder entrar en Estados Unidos, billetes de avión de ida y vuelta a Guatemala, ropa de color negro para cruzar clandestinamente de noche la frontera con Estados Unidos, son capítulos de la saga de un inmigrante ilegal perdido finalmente en la ciudad desconocida y hostil tras una esquina que parece idéntica a la otra. La novela no es otra que la crónica de una jadeante búsqueda del amor extraviado en esa esquina: “hasta la meta, hasta donde acaba la búsqueda o donde la película dice *fin*, hasta donde terminan la fatiga y el cansancio” (Franco 2001: 33). Convencido de que el regreso a Colombia es imposible, ya que “nadie vuelve para olvidar”, asume con resignación “el dolor y la incertidumbre de ser colombiano” y comprende que no se puede cambiar de patria, porque “la patria es cualquier lugar donde está el afecto” (2001: 242).

Huir hacia una remota periferia

Se trata —para otros— de huir hacia los márgenes, a una remota periferia, vivir la liminaridad, instalarse en los confines donde llevar a cabo una experiencia de aprendizaje y subjetividad. Decía Marguerite Yourcenar que el emperador Adriano amaba los confines —los *limes* o límites del imperio romano— porque le conferían libertad. Le brindaban también extrañeza y le propiciaban una quimérica fertilidad intercultural que aprovechó a su pesar el desterrado Ovidio (Yourcenar 2005).

En *Lejos de Roma* (2009), Pablo Montoya se instala en esa periferia y lo hace asumiendo los riesgos de abordar un tema trillado por los escritores: el destierro de Ovidio en los confines del imperio romano, Tomis, hoy la ciudad de Costanza a orillas del mar Negro en Rumania, donde vivió los últimos años de su vida sin poder regresar nunca a Roma. El exilio del autor de *Tristes*, las cinco elegías que escribió atenazado por la nostalgia, es una figu-

ra literariamente tentadora y así lo han entendido los escritores que la han novelizado, especialmente el austriaco Christoph Ransmayr, autor de *El último de los mundos* y a quienes la aluden en sus obras escritores como Claudio Magris y la propia Yourcenar.

Montoya sucumbe también a esa tentación y conociendo su vida es posible preguntarse si detrás de *Lejos de Roma*, no hay un alusivo “Lejos de París”. Si Pablo nos habla por boca del triste Ovidio con nostalgia de un centro evocado desde la periferia, su reflexión está empapada de erudición, poesía, reflexiones sobre un entorno que lo va apresando, pese a su elitista displicencia inicial.

En París me pregunté si era recomendable detenerme en las vivencias de los desterrados y refugiados políticos que uno encuentra en toda parte, pues muchas obras tocan ese tema, desde el “boom” latinoamericano hasta *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa.

ha explicado el propio Montoya. *Lejos de Roma* ofrece un Ovidio muy personal, que llega a ser íntimo. Aunque ha leído mucho sobre Ovidio, su novela está concebida en un “aquí y ahora” en el que se reconoce sin dificultad el lector. Ovidio, sin perder sus rasgos ni su condición de romano, es un exiliado moderno.

Con todas las licencias que da la literatura, el poeta Ovidio de Montoya ha leído a Borges, a Kafka, a Cioran y a Bolaño. También ha conocido a desplazados y presos políticos, y sabe cómo se atenta contra la libertad. “No sé si mi obra acerca al lector al Ovidio histórico, o lo lleva a hacer una serie de consideraciones sobre el exilio de los escritores”, concluía. Después de leer *Lejos de Roma* sospechamos que logró las dos cosas.

Con un estilo tan elegante como moroso, a través de capítulos breves, vamos descubriendo que el rechazo inicial a ese vivir en el último “confín del mundo”, a esa “relegación” por el implacable emperador Augusto sentida dolorosamente en carne propia, a esa imposibilidad de concretar la palabra “vuelve” pronunciada en la soledad del silencio nocturno, se va transformando en un resignado disfrutar del retiro y en reflexionar sobre la relativa condición del exilio.

No es fácil hablar del exilio cuando estamos en un supuesto centro —se afirma— Quienes deberían hacerlo serían aquéllos que como tú padecen las contingencias de la marginación. Sé muy bien que frente al tema de la expulsión de los hombres de sus tierras se cae en el terreno de la relatividad. No existe un único centro en los reinos del universo. El centro está en todas partes siempre y cuando haya un hombre sensato habitándolo [...] Roma y todo centro erigido por los hombres, no es más que una ilusión.

En *Cuaderno de París* Montoya ya había confesado estar “aturdido de tanta diáspora y coordinada”, creyendo “vano procurarme un centro”.

Hay un remedio para superar ese “descentramiento” y *Lejos de Roma* nos lo propone: el mejor lugar para comprender la fisura del que no se siente de ninguna parte es sumergirse en los libros, sobre todo en aquellos que intentan “trazar el paso de los hombres en la tierra, ese trasegar intermitente en busca de una felicidad que no existe”. Séneca —desde el otro confín del imperio romano, en la docta Córdoba, proponía: “Hay que vivir con esta persuasión: no hemos nacido para un solo rincón. Nuestra patria es todo el mundo visible”.

Moraleja, si pudiera haberla: sospechar con desdén de los hombres que se creen superiores porque han vivido más intensamente el desarraigo, aunque, paradójicamente, es en el exilio donde se llega por fin a ser un hombre. Lo había propuesto como una metáfora poética el propio Montoya en *Viajeros*: “En el exilio la nostalgia nos ilumina y nos consume. En el exilio un diálogo persistente con nuestra sombra quieta. En el exilio el primer y el último crepúsculo reflejan el aparente paso de los días. En el exilio el eco de los hallazgos se difumina y su opacidad es inmensa. En el exilio la tierra acosa en su ineluctable distancia. En el exilio tu fuga, amor, es definitiva”. Pablo Montoya, tal vez sin saberlo, tras errancias varias, con ese dejo de *spleen* baudeleriano que lo caracteriza, ha ingresado con *Lejos de Roma* en la madurez literaria: la que da el sosiego de una lectura clásica de los clásicos.

La fertilidad de la distancia de la que ahora parecen descubrirse sus potencialidades —como hace Luis Sepúlveda siguiendo las huellas de Coloane en Tierra del Fuego o de Bruce Chatwin en la Patagonia— aunque la connotación metafórica del confín como periferia extrema le otorga una imprecisa y movediza delimitación. No se trata, en todo caso, de formas paroxísticas de la huida como la de Arthur Rimbaud en Abisinia o Arturo Cova, el protagonista de *La vorágine* de José Eustasio Rivera, hacia el corazón de la selva colombiana, sino de una especie de viaje fundacional al modo de Horacio Quiroga en las Misiones. La auténtica patria literaria está, tal vez, ahí: en el confín, en una periferia a la que se le ha descubierto un centro o que se lo busca a través de una errancia en apariencia sin rumbo. “Los confines mueren y resurgen, se detienen, se cancelan y reaparecen inesperadamente” —recuerda Claudio Magris (Magris 1991: 38), cuya sinuosa y sugerente lejanía elabora los mapas de la geografía alternativa de las pertenencias.

En la mejor tradición de *On the road* (1957) de Jack Kerouac, que consagró el género novelesco de la vida en las carreteras, Oswaldo Soriano en

Una sombra ya pronto serás (1990) se lanza con humor al vagabundaje itinerante y sin sentido aparente, al modo de los *road movies* del cine norteamericano, para proponer una parodia de novela de viaje e iniciación con un protagonista "cansado de llevarse puesto", aunque el recorrido absurdo por el mapa de una monótona geografía pampeana lo devuelva a su punto de partida o a otro idéntico. Las aventuras encadenadas de una galería de personajes tan exóticos como marginales —un acróbata prestidigitador, una astróloga, un banquero desafortunado, dos jóvenes que quieren irse en un destartado Mercury del 47 hasta los Estados Unidos— perdidos en la inmensidad de una Argentina vacía, con rutas imposibles y pueblos de calles vacías, donde el camino es el protagonista y los personajes simples mojoneros que van marcando el errático itinerario. "Ahora no sabía adónde iba pero al menos quería entender mi manera de viajar", se dice el protagonista frente a un camino donde todo es igual a otros caminos: alambrados, vacas, vacas, alguno que otro árbol. La buscada evasión a través del moverse en permanencia es inútil, porque una moraleja secreta se esconde en la interrogante: "¿Por qué si una vez conseguí salir del pozo volví a caer como un estúpido?". "Porque es tu pozo" —se responde— porque lo cavaste con tus propias manos" (1990: 14).

No hay tampoco reposo en la búsqueda que se encadena alegóricamente en *Crónica del gato que huye* (1996), del uruguayo Hugo Burel. A partir de la respuesta de Bruno Leal —un "exiliado económico en la Reina del Plata" cuya lucha por la supervivencia ha "clausurado la nostalgia"— a un impreciso anuncio ofreciendo un empleo en la Compañía Manufacturera del Sur, una empresa de la que se ignora a qué se dedica, se inicia una desconcertante búsqueda en tierras tan áridas como despobladas de la pampa argentina. Citas en pueblos destartados, hoteles fantasmales, un viaje en un anacrónico Packard por una carretera plana y monótona recta como "un tajo sobre la planicie verde y reseca", suerte de "pesadilla geográfica" alrededor de una ciudad en decadencia, Linares, un limbo en el medio de la nada. Sin saber en qué consiste su trabajo, desconcertado por variados y contradictorios interlocutores, Leal, "como un peregrino que se ha extraviado en el camino de Santiago" (Burel 1996: 116), llega a sentir que la fe es "una palabra sin sentido, un desvarío producto del calor" (1996: 121). Los caminos son circulares, hay desvíos y rutas clausuradas, los viejos y arrugados mapas pierden su objeto y una fuga alucinada en una pick-up conducida a gran velocidad desemboca en un pueblo abandonado para regresar sin quererlo a Linares:

Detenido en un tiempo que más que transcurrir era capaz de bifurcarse, repetirse y regresar, instalándose como una melaza invisible entre los hombres y

las cosas, inundando toda la humilde geografía circundante hasta detener el decurso lógico de los instantes, agolpándolos en una simultaneidad inútil. (1996: 155)

Cuando Leal descubre que la Compañía Manufacturera se ha reciclado en una realidad virtual —Irondrag— que puede visitarse al modo de la isla de *La invención de Morel* de Bioy Casares, todo parece cobrar el sentido de una gigantesca estafa perpetrada para beneficio de unos inescrupulosos que han corrompido toda la región. Sin embargo, prisionero de la lógica diabólica que lo ha llevado a "errar por caminos polvorientos, conociendo gente violenta, cínica o simplemente equivocada, durmiendo mal y comiendo peor, gastando el dinero en pensiones miserables o en viajes inútiles" (1996: 198), Bruno Leal decide pasar del sueño virtual a una realidad de carreteras interminables y precarios hoteluchos, convirtiéndose en viajante que recorrerá ese paisaje desolado para siempre. Por eso se dice en las líneas finales que "los signos extraordinarios ya han cesado y el porvenir es largo, como este camino que me va llevando al sur lejano" (1996: 207).

Los nuevos centros de la periferia

Una primera comprobación se impone: el canon actual de la literatura latinoamericana está disperso. Ha perdido sus tradicionales referentes nacionales. Frente al fenómeno de escritores latinoamericanos acusados en el pasado de ser desarraigados, *rastacueros*, trasplantados —tal como se calificaba a fines del siglo XIX y principios del XX a quienes habían "hecho sus maletas" al decir de Flaubert— lo que resulta ahora novedoso es la nueva aculturación creada. Lejos del debate de los años sesenta entre los escritores de "adentro" y de "afuera", de la que la polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar fuera su ejemplo paradigmático, se comprueba que es posible participar en las otrora prestigiosas capitales de la cultura aportando una visión periférica y marginal generadora de nuevos y dinámicos centros.

Podríamos hablar así de un "nomadismo fundador", por no calificarlo simplemente de una nueva invasión de los "bárbaros". Desde esta perspectiva la literatura latinoamericana ya no se percibe como una manifestación valiosa de "una región en vías de desarrollo" que merece ingresar con un capítulo propio en la literatura occidental —como se reclamaba en los años sesenta, en el apogeo del *bomm*— sino como parte del pluralismo multipolar a través del cual se expresa el mundo contemporáneo, esos centros provenientes de la periferia que se instalan en los centros imperiales de antaño.

La paradójica consecuencia es que a través del “complejo universalismo” (Picón Salas 1969: 65) y del “universalismo enraizado” (Reyes) se afianza mejor la diversidad. El mundo es un espejo donde se reflejan todas las expresiones nacionales, enviándose mutuamente imágenes y destellos. Valores estéticos, constantes temáticas, similares inquietudes reaparecen en diferentes latitudes gracias al poder de la comunicación y la simultaneidad. Este reflejo del fragmento en el todo, da la ilusión de una contemporaneidad donde ha desaparecido la bipolaridad patria-afuera.

Sin embargo, la norma es lo excéntrico, la centralidad de lo excéntrico, la falsa periferia del sistema, lo que divierte a Damián Tabarovsky (1967), autor de *La expectativa, Autobiografía médica*: “Esta otra literatura, la más radical, la más desafiante, ocupa una posición cada vez más central en el mercado”. Por ello, se pregunta “¿Se puede ser excéntrico y central a la vez?”. Con ironía, Héctor Libertella proclamaba: “Si Argentina es un país periférico en el mundo, su escritor más periférico será entonces centralmente argentino. A mí me ha costado mucho sostener esta paradoja... ¡Cuánto más marginal, más central!”.

En eso estamos.

Bibliografía

- Abellán, José Luis (1994). *Ideas para el siglo XXI*, Madrid: Libertarias.
 Alarcón, Daniel (2007). *Radio Ciudad Perdida*, Madrid: Alfaguara.
 Arias, Arturo (2002). *Sopa de caracol*, Guatemala ciudad: Alfaguara.
 Burel, Hugo (1996). *Crónica del gato que huye*, Montevideo: Fin de siglo.
 Díaz, Junot (2008). *El País*, Madrid, 1 mayo, 2008.
 Dittborn, Eugenio (1993). “Entrevista aerpostal” con Sean Subitt. *Art from Latin America*. Nelly Richard, Sydney: Museum of Contemporary Art.
 Flaubert, Gustave (1947). *La religión del arte*, Buenos Aires: Editorial Elevación.
 Franco, Jorge (2001). *Paraíso travel*, Bogotá: Seix-Barral.
 Futoransky, Luisa (1983). *Son cuentos chinos*, Madrid: Albatros.
 Futoransky, Luisa (1986). *De Pe a Pa (o de Pekín a París)*, Barcelona: Anagrama.
 García Aguilar, Eduardo (2006). “Licuadora, diásporas, éxodos, globos”. En: *Palabra nómada*, París. Vericuetos, nº 20.
 Heidegger, Martin (2001). *Caminos de Bosque*, Madrid: Alianza.

- Joyce, James (1956). *A portrait of the artist as a young man*, New York: Viking Press.
 Maffesoli, Michael (2005). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México: Breviarios FCE.
 Magris, Claudio (1991). “Come il pesce il mare”, *Frontiere*, Nuovi Argomenti, 38, 1991.
 Mallea, Eduardo (1939). *Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires: Losada.
 Monterroso, Augusto (2001). “Dejar de ser mono”, *Movimiento perpetuo*, Madrid: Biblioteca El Mundo.
 Montoya, Pablo (2006). *Cuaderno de París*, Medellín: Fondo Editorial Universidad.
 Noguero, Francisca (2008). “Narrar sin fronteras”. En: Jesús Montoya / Ángel Esteban (eds.). *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid: Iberoamericana, pp. 19-33.
 Paz, Octavio (1982). *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica.
 Paz Soldán, Edmundo y Fuguet, Alberto (2000). *Se habla español. Voces latinas en USA*, Miami: Alfaguara.
 Paz Soldán, Edmundo (2009). *Los vivos y los muertos*, Madrid: Alfaguara.
 Picón Salas, Mariano (1969). *De la conquista a la independencia; tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México: FCE.
 Ribeyro, Julio Ramón (1975). *Prosas apátridas*, Barcelona: Tusquets.
 Sánchez León, Abelardo (2002). *El tartamudo*, Lima: Alfaguara.
 Steiner, George (1973). *Extraterritorial*, Barcelona: Barral.
 Váscónez, Javier (1996). *El viajero de Praga*, México: Alfaguara.
 Vázquez, Juan Gabriel (2007). “Guerra contra el cliché”. En: “Babelia”, *El País*, 24 noviembre, 2007.
 Velasco, Xavier (2003). *Diablo Guardián*, Alfaguara.
 Vila-Matas, Enrique (2007). *Vila-Matas portátil: un escritor ante la crítica*, Barcelona: Candaya.
 Volpi, Jorge (2008). “Perder los papeles”. En: *El País*, Madrid, 27 junio, 2008.
 Yourcenar, Marguerite (2005). *Memorias de Adriano*, Barcelona: Quinteto.
 White, Kenneth (1997). *El testamento de Ovidio*, Bolonia: Il Pomerio.

Eduardo Becerra

Universidad Autónoma de Madrid (España)

**ARGENTINA-IOWA-CANCIONES TRISTES:
PASEO POR LOS MAPAS MÓVILES DE RODRIGO FRESÁN**

Soy un extranjero universal —piensa el Cazador de Santos—
Rodrigo Fresán, *Vidas de santos*

“Un escritor sabe [...] que nació en un país de un continente; pero también sabe que lo único que en realidad desea es morir en el estante de una biblioteca de cualquier parte en cualquier edad” (Fresán 2004: 74). Esta cita de Fresán pertenece a su texto leído en el muy conocido encuentro de Sevilla del año 2003, cuyo título: “Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano”, adelanta una actitud que se ha considerado muy representativa de las últimas generaciones de narradores latinoamericanos: la del alejamiento de la geografía natal y la tradición cultural propia en cuanto a la definición de su poética. Estas palabras nos remiten a otras que aparecen en algún momento de las ficciones de Fresán: “Lo más parecido que conozco a mi patria —afirma un personaje de uno de los cuentos de *La velocidad de las cosas*— es mi biblioteca. Mi patria es incómoda de transportar pero, al menos, es una patria que se mueve” (Fresán, 2002: 327); la biblioteca surge, frente a la lengua —durante mucho tiempo utilizada como región clave, con implicaciones esencialistas y colectivas, de la genealogía de un escritor— como geografía individual y nómada, y este nomadismo constituye sin duda un rasgo muy representativo de su estética.

La travesía de la obra de Fresán hacia un imaginario cada vez menos ligado a su país de origen esconde una muy sugerente reflexión sobre la ficción y su papel en el contexto cultural del presente: una poética, en definitiva. Al mismo tiempo, la manera en que su narrativa tematiza este extrañamiento ofrece una propuesta, sólo aparentemente paradójica, de prolongar algunos de los callejones centrales de la propia tradición literaria de la Argentina. “La tradición argentina —ha afirmado Fresán— pasa por la traición a la idea

de tradición. No hay escritor que no haya reinventado la identidad de su país, por más que no lo quiera. Es casi un reflejo automático. Y puede ser entendido como un estigma, sí, pero también como un raro privilegio que te libera de ciertos moldes preconcebidos. Por algo el tótem, el faro o la figura padre del escritor argentino es Borges, que más que un escritor es un bibliotecario, y es una persona que se pasa la vida reescribiendo otros libros o inventando libros dentro de sus libros” (Barrera 2005: 55). Los argentinos, dice en otras páginas, “escribimos sobre escribir y sobre esa otra forma de escribir que es leer [...]. La literatura argentina nunca amputa y siempre fagocita [...], y es una de las pocas cosas que me enorgullecen de nuestro cada vez más inexistente Ser Nacional” (Fresán 2004: 72-73).

La idea de canibalismo literario define de nuevo aspectos centrales de su obra y con ella vuelve a prolongar constantes literarias muy relevantes de su “inexistente país de origen”. Junto a Borges, podríamos citar a Ricardo Piglia, defensor de una idea de literatura nacional como forma de leer, a la que seguiría la apropiación y robo de lo leído y su inscripción en la tradición propia (Piglia-Saer 1990: 22). La biblioteca como materia prima de una literatura forja entonces territorios inestables de fronteras indefinidas, cambiantes, imposibles de asignar y ceñir a ciudad o país alguno. Fresán llevará al límite este paseo, y saqueo, por la biblioteca y el archivo. Nada extraño, por otra parte, habiendo nacido en un país cuya tradición, como nos recuerda Piglia por boca de Emilio Renzi en *Respiración artificial*, se funda, en la primera página del Facundo, con una cita apócrifa escrita en un idioma extranjero (Piglia 1988). Una última cuestión, este texto podría titularse también “Postales desde una fundación de Iowa”, pues me detendré en un episodio que va apareciendo en diferentes libros de Fresán, una especie de novela intermitente donde hallamos un eje irradiador de las claves fundamentales de su concepción de la literatura y del papel de la ficción.

La trama comienza con *Historia argentina*. En la primera versión de 1991 encontramos un catálogo muy completo de hitos argentinos revisados paródicamente: dos gauchos que mueren en un naufragio cuando van a Europa a hacerse ricos con el espectáculo de *El formidable realismo mágico de Gonçalves y su fiel amigo Chivas*; un soldado argentino en la Guerra de las Malvinas obsesionado con entregarse al enemigo para poder llegar como prisionero a Inglaterra y así poder escuchar en vivo a los Rolling Stones; otro soldado que en la misma guerra discute con un enemigo para ver quién se entrega a quién y que, al disparársele fortuitamente el fusil a ese enemigo, se convertirá en héroe nacional; un escritor que arrolla a Borges en medio de la calle y lo deja tumbado boca arriba mientras sigue persiguiendo a su novia,

que acaba de abofetearlo; un guerrillero revolucionario convertido en asesino y traidor que mata por dinero, o un prócer de la independencia amnésico que encarna la memoria del pueblo. Y en el centro de este escenario encontramos a un joven escritor que aparece, desaparece y reaparece a lo largo del libro para ofrecernos la visión risible y terrible de un país cuya historia se confunde con su propia historia personal —como afirma él mismo—, declaración que ofrece la clave de una historia argentina en minúsculas, pero no por ello menos real, contemplada desde una subjetividad descreída y escéptica.

Hasta aquí la actitud de Fresán encarna una visión generacional, muy extendida en sus contemporáneos latinoamericanos, tendente a un revisionismo histórico y cultural de corte paródico. No obstante, su trayectoria enseguida toma otros derroteros. En 1993 aparece en Anagrama la edición española de *Historia argentina*¹, y en el *post-scriptum* se nos dice que se ha incorporado un nuevo relato: “La situación geográfica”, que responde a “la tentación de un inédito que haga diferente a este libro” (Fresán 1993: 237). Otro dato más: ese mismo año Fresán publica un nuevo volumen de cuentos, *Vidas de santos*, reeditado en España en el 2005. En una entrevista con motivo de esta reedición, preguntado por las relaciones entre ambos libros, Fresán responde: “Bueno, al momento de aparecer [...] no me di cuenta del cambio que podía estar ocurriendo. De lo que sí me di cuenta [...] es que con *Historia argentina* yo tenía un camino trazado que podría haber seguido y que quizá hubiese sido muy redituable. Es decir, convertirme en el gran reinterprete de la historia argentina reciente. Incluso yendo hacia la *non-fiction*. Había una serie de *ítems* a seguir, pero ahora, posteriormente, me doy cuenta que *Vidas de santos* funcionó como una especie de carga de profundidad contra esa opción, supuso quemar absolutamente ese puente” (Salazar). Es decir, la segunda edición de *Historia argentina* aparece en el mismo momento en que, con *Vidas de santos*, Fresán da un giro a su literatura, lo que permite pensar que “La situación geográfica” testimoniaría también ese cambio de rumbo.

“La situación geográfica” nos presenta a ese escritor ubicuo, instalado en la cuarta década del siglo XXI, ahora inmortal y habitante de una fundación en Iowa —referencia paródica al programa International Writer’s Workshop de la universidad de ese estado norteamericano—, sentado frente a un ordenador que contiene todas las historias. Ante este aleph cibernético,

1 La cronología es muy importante en el análisis del desarrollo de la obra de Fresán, dado que sus libros son reescritos de forma incesante y tales cambios a menudo, como espero demostrar, aportan nuevos y muy relevantes sentidos a los textos.

se le ocurre la idea [...] y tecléa de nuevo la clave y entonces encuentra otro nombre y la estrategia para matar todos los pájaros de un solo disparo: Argentina, lee. Delete, obedece la tecla. La ve desaparecer ante sus ojos cansados, la ve saliendo a tomar el té con la Atlántida, con la Ciudad de los Césares, con El Dorado. (Fresán 1993: 184)

A partir de esa noche, confiesa el narrador, se siente dueño de una Argentina que “sólo conocerá el ambiguo estilo de sus ficciones” y será desde entonces en su obra su “inexistente país de origen” (Fresán 1993: 186), de él y de todos los personajes argentinos de su literatura. El cuento final de *Historia argentina*, “La vocación literaria”, recupera la voz del escritor en la fundación, donde se ha decidido declarar a los escritores como especie protegida al ser “el único antídoto contra la terrible inoccurrencia del Tercer Milenio y, de improviso, nos hemos vuelto indispensables. Contamos historias, ya no competimos contra la realidad y aquí estamos, formando a las nuevas generaciones que deberán suplantarnos en el exquisito arte de la fabulación” (Fresán 1993: 219). Casi al final del cuento concluirá: “El único lugar seguro en el mundo es adentro de una historia o, ya que estamos en esto, de varias” (Fresán 1993: 225). He aquí la encrucijada sobre la que se encauza en buena medida la narrativa posterior de Fresán: la destrucción del país de origen, la defensa de una literatura que ya no compita con la realidad y la ficción como nueva casa natal donde cobijarse, el único posible, sientan algunas de las bases de su aventura literaria.

Argentina desaparece y con *Vidas de santos* se funda Canciones Tristes, una fantápolis que ya no remite a un lugar concreto, sino que “parece todos los lugares y ninguno, moviéndose a lo largo y ancho del atlas como la copa enloquecida de un médium borracho” (Fresán 2005: 159); “sitio que siempre se ha negado a la tiranía de mapas y censos” (Fresán 2005: 16), punto “inasible que no figura en ningún mapa pero que está en todos lados y en todas las historias” (Fresán 2005: 53), un lugar, en definitiva, “que ahora lo ves, ahora no lo ves” (Fresán 2005: 66), “que no es un sólido sino un gas” (Fresán 2005: 269). La fijeza de la geografía y la historia argentinas se sustituyen por un territorio de ficción ubicuo, fluido y cambiante, capaz de cobijar cualquier historia, y esta refundación es clave para su poética de la ficción. Su literatura se inaugura en *Vidas de santos* con una ambición diferente, como señala en el epílogo de su reciente edición española:

Con la perspectiva de los años y de los libros, me alegra descubrir el inequívoco efecto de contagio e influencia radiactiva de *Vidas de santos* en todo lo que hice después [...]; es aquí donde me atrevo por primera vez a maniobras

epifánicas y aceleraciones suspensivas que me llevarían hacia *Esperanto*, *La velocidad de las cosas*, *Mantra* y *Jardines de Kensington*. (Fresán 2005: 296)

Además, en el relato "El espíritu santo (un réquiem)", de *Vidas de santos*, volvemos a encontrar al escritor de la Fundación de Iowa, convertido en el único sobreviviente del oficio y mantenido en la inmortalidad en la esperanza de que sea capaz de crear nuevas camadas de escritores. Esta escena apunta a una idea fundamental que late bajo esta novela intermitente y contagia toda su obra: la reflexión sobre el papel y valor de la literatura en un tiempo digamos que hostil y sobre la manera de activar los mecanismos de su salvación:

Debemos resignarnos —dice otro escritor del cuento— a que viviremos hasta el día de nuestra muerte placenteramente atormentados por la búsqueda segura y el improbable descubrimiento de cuál es el mejor modo de contar una historia... Si solo existieran esos maestros que presionan a los nuevos escritores para que se limiten a los viejos sistemas narrativos, bueno, no sería tan problemático. La mala noticia es que la gran mayoría de lectores parecen desear lo mismo. Quieren que los ayudemos todo lo posible, que mantengamos todo el asunto prolijo y limpio; quieren entender sin necesidad de esfuerzo alguno.

Otro escritor le responde:

La literatura es sinónimo de vida. Las formas evolucionan según las sociedades a las que sirven, y la narrativa debe reflejar la exaltación y la espontaneidad que uno encuentra en un día cualquiera". Y el escritor de Iowa concluye: "Todas las historias nos cuentan lo mismo, una y otra vez, por el solo placer de volver a contarlo." (Fresán 2005: 253-255)

Estas tres reflexiones apuntan a un proyecto articulado en el esfuerzo por volver a atribuir a la literatura su fuerza originaria, aquellos rasgos que logran dotar a la ficción del simple pero enorme poder de relatar sin más la vida —y esta reflexión resultaría interesante de calibrar más detenidamente respecto a un escritor considerado como paradigma de una escritura posmoderna, algo discutible desde esta perspectiva—, pues sólo a través del arte de contar buenas historias podemos reintegrarnos a la experiencia del mundo. Pero ello se lleva a cabo desde la convicción de que la literatura debe desenvolverse ahora dentro de un paisaje regido por procesos y constelaciones que, para ser narrados, necesitan nuevas formas de relato. En la trastienda de esta cosmovisión late una verdad indiscutible. El abrumador bombardeo de ficciones que nos rodea, vía televisión, cine, videoclip, radio, internet y medios masivos de comunicación en general, ha construido un universo gaseoso que esa megacomputadora de Iowa simboliza con precisión. Esta configura-

ción etérea de lo real, aunque amenaza con convertir en inoperante la ficción literaria y con afantasmarnos, pues nos aleja de la experiencia, es en cambio el punto de partida de la escritura de Fresán. De ahí que en la biblioteca que la nutre encontramos —junto a los libros— películas, canciones, cómics y viajes por el ciberespacio que componen un archivo escrito, visual y sonoro de formas de narración consideradas bastardas pero capaces en sus libros de infundir a la ficción literaria un nuevo vigor. Sus historias se despliegan así en un doble juego, desmitificador y sacralizador al mismo tiempo, que se sostiene en un delgado alambre, pues la trivialidad fugaz de lo existente no impide una búsqueda que posibilite recuperar el fuego primordial de la literatura.

En paralelo, sus ficciones indagarán en las posibilidades de la escritura para dar respuesta a esta nueva urdimbre de lo real, y lo hará a través de una escritura en red que teje relatos llenos de entrecruzamientos e interferencias, textos digresivos en los que las mismas historias son reescritas una y otra vez con infinitas variantes; libros de cuentos que parecen capítulos de una novela oculta o novelas cuya fragmentación parece siempre estar a punto de desmembrarse en historias sueltas pero unidas por sutiles hilos; ficciones mutantes en definitiva. La meta no es ofrecer la imagen completa de ese tejido en su solidez inamovible sino subrayar la evidencia del incesante fluir de la realidad: de ahí esas ficciones abiertas, en constante despliegue y nunca cerradas del todo; las estructuras de montajes desiguales que niegan toda representación lineal y definitiva del mundo y de las vidas de los que lo habitan.

Así, sus novelas y cuentos construyen escenarios donde, como en *Vidas de santos*, la religión es antes que nada un espectáculo hollywoodiense recuperado en *thrillers* bíblicos de moda; Jesucristo un asesino serial que pasea con gafas de sol *Ray-ban* y sus apóstoles ángeles de la muerte poseedores del secreto de letales virus de diseño; los *shopping centers* son los nuevos templos del presente (invadidos definitivamente por los mercaderes) y el Vaticano se ha convertido en una especie de festival de *rock* perpetuo; todo dentro de un mundo que parece estar viviendo incesantemente al borde del Apocalipsis. O se adentran, como en *Mantra*, en la geografía de un México D. F. convertido en mural mexicano que tiene mucho de televisivo, cibernético, *kitsch* y ancestral al mismo tiempo. Donde conviven los códigos precolombinos, las crónicas cortesianas, los próceres de las Guerras de la Independencia, Maximiliano y los caudillos revolucionarios, el México de ultratumba, el del peyote que fascinó a Artaud y a los surrealistas, el del cine de Luis Buñuel, Eisenstein, Sam Peckinpah y Coppola y de la literatura de Malcolm Lowry y de la generación *beat*, el de los murales, los volcanes, la Virgen de

Guadalupe, las telenovelas, los luchadores enmascarados, Speedy González, la contaminación, el narcotráfico, los mariachis o *La Bamba*, producto de una estética en la que dialogan el cine de David Lynch, las teorías cuánticas, y las atmósferas de *Blade Runner* y *2001 una odisea en el espacio*. Mantra sería *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, pero escrita en estado lisérgico mientras se hace *zapping* frente a un televisor de multitud de canales, que programan sin cesar diferentes documentales de Ciudad de México.

Los capítulos siguientes de la Fundación de Iowa aparecen en su libro *La velocidad de las cosas*, de 1998, reeditado en 2002 con tal cantidad de añadidos que puede considerarse un libro nuevo. En él continúa la senda descrita pero aportando una reflexión metaliteraria más acusada. Las noticias que nos llegan desde la Fundación nos hablan de un mundo que ha decidido prescindir de los libros, de ahí que salgan al mundo exterior sus agentes con la misión de adquirirlos y guardarlos en Iowa. Ese escritor ubicuo, ya el último sobre la tierra, ha decidido dejar de escribir, aunque la Fundación haya decidido esperar pacientemente a que vuelva a hacerlo. Ahora en la Fundación los jóvenes toman Prozac, medicina que estimula el ejercicio de la prosa o juegan interminablemente a un videojuego virtual llamado Macon.doc.

La velocidad de las cosas, se nos dice en el libro, es “el tiempo exacto que le lleva a la vida convertirse en historia y a una persona mutar en personaje”, un instante que, como se afirma continuamente, es también el momento de la memoria, por un lado, y de la muerte, por otro. Se articula así una larga reflexión sobre el peligro de que, si abandonamos la literatura y las historias que teje —como forma de reintegrarnos al mundo real—, corramos el riesgo de convertirnos en muertos vivientes, abducidos por pantallas planas y ventanas virtuales que engañosamente nos hacen pensar en una experiencia del mundo más rica, pero que en realidad es ante todo limitadora. En su última aparición, en el último relato de *La velocidad de las cosas*, señala el escritor ahora desde Sad Songs, Iowa:

Hubo un tiempo en que el ritmo del planeta se correspondía exactamente con el de una buena historia, con todo el tiempo del mundo para ser contada. No estuve allí pero puedo jurar que fue hermoso: el siglo XIX, el siglo de los libros, la inequívoca sensación de que la trama de los días y de las noches se movía y progresaba en cuentos y capítulos lentos y bien escritos y que el sonido jadeante de la pluma sobre el papel [...] era tan parecido al de una respiración justa y reflexiva. (Fresán 2002: 506)

Ahora, en cambio:

Todos miran televisión. Es más fácil. O eso piensa la gente. Es mentira: es más fácil leer. Pero, también, exige de ciertos compromisos y de promesas a cumplir. Leer es una forma de pacto entre nosotros y los que están ahí dentro, al otro lado. El Más Allá es, finalmente, un libro. La propuesta de un libro (no es casual que, en su aspecto formal, la forma y el mecanismo del libro responde exactamente al movimiento de una puerta que se abre e invita a ser traspasada) ha sido sustituida por el engañoso juego de las pantallas que no son más que ventanas con vistas a todas partes pero, finalmente, ventanas que no permiten ser abiertas. (Fresán 2002: 498)

Lo interesante de la propuesta de Fresán es que la recuperación de “lo literario” parte del reconocimiento, y no de la negación, de la fisonomía caótica de la contemporaneidad, la imagen entrópica de un presente donde la realidad ha sido devorada hace tiempo por un universo virtual en perpetuo cambio al desplegarse en direcciones infinitas.

La necesidad de sistematizar —dice otro de los narradores de uno de los cuentos de *La velocidad de las cosas*—, de ordenar lo narrado, parece ser prioritaria para las personas como el narrador antes mencionado [...]. No puedo ni jamás podré entenderlos [...]. Su preocupación constante por capturar “una buena historia” despierta en mí [...] la misma cuestionable curiosidad que ellos sienten por estructuras, giros narrativos, maniobras estratégicas. A mí, una buena historia siempre se me presenta como el sitio perfecto desde donde contemplar las infinitas variaciones del caos. (Fresán 2002: 220)

Palabras que describen la poética de un escritor que no sólo ha reflejado con enorme lucidez el paisaje del presente, sino que sobre todo ha sabido encontrar una forma de narrarlo. Así, ya desde el título, *La velocidad de las cosas* expresa la meta de una escritura que busca captar la imagen del mundo en su incesante movimiento y reivindica la necesidad de volver a meter el mundo en un libro sin que ello suponga dar por cerradas las historias depositadas en él; tal objetivo debe partir de la negación de cualquier geografía estable, la de la Argentina o la de cualquier país, que fije y ponga límites a ese vasto territorio. De ahí que Fresán haya ido construyendo una obra que en realidad consta de un solo volumen siempre abierto y dispuesto a recibir nuevas historias que lo transformen hasta el infinito —lo que convertiría a sus diferentes libros en capítulos de una novela incesante—: “Los escritores que más me gustan son los que escriben el mismo libro siempre. Me gusta mucho eso, la cosa de la variación sobre un aria” (Barrera 2005: 59). Quizás por ello la banda sonora de su obra sean las omnipresentes Variaciones Goldberg, interpretadas por el canadiense Glenn Gould.

“Mantengan siempre la historia en movimiento” (Fresán 2005: 264), afirma el escritor de la fundación en *Vidas de santos*. Este territorio indetenible

es la verdadera patria del escritor, un lugar que fue, es y será siempre, como nos recuerda Rodrigo Fresán en muchas de sus páginas, el Extranjero, sin adjetivo alguno que lo delimite, el único lugar posible desde y sobre el que escribir e imposible de ligar a cualquier tipo de tierra firme. Porque ya no hay tierra firme que pisar.

Bibliografía

- Barrera, Beatriz (2005). "Conversación con Rodrigo Fresán". En: *Quimera*, 262, octubre 2005, pp. 54-59.
- Fresán, Rodrigo (1993). *Historia argentina*, Barcelona: Anagrama.
- Fresán, Rodrigo (2002). *La velocidad de las cosas*, Barcelona: Mondadori.
- Fresán, Rodrigo (2004). "Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano". En: *Palabra de América*, Barcelona: Seix Barral.
- Fresán, Rodrigo (2005). *Vidas de santos*, Barcelona: Mondadori.
- Piglia, Ricardo (1988). *Respiración artificial*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Piglia, Ricardo-Saer, Juan José (1990). *Diálogo*, Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Salazar, Diego (2005). "Conversación con Rodrigo Fresán", http://www.clubcultura.com/clubliteratura/verespecial/219/rodrigo_fresan.html. (24/08/2006)

María José Bruña Bragado

Universidad de Salamanca (España)

ENTRE PAPELES SALVAJES Y PAPELES INSUMISOS: ALGUNAS CLAVES DE LA ÚLTIMA NARRATIVA RIOPLATENSE

Lo primero para hacer la revolución es ir bien vestida.
Severo Sarduy

Paciencia, culo y terror nunca me faltaron.
Osvaldo Lamborghini

Para mantener la lucidez en medio del torbellino
hace falta la forma.
Néstor Perlongher

1. En el prefacio a la edición española de *La sociedad transparente*, Gianni Vattimo afirma (2004: 4-5), no sin riesgo, pero con gran lucidez, que si la modernidad correspondió al período de primacía de las culturas anglosajonas, bien pudiera ser la postmodernidad la era de las culturas latinas. Tan sugerente hipótesis se apoya tanto en el auge que en la época contemporánea tienen la hermenéutica y la retórica, como en un cierto retorno de estructuras y claves de la cultura barroca frente al racionalismo o despojamiento de las corrientes "europeas". Más adelante, declara el pensador italiano:

Y si a estas sugerencias [...] se añade el peso que un subcontinente como la América Latina parece estar destinado a tener en la historia de nuestro futuro inmediato, todo este discurso sobre el posible acento *latino* de la posmodernidad, el que podría depararle una fortuna cercana, puede empezar a resultar mucho menos arbitrario. (Vattimo 2004: 69-71)

Más allá del sesgo utópico de tales observaciones, me parece intelectualmente muy estimulante, a la hora de abordar la estética "neobarroca" como una de las más vivas en los últimos años en el Río de la Plata, la noción de "sociedad transparente" de Vattimo. Con la proliferación y tecnificación progresiva de los *mass media* no se ha conseguido, paradójicamente, una socie-

dad más “transparente” e informada; antes bien, se ha llegado a cierto estado de apremiante “caos y dispersión” que es, sin embargo, donde residen quizás las mayores posibilidades de libertad artística o expresiva y de fluidez identitaria. En esta sociedad postmoderna, más bien en claroscuro caravaggiano, tienen cabida, por tanto, los excesos y mixturas verbales de lo “neobarroco” que trata de reflejar sus contradicciones y paradojas.

2. Con el Barroco áureo de Góngora, Gracián y Sor Juana, lo hispánico adquiere ya una excelencia que compite con el cartesianismo eurocéntrico, en lo que constituye el clímax artístico del artificio y la simulación conceptual. Posteriormente, en el siglo XX y tras la revitalización que los miembros del 27 consiguen para el Barroco clásico, es el Caribe la zona donde el llamado “neobarroco” se forja y consolida, especialmente en la prosa, en un movimiento que procede, en su doble vertiente, de los cubanos Lezama Lima y Sarduy. El tercer quiebre barroco lo protagonizan Argentina y Uruguay que han sabido asimilar y renovar lo “neobarroco”, primero en poesía, pero también en prosa –como veremos-. Los modelos los encuentran en los autores ya señalados, pero quizás también en las extrañas figuraciones alucinadas de un Lautréamont o un Herrera y Reissig, sin olvidar los experimentos de la “poesía concreta” brasileña de Haroldo de Campos, o en una línea menos conocida, por marginal: la de Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera.¹ Néstor Perlongher, autor de culto inscrito en esta tercera línea y uno de sus teóricos, aprecia el aporte cubano de Lezama y Sarduy, pero considera que su alambicada escritura –“furor constructivo”- sucumbe, por un lado, a los peligros de un esteticismo extremo, carente de un discurso realmente subversivo; por otra parte, siempre según Perlongher, el neobarroco caribeño sería excesivamente intelectual, erudito o culturalista, en la más pura tradición gongorina, reflejando así el egotismo autorial implícito. Frente a esta manifestación carnavalesca y sobre-codificada, Perlongher prefiere lo que él llama el “barroco de trinchera”, “barroco cuerpo a tierra” o “neobarroso”, el “barroco” pasado por el barro de los suburbios bonaerenses o de Río, el barroco desprestigiado, marginalizado hasta que “el texto huelga mal” porque sólo desde los

1 En Brasil había surgido en los años 50 el grupo *Nolgendres* de los poetas concretos, directamente inspirados en Mallarmé o Apollinaire. Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, integrantes del grupo, conceden una relevancia significativa a lo visual y lo espacial en relación al arte plástico y funden el signo gráfico con el significado.

intersticios y lo marginal esta estética es revolucionaria y transgresora.² En última instancia, la línea más radical del barroco prefiere el “tajo” brutal, existencial y grotesco de Lamborghini al “tatuaje”, exótico y visual, de Sarduy; prefiere situarse, como confirma la última línea que escribió Perlongher: “entre la náusea o el aullido”.³

En esta suerte de tercera “comunidad poética” que en ningún caso constituye un movimiento, podemos encontrar diversas formas de “embarrar” la mirada a “Polifemo”, como el “bestialismo” de Marosa di Giorgio, la “androginia” de Roberto Echavarren o la “cursi hedonística” del propio Perlongher (Cangi 2000: 15).⁴ El barroco siempre se monta, como señalaba ya Severo Sarduy, sobre uno o varios estilos anteriores. En este sentido, los escritores neobarrocos no comparten un estilo único, definido y homogéneo, sino que recorren una amplia gama estilística y temática. En cualquier caso, lo “barroco” y lo “neobarroco” dan cohesión a lo latinoamericano del Caribe al Río de la Plata, en una inesperada conexión también con algunos postulados de Deleuze o Derrida, y ha vivido un singular desplazamiento últimamente de la poesía a la prosa.

3. En este trabajo analizaré dos manifestaciones de la “estética neobarrosa”, a través de textos incluidos en *Papeles insumisos* (2004) del argentino Néstor Perlongher y *Los papeles salvajes* (1991) de la uruguaya Marosa di Giorgio. Estos dos autores representan dos formas dispares, la primera más expresionista, la segunda de filiación surrealista, de asimilar la clave barroca, pero comparten cierta violencia o subversión –“insumisos”, “salvajes”- como estrategia escritural frente a lo establecido. No en vano, tanto Perlongher como Marosa comienzan a escribir cuando la poesía social anega los circuitos de expresión y en este sentido su opción es doblemente osada y constituye una fractura íntima, una escisión menor, pero altamente significativa. Tenemos así: resignificación del barroco, en primer lugar, desde la desmitificación burlesca o la parodia lumpen, la mezcla de registros y códigos y, sobre todo, el terrorismo verbal -ejercido sobre la sintaxis y los cuerpos- y, en segundo lugar, cuestionamiento ideológico de categorías constreñidoras del

2 Apunto sin embargo que, aunque con frecuencia se olvida, el feísmo, lo escatológico y marginal ya estaban en Góngora y Quevedo. Asimismo discrepo con la idea de que lo esteticista pueda ser tachado de poco subversivo tan fácilmente.

3 “Con su gesto plebeyo (Perlongher) logró corroer esa varia arquitectura de sombras y espejos que el “barroco” clásico destinaba al mundo inferior.” (Cangi 2000: 15).

4 *Medusario*, la muestra de poesía latinoamericana a cargo de Roberto Echavarren, José Kozler y Jacobo Sefamí, ya confirma que si el “neobarroco” tuviera existencia, no la tendría como movimiento sino como la experimentación de singularidades.

sujeto, abolición de mecanismos de control de identidad, o, dicho de otro modo, opción por lo *queer*, por lo trans-genérico desde una política del deseo. Así, estos dos mecanismos de derribo, con su preferencia por lo fragmentario y la individualidad, constatan, de alguna forma, la caída de los grandes relatos de la Modernidad, el nacimiento de los “estudios culturales” y la presencia de la política de minorías en el espacio público, pero también una preferencia por la estética del mal, una fascinación por el horror que en Perlongher como en Bolaño o Fadanelli es muy visible y no siempre sirve para redimir, sino para exhibir.

3.1. Néstor Perlongher (1949-1992), marginal y maldito por su condición de homosexual y exiliado –es otro “fugitivo en lengua extranjera”, pues vivió en Brasil y tiene varios ensayos sobre el “portuñol” que marcan esa dualidad identitaria-, rebaja el término barroco y, como un Caravaggio sureño, produce una literatura “sucía” de acontecimientos, de miserias, de política, de sexualidad. Poeta, ensayista y narrador, comienza a fracturar el barroco clásico en *Austria-Hungría* (1980), poemario alegórico que sorteja la censura en los 70. Más tarde, *Alambres* (1987) –donde se incluye el genial “Cadáveres”– lo consagra como escritor desterritorializado, obsesionado con el deseo y su represión. Siguen *Hule* (1989) y *Parque Lezama* (1989) –Perlongher es esencialmente poeta-. Sin embargo, me interesan aquí sus prosas, sus relatos impregnados, como sus crónicas, ensayos políticos y su tesis doctoral en antropología social, del espíritu deseante y fuera del control de la autoridad, que se inspira en *El Anti Edipo* de Deleuze y Guattari (1973). Esa guerra al aparato estatal capitalista que canaliza los deseos a través de la economía es uno de los temas que obsesiona a Perlongher.

Papeles insumisos (2004) constituye una recopilación, a cargo de Adrián Cangí, de materiales dispersos –muchos inéditos- publicados de forma clandestina o en cortas tiradas. Analizaré, pues, algunos rasgos de su obra a través de este corpus menos canónico. “Evita vive” (1975) y “Azul” (1985) exploran la libertad expresiva y sexual en los ambientes más sórdidos y, junto con otros tres relatos que no veremos –“Chola, o el precio”, “El sabra” y “El informe Grossman”-, aparecen en los archivos del autor constituyendo un libro unitario. La lumpenización hasta lo grotesco de Eva Perón y las marcas de la violencia policial sobre el cuerpo homosexual son los temas de estas dos narraciones.

Veamos cómo procede el autor para “ensuciar” otras tradiciones, por medio de un sistema simple de inversiones hacia lo escatológico –lo que es inspiración, es excremento- en uno de los cuentos que irritó hasta época bien

reciente, fruto de su obsesión con el personaje de Eva Perón –tiene varios poemas también, entre otros, “El cadáver”-. Los peronistas usaron la consigna “Evita vive” para mantener su memoria. Ahí empieza la parodia y la deconstrucción del mito nacional por parte de nuestro autor. El cuento juega con la literalidad de esa consigna, resucitando a Evita en los suburbios, en situaciones inverosímiles por lo abyectas. Dividido en tres secciones de recuerdos delirantes, el cuento supone un descenso al infierno lumpen desde el trabajo sobre el lenguaje, por un lado, y un cuestionamiento de las identidades fijas e impuestas desde la liberación sexual, el placer y la orgía, por otro. Así por ejemplo, en la primera parte, Evita aparece haciendo una felación a un marinero negro, eventual amante de un narrador homosexual, en un clima de sensualidad y suciedad. El lenguaje de la narración, torrencial y en forma de monólogo interior combinado con breves diálogos, se empapa del vocabulario de suburbio y de prostíbulo, abusando de coloquialismos, localismos y vulgarismos (“sacar todos los tipos”, “bochinchera”, “cortála loco sabés que sí”), hasta rozar la deformación expresionista, y a veces *kitsch*, en la descripción de estos ambientes. El efecto desmitificador, distorsionador y de parodia se nutre, entonces, de un lenguaje procaz y sin matices para que el escarnio resulte aún más evidente –todos los registros y palabras entran en el “neobarroso”-. Estamos más en la tradición de Arlt que en la de Lezama. Lumpenizada, Evita mantiene, con todo, parte de su dignidad y belleza y su jerga sigue siendo algo más purista y delicada que la “mala lengua” del resto de personajes. Afirma Adrián Cangí:

Los *ragazzi di vita* que retrataría Pasolini, herederos de la seducción del lumpen hermoso y ebrio de vida que fue Caravaggio, están movilizados por una gran pulsión energética y magmática, que se ha desplazado del violento callejero adánico hacia el extraño San Sebastián de los grandes “barrocos”, quien aparece flechado por el deseo y marcado por una gestualidad y postura que unifica la belleza y el dolor. Ambas figuras gustaron y sedujeron a Perlongher. (Cangí 2000: 23)

La santificación del personaje, que aparece como una *madonna*, tiene un claro reverso paródico, desde lo sexual. Así, el humor irreverente y la provocación impregnan todas las situaciones del relato hasta llegar a lo grotesco:

Ella me dijo que era muy feliz, y si no quería acompañarla al Cielo, que estaba lleno de negros y rubios y muchachos así. Yo mucho no se lo creí, porque si fuera cierto, para qué iba a venir a buscarlos nada menos que a la calle reconquista, no les parece... (Perlongher 2004: 62)

Después del trío que aúna los vectores raza-género-marginalidad, en la segunda sección Evita aparece con otros marginales: los drogadictos. La enfermedad del aparato estatal nuevamente es simbolizada por ella: "y el tipo que traía la droga esos días se aparece con una mujer de unos 38 años, rubia, un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje, con rodete..." (Perlongher 2004: 63).⁵ La mistificación y beatificación vuelve a resquebrajarse ante una Evita que practica el sexo grupal, que fuma porros y "se retuerce como una víbora". En ese momento orgiástico liberador, se presenta la policía represora. Evita, más valiente y decidida aquí, salva a todos de la cárcel con su habitual discurso social, invertido con hilaridad por Perlongher. Acaba incluso prometiendo regresar con marihuana para sus "des-camisados":

Pero pedazo de animal, ¿cómo vas a llevar presa a Evita? [...] No, que oigan, que oigan todos -dijo la yegua- ahora me querés meter en cuna cuando hace 22 años, sí, o 23, yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe, y vos eras un pobre conscripto de la cana, pelotudo, y si no me querés creer, si querés hacer el que no te acordás, yo sé lo que son pruebas. (Perlongher 2004: 63)

Si en las dos primeras partes Evita aparece como ninfómana y como "salvadora" de la represión policial, aquí se duda sobre la identidad sexual verdadera de la protagonista caracterizada como prostituta -no se sabe si es mujer o travesti-. En suma, el placer, la orgía y la libertad sexual son respuesta a ese dominio sobre los cuerpos que Perlongher denuncia con ironía.⁶ Frente a la represión, la proliferación; frente a lo luminoso, lo cursi-oscuro; frente a lo alto, lo bajo; frente a la altisonancia de los "aterciopelados moños", la sorpresa de los "espumarajos, escupitajos, baldes de sangre y mierda". Esto es el "neobarroso".

Por su parte, "Azul" es otra imagen de la violencia policial ejercida sobre homosexuales en comisarías o espacios públicos, tema de muchos de los artículos de prensa de Perlongher. En este caso, se opta por lo abigarrado y una sintaxis y léxico más complejos, por el "embarrocamiento y no decir nada como viene", para reflejar el mundo del lumpen desde la emoción y la intensidad más que desde el humor y la náusea -aunque lo abyecto siempre está: "se dispone a orar, como quien mea"- . Escrito en segunda persona,

5 El poema "El cadáver" insiste: "por un alfiler que dejó su peluquera/empezó a pudrirse, eh/por una hebilla de su pelo/en la memoria de su pueblo". (Perlongher 1997: 197).

6 "¿Pero es que, en política, se está hablando de goce? [...] la política del Estado se ha dirigido a evitar la consumación -dificultar el "acto" sexual. Así hacer el amor ha dejado de ser un pecado para convertirse en un milagro". (Perlongher 2004: 132)

muestra los signos físicos del control gubernamental sobre el cuerpo homosexual:

A las visitas las desnudan, las yerguen sobre un potro y las someten a la prueba del ano: que es deslizar por el ano un bastón -y sin vaselina- "para mostrar la firmeza"/"que tiene la policía"-un ano canta [...] No Hay Otra Manera de Acabar con Ellos". (Perlongher 2004: 67)

El lenguaje de Perlongher se inscribe nuevamente en lo sórdido de una comisaría a través de la oralidad cruda, pero también de la polisemia de los vocablos, la alteración gráfica, la mezcla de códigos y una sintaxis compleja fascinada por su propia construcción.

En suma, primero: en el "neobarroso" la forma no es vacua u ornamental, como podría pensarse, sino que en sus repliegues laten agazapados significados y contenidos, puesto que no se trata ya de devolver prestigio a la palabra sino de renovarla desde lo abyecto: el residuo, vómito, el cadáver, la náusea -también se ha cuestionado, como decía antes, en el caso de Perlongher su fascinación por el mal y la valía ética de su proyecto estético-. Si en Góngora había un sentido implícito, también lo hay en los neobarrocos rioplatenses, que nunca se quedan en la "cáscara", sino que buscan siempre el "hueso", el "nudo". En conclusión, la hibridez, impureza estilística con un objetivo de exhibición y cierta protesta o denuncia es la marca "neobarroca" de la posmodernidad. En segundo lugar, el cuestionamiento de las identidades y de la orientación sexual como interés primordial, se muestra en esa escritura política desde la imprecisión y la proliferación deleuzeana. Más adelante, la distorsión e iluminación que provoca la droga de la ayahuasca le confirma su visión abierta de la identidad y la sexualidad hasta la paradójica decadencia de su propio cuerpo. Después de dos décadas defendiendo lo orgiástico como estrategia política contrae sida en París, debido a esa radicalización del cuerpo como fuerza insumisa frente a la sociedad cada vez más conservadora de los 90.

3.2. Otra escritura en los límites de la subversión y la periferia es la de la uruguayana Marosa di Giorgio (1932-2004). Venerada en ciertos círculos artísticos, su escritura está libre de tabúes lingüísticos e ideológicos y es exquisitamente onírica y visual. Esta "falena" o "mariposa", como le gustaba ser denominada a la autora, mezcla en el mismo texto poema en prosa, prosa poética con guiños teatrales o ensayísticos, viñeta y narración breve en un intento por superar los límites del lenguaje y los géneros, similar al de Perlongher. En efecto, desde la hibridez y el sincretismo se aprecia la creación de un

universo muy original que ha sido recopilado en sendos tomos, entre 1979 y 1991, titulados *Los papeles salvajes*. Tiene asimismo una novela, *Reina Amelia* (1999), que, como epílogo de toda su obra, deslumbra por su estilo “descoyuntado”, a través de una adjetivación inusual y una sintaxis y trama con reglas propias. Como Sor Juana, escoge lo barroco para la expresión de la alteridad, de lo múltiple y poliédrico del mundo, enfrentándose a concepciones religiosas, políticas o sociales. Así, Marosa di Giorgio nos ofrece una de las manifestaciones más singulares del neobarroco -*queer* en el sentido de puesta en cuestión de las categorías sexuales rígidas⁷, así como una de las más crípticas.

A continuación analizaré algunos fragmentos en prosa incluidos en *Los papeles salvajes* que, si se encadenaran, constituirían una extraña novela lírica y que nos sirven para ilustrar los rasgos primordiales de su escritura.

En lo que se refiere al lenguaje, sus textos son pura evocación o sugerencia; nunca estallan, nunca narran porque el estallido o una lógica narrativa convencional supondrían su final, su clausura. Su narrativa es visual -no importa la trama-, mostrando esa conexión, tan postmoderna, con otros lenguajes semióticos. Así pues, la fascinación casi narcisista por la materialidad del lenguaje mismo junto a un hermetismo muy mallarmeano fruto de la exploración y experimentación en la polivalencia de la palabra singularizan los textos de Marosa. Se trataría, en todo caso, de textos proliferantes -cada palabra prepara la siguiente, el impulso frente a la estructura- donde se hace énfasis en la no-identidad del sujeto ubicado en la lógica deleuziana del “devenir”. Marosa es maestra en la desnaturalización de las categorías “hombre” y “mujer” y la reivindicación transcultural de una suerte de nuevo erotismo. El lector debe mantenerse siempre alerta”, en un presente que se actualiza y renueva, que sorprende:

Escribir es una cuestión de devenir, siempre inacabado, siempre haciéndose y que desborda toda materia vivible o vivida. Es un proceso: es decir, un pasaje de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido. La escritura es inseparable del devenir: escribiendo se deviene mujer, se deviene animal. (Deleuze 1973: 12)

En Marosa están presentes siempre el mundo de la naturaleza: infinidad de flores, animales de todo tipo, personajes infantiles femeninos -con las figuras dominantes de la madre y las primas-, el universo feérico o la imaginería medieval y religiosa. La mezcla, tan surrealista de lo onírico con lo “real”, con su inevitable “efecto siniestro”, tiene lugar en el bosque, el jardín o la

7 En este sentido, lo *queer* se vincula también a la parodia. “Trans” o “queer” significa travestismo, disfraz, simulacro, transformación, exceso, teatralidad y ludismo.

casa y todo ello a través de un trabajo sobre el lenguaje que afecta a lo eufónico y lo cromático, haciendo surgir asociaciones disparatadas e ilógicas. No hay acciones ni trama, sino transformaciones, metamorfosis o “sucesos” repentinos en forma de sueños:

La quinta de naranjos inundó toda la tierra, el cielo, el interior de la casa; con ella vinieron los hongos, las diamelas, nació el ángel que tenía frutas entre las plumas, claveles y diamelas, que en un gran aleteo sobrevolaba la plantación. Se sucedieron todas las muchachas de la casa, vestidas de novia, interminablemente. Y los muertos con coronita. A veces me parece que estoy libre, pero un pasado acechante reabre las puertas. (Di Giorgio 1979: 43)

Por otro lado, observamos que también hay cierta apuesta “política”, como en Perlongher, hacia la fluidez de género, a través de un hedonismo exacerbado, de técnicas como el trampantojo y el disfraz en esa ‘construcción’ preñada de sentidos, densa conceptualmente, rigurosa desde un punto de vista formal. Los ángeles copulan con animales, personas, diablos, muñecas, hadas o el yo femenino de una extraña narradora, en un régimen sexual orgiástico que mezcla edades, naturalezas y géneros dispares en lo que constituye finalmente casi un tratado antropológico o histórico desde la heterodoxia:

Una noche mala, de lluvia y nieve, entró un querube a casa; mamá le destinó un lugar subalterno, entre almohadones, cerca de los perros, gatos y muñecas. Papá le llamó “la lámpara”, lo tomó por una cosa; la hermana y prima, más pequeñas, creyeronlo un juguete y jugaban con él; mas la prima huyó diciendo: -El bicho me quemó.

Su relumbre era exquisito, denunciador de jerarquía.

Me mantuve aparte, tensa, y entreabría la puerta para que volviera a su origen. Él no hizo caso, y permaneció por semanas. Iba de pared en pared. Y cambiaba. Negro, grande, con formato de mosca, flotaba sobre el agua de floreros y de fuentes.

Pareció copular con algunos objetos. Hasta que puso un huevo sombrío, brillante y vacío. (Di Giorgio 1991: 95)

La protesta o denuncia de convencionalismos religiosos, sociales y políticos es constante y sufren alteraciones que los enrarecen: bodas excéntricas, vuelos y meriendas de claveles, la Virgen harta de su castidad, un diablo femenino, masturbaciones o desvirgamientos con higos o planetas pueblan sus textos. Es posible leer tanto la iconoclasta abolición de jerarquías y tabúes sexuales, como las mutaciones y metamorfosis que experimentan los personajes como un cuestionamiento implícito de una “heterosexualidad domesticada y compulsiva”, y una reivindicación de la autonomía sexual femenina

Rubí Carreño Bolívar

Universidad Católica de Chile (Chile)

PAISAJE DESPUÉS DE LA BATALLA: DIAMELA ELTIT DESDE EL NUEVO SIGLO

¿Qué significa crear y ser un artista o intelectual en el Chile del siglo XXI? ¿Han cambiado las poéticas de los escritores y sus autorrepresentaciones en virtud de un presente globalizado? Al analizar un corpus importante de novelas chilenas publicadas durante el incipiente siglo XXI, constatamos que a través de las memorias noveladas de jóvenes, trabajadores y artistas se piensan no sólo los últimos cuarenta años chilenos y sus vicisitudes históricas, sino que también, y de manera nítida, la trama del campo cultural chileno actual en los espacios en los que la ideología se hace carne: la familia, el trabajo y la literatura como trabajo¹.

La novelística chilena reciente presenta elementos nuevos respecto a la narrativa precedente. Si la narrativa de los ochenta estuvo cruzada por la dictadura y la de los noventa por la transición a la democracia, la narrativa de los años dos mil trae inscritos los signos de la economía social de mercado, los medios de comunicación de masas, la desintegración de los colectivos —desde el partido político al sindicato y la familia— y está cursada por movimientos migratorios que van desde los exilios políticos a los emocionales. La manifestación de estos aspectos es que los medios de comunicación ya no sólo aparecen temáticamente en las novelas, sino que definen las subjetividades y sus formas de relacionarse: “Después de eso nunca más me llevó, así a solas los dos, como padre e hijo, comercial de Nescafé, a ninguna parte” (Fuguet, 2002: 150). Por otra parte, los medios desplazan la corporalidad y sus sensaciones en la memoria involuntaria y se constituyen en el soporte de la misma: “Digamos que yo soy la botella de Coca Cola y quien me agitó fue una mujer a la que (quizás) nunca volveré a ver (...) Fue ella la que abrió mi memoria y dejó escapar la viscosa sustancia de la que están hechos los recuerdos (12)”. Finalmente, los formatos mediáti-

¹ Este punto ha sido trabajado extensamente en mi libro *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la narrativa chilena reciente* (2009).

cos se mezclan con la novela. De este modo, hay textos estructurados en torno a correos electrónicos como sucede en *Av. Huamachuco diez de julio* (2007) de Nona Fernández y *Las películas de mi vida* (2003) de Alberto Fuguet; titulares de diarios, como en *Mano de obra* (2002) y *Escenario de guerra* (2000) de Andrea Jęftanovic; guiones y spots televisivos como en *Mapocho* de Nona Fernández y *Mano de obra* (Eltit 2002), o documentales como en *Yo yegua* (2004) de Francisco Casas. Incluso el campo literario se representa como un *reality* de supervivencia como sucede en *Yo yegua* de Francisco Casas, *Rafael Denegri: años de formación y aprendizaje* (2006) de Marcelo Sánchez, y en *Mano de Obra* (2002) de Diamela Eltit.

En cuanto a las migraciones, estas contribuyen a forjar subjetividades desarraigadas en las que el concepto “nación” se delimita por los amores y daños afectivos y los productos de la cultura de masas. El discurso sobre la familia será mucho más importante que el discurso político; la patria tendrá que ver con amigos y afectos, y no con un lugar de nacimiento; las migraciones y exilios los harán doblemente víctimas de un destino impuesto por el estado y también por la familia: es la generación de los exiliados-retornados. Escriben desde un *no-lugar*, puentes, aviones, a la espera de un viaje a Chile, esperando irse de Chile, que se entiende como la tierra del *allá-entonces*, el “país de mierda”, “el lugar de la falla”, “la casa larga como culebra” poblada de muertos, quemados y suicidas, que se recupera en los *des/afectos* de unos padres y amigos igual de erráticos que los narradores. Se huye con el cuerpo o la imaginación del país con “toque de queda donde se escuchan ráfagas” (Fuguet 2003); de Chile, visto como un pueblo convertido en set de teleseries o museo (Lorenzini, Rivera Letelier), levantado sobre las tumbas sin nombre donde los muertos no descansan (Fernández, Eltit) y los vivos, prisioneros del multiempleo, tampoco (Eltit, Bonsai, Rimski, Díaz Eterovic). El *aquí-entonces* es igualmente desarraigado, los personajes son un experto en sismos (Fuguet 2003), un traductor que en tanto separado se describe como “el rey del sofá cama” (Electorat 2004), una muerta (Fernández 2002) y una muchacha que debe viajar a la tierra de origen de su padre para recomponer la historia personal y familiar (Jęftanovic 2000).

En cuanto al narrador, de “cronista del dolor” (Promis) pasamos a un escritor que ha homogenizado su experiencia tercermundista al autodenominarse “latino” o “sudaca”, o escritora de “barrio”. La subjetividad ya no se definiría, en estas novelas, por la pertenencia a un género, una etnia, familia, gremio o nación, sino por una trashumancia que muestra el éxodo siempre pobretón, mezcla de exilio político y laboral en que el romántico chileno “pata de perro” de principios de siglo XX devendrá “latino”, como en *Las*

películas de mi vida de Fuguet, "sudaca", como en *La burla del tiempo* de Electorat, o se blanqueará/negreará al dar o pedir trabajo, como en *Mano de obra* de Eltit.

Las novelas chilenas del siglo XXI son textos escritos después de diversos temporales y lloviznas. Son escrituras post caída del muro y post dictadura; posteriores a la crisis de la representación del llamado sujeto subalterno y del papel redentor del intelectual letrado, corresponden a expresiones de lo que algunos han llamado un tiempo postaurático. Por otro lado, en cuanto la mayoría de los autores tiene entre 30 y 50 años, son las novelas de artistas cuyo trabajo de la imaginación está cruzado por la violencia que implica haber vivido infancia y juventud en dictadura; por la televisión y la programación norteamericana; y por los viajes que implicaron el que nos haya tocado ser la parte candente de la guerra fría; exilios a los que ahora se suman los viajes asociados a ser un "profesional globalizado" de la literatura².

Estas novelas, obviamente, pueden leerse del modo predominante en los que se lee y se escribe sobre la literatura latinoamericana: es decir, como documentos (Jameson 1986), alegorías de la derrota (Avelar 2000), o como expresión de un momento dictatorial o postdictatorial (Masiello 2001). Sin embargo, las novelas no son sólo documentos sobre la experiencia dictatorial, que es la perspectiva casi obligada para leer estos textos, sino que a esta se suma una reflexión sobre la literatura y el campo literario del 2000, en su presente globalizado, migrante y mediático.

Obras de Mano: las novelas de Eltit del siglo XXI

"Adelante, obreros y estudiantes" era la consigna que expresaba el sueño marxista en que trabajadores y artistas avanzarían hacia su propio progreso. Desde esta utopía, la literatura dejaba de ser una cosa decorativa y, por otro lado, el trabajo asalariado era dotado de una dimensión creativa, inalienable. Así, los irreconciliables mundos del trabajo prestarían sus servicios el uno al otro con el fin de construir al "hombre nuevo".

2 La influencia de la industria cultural norteamericana marca una diferencia respecto a los "novísimos", quienes privilegiaban el cine y música popular latinoamericana como una forma de crear comunidades de lectores.

En *Mano de obra* (2002), Eltit reescribe este sueño en una versión de pesadilla capitalista: borrado todo límite entre el mercado y el campo cultural, la escritura literaria sería siempre la de una mano asalariada mutilada en su faceta artesanal. De este modo, todos trabajaríamos para el mismo supermercado universal y nos moveríamos bajo los mismos principios: servir correcta y amorosamente a los clientes, luchar para ser el único en el *reality* de supervivencia mundial, y, lograr la total plenitud al colaborar en el Campo, en un campo, que impedirá con ferocidad la formación de otro grupo que no sea el de una "cuadrilla."

Su última novela publicada, *Jamás el fuego nunca*, aborda la célula en todas sus significaciones de unidad que se quiere y requiere colectiva. Del cuerpo biológico al partidario, pasando por la pareja y la familia, el imperativo de la célula, su destino, es ser con otros. Sin embargo, estaría permeada en todas sus dimensiones por el patriarcado como ética y el neoliberalismo como *doxa*. Bajo el cielo del super, machismo y capital escribirían desde el carné de identidad a la novela familiar y nacional, volviendo toda asociación un mero simulacro imaginado por el padre-patrón, o, por la compañía, según advierten desde hace un siglo, Konrad y Kafka.

Jamás el fuego nunca (2007) es la historia de una pareja de militantes de izquierda que todavía viven clandestinos, encerrados en una pieza, y desde ahí recuerdan compulsivamente el siglo XX y algunas de sus tragedias; Hitler y Mussolini. Ante el campo y sus miserias se opone una biopolítica doméstica y femenina sustentada en su protagonista. Ella administra todo lo relativo a la vida: reparte el pan, los remedios y el escaso placer que da el chocolate. Se define a su vez como una lectora y analista. Lee *El Capital*, cuyos párrafos contrasta con la deplorable economía doméstica de la pareja. Y también interpreta los diarios, donde por supuesto ya no aparecen las viudas o los rastros de los compañeros, sólo los rostros de los ex compañeros. En medio del extremo control para poder sobrevivir, ella se tiente e se compra un vestido rojo, y esa es la situación ambigua que a la vez los pierde y los salva. El vestido rojo revela el cuerpo, su deseo, el embarazo. No queda claro si es hijo del compañero, de los compañeros o producto de la tortura. El embarazo radicaliza lo macro y lo micropolítico, se trata de la penetración literal del enemigo, en la célula, en la pareja. Sin embargo, el amor materno rompe las divisiones: es el hijo del enemigo, amante o carcelero, pero sobre todo, es el hijo.

En esta novela la muerte aparece carcomiendo como una termita voraz todo lo que las células tejen, incluso al niño de dos años. La vida- literaria y no- podría, según el texto, alterar la metástasis mortuoria y regenerarse a sí

misma a través de un discurso artístico, femenino y disidente que, siguiendo a la izquierda, incluso, disiente, de sí mismo. Esta triple asociación ideológica que une lo estético con lo micro y macro político nos llevaría a volver a desear decir: la luz, la luz del día (Eltit 1986: 5), O por lo menos, las ganas de que alguien nos diga: "levántate... resucita de una vez por todas..." (Eltit 2007: 205).

Mis trabajos sobre Diamela Eltit se centran en las relaciones entre discurso literario, feminismo e izquierda, o dicho de otra forma, en la figura del artista y su compromiso a través de la palabra literaria; sin embargo, su producción literaria también puede leerse como la contramemoria de los últimos cuarenta años chilenos. *Lumpérica* y *Por la patria* corresponderían a la dictadura; *Los Vigilantes*, a la democracia; y finalmente, sus dos últimas novelas, a la expansión de la globalización neoliberal.³ Eltit ofrecería la perspectiva de las mujeres y de la izquierda.

Sin embargo, si queremos disfrutar la complejidad del proyecto narrativo eltitiano más allá de la lectura mimética —que ha sido un modo productivo, aclaratorio y legítimo en su valor político, y que lee, por ejemplo, el fragmento como espejo de la crisis dictatorial, la mano vigilada como las nuevas formas de sujeción de la democracia, y el supermercado como alegoría del neoliberalismo y la derrota— hay que superponer a estas la tradición literaria chilena y el vínculo que Eltit entabla con ella.

Eltit reescribe la tradición chilena a partir del marco de inteligibilidad que le da el Golpe de Estado de 1973. A una narrativa que ya era poderosamente femenina y feminizante le agrega una dimensión pública, política. No se trata de sacar a parrandear y después a votar a los *rotos* de María Luisa Bombal, Marta Brunet y José Donoso en la chingana armada por el patrón. Ese que, complacido, los mira desde el palco, mientras el policía de turno vigila la pertinencia de los pasos. No es una cuestión de representación, es decir, continuar con el criollismo mental hablando el lenguaje de la vanguardia. Las mujeres de la generación del cincuenta como Mercedes Valdivieso ya habían representado el mundo de la calle y la oficina pero sin mirar a casi nadie en el camino. Eltit no sólo sale a la calle, la ocupa. En su narrativa expone que no hay intimidad ni exposición, adentro ni afuera. Ni siquiera hay vino, ni baile, más bien espasmos producto de corriente y escenarios en los que él y ella bailan la *cueca nacional*, pero atados a una parrilla eléctrica, y en la que ella termina bailando la *cueca sola*.

3 V. Raquel Olea. "El deseo de los condenados: constitución y disolución del sujeto popular en dos novelas de Diamela Eltit, *Por la patria* y *Mano de obra*" en *Diamela Eltit: redes locales, redes globales* (Carreño, ed. 2009).

La familia primordial chilena se va dando cita en las páginas de Diamela Eltit. Aparece la madre controladora de la novela *Amasijo* de Marta Brunet y también las poderosas cocineras de sus cuentos. Las viejas sirvientas llegan cuchicheando a habitar las casonas de José Donoso y culminarán hablando todas al mismo tiempo formando el coro de malignas de Eltit; las madres de la dictadura. Este coro de madres ha generado una multitud de interpretaciones, algunas de ellas contenidas en *Diamela Eltit: redes locales, redes globales* (Carreño ed., 2009).

El Gran Señor y Rajadiablos de la literatura criollista, se pierde de la casa patronal de María Luisa Bombal y se va a un prostíbulo imaginado por Marta Brunet o José Donoso. Deja su poncho de huaso y lo cambia por las faldas españolas de uno que se hace llamar Manuela (Donoso, 1966). Este padre patrón es substituido en la narrativa eltitiana por el padre pobre y derrotado. Desde el lugar del vencido, el padre eltitiano afianza su complicidad con las mujeres, mientras los jóvenes, los hijos de Don Alejo (Donoso, 1966), emigran y se van al supermercado eltitiano a reclamar que ellos también son empleados chilenos.

Temas, estrategias, personajes pasan de un texto a otro formando la otra historia de Chile, la de sus emociones, la que se escribe a partir de no ser sólo un testigo del desastre. La casa nacional como escenario privilegiado de la narrativa chilena anterior a Eltit, va a incluir a Latinoamérica como conventillo, prostíbulo y fabella, y también a la encomienda colonial, la hacienda republicana, y a una ciudad tan global como endogámica y enclaustrada como suele ocurrir casi cualquier familia, casi cualquier patria⁴.

Heredera de la narrativa chilena, Diamela Eltit construye una patria con las subjetividades excluidas por los proyectos nacionales. Las Coyas, los empleados inmigrantes de supermercado, los militantes suspendidos en el tiempo, las madres y fetos delirantes; es decir, indio, mestizo, pobre y femenino, se tomarán la páginas para decirnos que no son los otros, sino los iguales y que si la nación es una casa callampa infierno, ellos también tienen derecho a su cielo y su fonola. Como las esquiras en medio del camino que dejó el poder, también serán las pequeñas piedras en sus zapatos.

Diamela Eltit pertenece a una tradición de escritores cuyo éxito es proporcional al grado de malestar que provocan en su país de origen. Son los escritores del goce, los que entran en el canon irritando. Quizás uno de los aspectos que resulten más incómodos en esta tradición, que incluye a María Luisa Bombal, Marta Brunet y José Donoso, sea que su lectura dia-

4 En esta línea ha trabajado Rodrigo Cánovas en *Narrativa chilena nuevas generaciones* (1997) y luego yo, siguiendo su trabajo, en *Leche Amarga* (Carreño 2007).

logada, en que uno dice lo que el otro omite, escriba el gran libro con los secretos en los que se asienta el abuso. En el caso de Eltit, no sólo contribuye a la revelación de los secretos familiares – nacionales. Ella ataca en varios puntos parte de las tradiciones hegemónicas chilenas: el imperio de la literatura realista y de la hacienda mental como sistema económico y cultural que organiza las relaciones personales, laborales y el trabajo intelectual; la construcción de un sujeto popular que se escapa de las retóricas de la caridad o de la seguridad ciudadana y que, en vez de servir y desaparecer, encarna la historia; sobre todo, el referido a la erotización de la violencia como forma de pertenencia o exclusión; su reescritura de Foucault, que es leída como escritura monstruosa en cuanto incorpora la teoría y, en su narrativa reciente, la crítica a la omnipresencia del mercado, que destruye colectivos que van desde el gremio hasta la nación y que, como en Marta Brunet, configura a una familia que resulta ser un mero apéndice de estructuras laborales devastadoras. Al diálogo con esta tradición corresponde lo que hemos llamado en el libro que hemos editado recientemente, la red local de citas de Eltit.

En Chile, Diamela Eltit ha recibido ataques que alcanzan a ella misma, a su escritura, a sus discípulos, a las críticas y críticos de su obra, a los lectores tildados de elitistas o snobs. ¿Cómo sortea Eltit “el amor de Chile”? y ¿Qué hay detrás de tanta violencia? Me parece que lo que resulta más intolerable es su estrategia de inserción en el campo cultural; es decir, su capacidad para conformar colectivos, y con ellos, cruzar fronteras: de género, sexuales, textuales, de clase, étnicas. Colectivos en los que se mezcla lo artístico con lo político, lo erótico con lo laborioso, y que he sintetizado en la palabra “redes” del título del libro que presentamos en el Congreso *La Última Narrativa*, en la Universidad de Salamanca el año 2009.

Me parece que lo que se quiere castigar es su capacidad para organizar “la fuga colectiva del erial”. Las políticas del amor de Eltit, siguiendo una expresión de Jo Lavanyi, consisten en crear redes personales y textuales que pueden leerse como una manera de contestar al “erial”, al “peladero” que dejó la dictadura y el neoliberalismo en las diferentes comunidades. La fuga colectiva del erial, se inicia, a mi juicio, con críticos chilenos de privilegio: Eugenia Brito, Nelly Richard, Rodrigo Cánovas, Raquel Olea, Marina Arrate, Leónidas Morales, Kemy Oyarzún. Estos, por nombrar sólo a algunos, otorgan las primeras claves de lectura que posibilitan la entrada a uno de los proyectos más complejos, originales y políticos de la narrativa chilena. Por otro lado, un conjunto de críticas y críticos que trabajan en la academia norteamericana tales como Francine Masiello, Jean Franco, Gwen

Kirkpatrick, Mary Luise Pratt, Juan Carlos Lértora, Julio Ortega, María Inés Lagos-Pope, en un gesto que los releva como críticos, feministas, maestros, escriben sobre la producción de Eltit, incorporan sus textos en los programas de estudio, dirigen trabajos doctorales, la invitan a dictar cursos, contribuyendo con esto a posicionarla de otra forma en el campo cultural y sortear, de este modo, el “amor de Chile”. Ese es, a mi juicio, usando una expresión del poeta David Añiñir, el salto “mapunky” de Eltit: el coa se dispara de la mano del *slang*, y en una mutua colaboración se junta la Coya con la Rucia para administrar un poco el bar. Así, estamos en presencia de una apropiación gozosa y horizontal de la globalización. Es la construcción de una red de citas textuales capaces de convocar, construyendo bajo otros supuestos, la ciudad letrada.

Actualmente, la crítica de la literatura conosureña se autorrepresenta en medio de una amplia crisis que afectaría la escritura literaria, al papel del intelectual desplazado por la industria mediática y a las universidades convertidas en empresas más que en instituciones destinadas a la transmisión de los saberes. Leamos estos textos que advirtieron nuestros males como si fueran literatura; es decir, observando cómo escriben la depresión, más que lo que dicen sobre ella. Y podremos ver que no “toda la artesanía de la letra ha sido cooptada por la avaricia del mercado” (Franco 2003: 337-50); que la labor del crítico puede ser diferente a la de un “exhumador de cadáveres” (Masiello 2001) que no “Todos los textos del tercer mundo son necesariamente... alegóricos” (Jameson 1986: 69).

Si atendemos a la forma en que está escrita la declinación y la caída veremos que no anuncia ni la derrota ni la salida: simplemente, como todo texto literario, hace realidad las supuestas utopías del libro en una escritura inclusiva, convocante y expresión de una vasta cultura vital y literaria.⁵ También, vemos la cita a los saberes populares, como por ejemplo las canciones, y una escritura artesanal que convoca diversas tradiciones estéticas de la izquierda. El libro y su cultura siguen viviendo en Jean Franco y en cada quien que se arriesgue a trazar su propio recorrido vital y literario, mezclando las calles, las lecturas, los otros, en una escritura que camina. A esta progenie pertenece Diamela Eltit, y cada libro suyo que leemos nos permite ser parte de esta tradición literaria y crítica. Jean Franco es uno de los referentes literarios y vitales más importantes en la construcción de las redes globales de Eltit, y es por eso que no puedo dejar de citarla en este texto.

⁵ He tomado esta idea de las salidas políticas a través de la estética de Samuel Monder en la conferencia de LASA, Río de Janeiro 2009.

Las redes locales y globales, las citas de Eltit al fondo chileno y su salto mapunky, se emparentan con otras políticas de origen femenino como la olla común, en la que las mujeres aportan algo para dar de comer a una comunidad que excede a la familia transformando, entonces, la pobreza en cierta clase de riqueza. Asimismo, su narrativa cuenta una historia profundamente popular y chilena que la vincula a expresiones políticas o artísticas populares como las acciones de la Agrupación de Detenidos Desaparecidos, Mujeres por la vida, y también, sobre todo en relación al tratamiento del amor como fuerza política, con la Nueva Canción Chilena.

Un solo ejemplo: su intervención "Viuda", la última acción de CADA que consistió en la inserción en el diario *La época* y en la revista *Cauce* de una fotografía en blanco y negro de una mujer perteneciente a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos con el rótulo "Viuda" y acompañada del siguiente texto de Diamela Eltit:

Traemos entonces a comparecer una cara
Anónima, cuya fuerza de identidad es ser
Portadora del drama de seguir habitando
Un territorio donde sus rostros más
Queridos han cesado.
Mirar su gesto extremo y popular. Prestar
Atención a su viudez y sobrevivencia.
Entender a su p.

No aparece en este inserto pagado ni las palabras asesino, ni desaparecido, ni proclama política alguna. Se recoge de los años setenta la palabra "pueblo" como cita ineludible que contextualiza la viudez. El rostro de la viuda aparece en los medios para mostrar que otros rostros queridos han cesado. El colectivo de arte hace la llamada a la comprensión de este drama, a acogerlo, no negarlo, y acompaña a la viuda a comparecer ante los otros, nosotros. Por otro lado, ofrece una versión popular de la historia. Recordemos que durante muchos años se negó rotundamente la existencia de asesinatos políticos y la práctica de hacer desaparecer los cuerpos impidió hasta hace poco determinar la muerte de miles de chilenos. La simple palabra "viuda" releva la versión oral sobre los "detenidos desaparecidos" de manera sintética y efectiva. Por otro lado, el llamado "humanoide", "subversivo", "delincuente" por el régimen revela su cara amada e integrada en un colectivo social básico como es la familia.

En todas estas acciones populares de mujeres, el amor adquiere una dimensión política que se constituye en motor de la memoria y la justicia. Lo podemos ver en las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina y, también, en

"la cueca sola" chilena o en la apropiación del poema amoroso de Óscar Castro "Para que no me olvides" convertido en un lema de no a la impunidad durante la dictadura y postdictadura chilena.

Asimismo, también, la pareja en Eltit es el escenario privilegiado donde se desarrollan los conflictos sociales. Su literatura evoca la proscrita palabra "compañero, compañera" de los años setenta: compañero de vida, de trabajo, de ideales: "Cuando voy al trabajo, pienso en ti, en ti compañera de mis días y del porvenir... laborando el comienzo de una historia, sin saber el fin..." (Víctor Jara). El que en cinco minutos quedó destrozado fue aparecido simbólicamente en las muchas acciones estéticas de la calle que convierten el amor romántico en texto político: "Si al contemplar llorando las estrellas/ se te llena el alma de imposibles/ es que mi soledad viene a besarte/para que no me olvides" (Óscar Castro) En Eltit esto último se complejiza al superponer el machismo a la izquierda, lo micro político a lo macropolítico, ese amante revolucionario en su práctica política también puede ser en el contexto doméstico un carcelero, como vemos en *Por la Patria*, o un feminista, como sugiere uno de los finales de *Jamás el fuego nunca*.

Me he estado preguntado qué tienen en común los críticos que leen a Eltit: no somos todos amigos, no vamos a las mismas fiestas, ni necesariamente a los mismos congresos, ni siquiera todos apreciamos leer, a estas alturas del partido, literatura. Creo que lo que compartimos es que a todos nos gusta escribir, y entendemos los libros, en especial los de Eltit, como promesas de sentidos que se articulan en el periplo entre la escritura y lectura. No es el fragmento, o la mimesis de un grito: es un gesto disperso y abierto en el que se invita a intervenir. Podemos leer su literatura como espejo de los horrores o volver a leer los fragmentos como parte de una estética de la puntada y la sutura. Hay una hebra invisible, pero legible, que organiza los fragmentos y nos dice que algún día, ojalá en este siglo, nos vamos a levantar, y a resucitar, o a cantar no más, el pueblo unido, por ejemplo, pero ahora en tono mayor, creyendo que creemos en la literatura que sube a nacer, conmigo hermano.

Cuando niña, me dedicaba con pasión de coleccionista a mirar los vidrios quebrados de la casa y de la calle. Me atrae la literatura de Eltit porque me muestra y me saca a la vez de la hecatombe, me seduce porque me permite ver la vida en todo, incluso la belleza en el desastre. Hay un genio diamético, literario, sobre todo, que me dice: tienes todo que perder, partiendo por ti, y

comienza a hacer graffitis en mi cabeza: No + decepción, No + auto-punición, No + amargura, No + crisis. Escribe⁶.

Eltit responde activamente a los cercos y delirios que denuncia en su narrativa: a través de la red de citas locales y global, de construir una contramemoria estatal de las últimas décadas chilenas, de la reescritura de la tradición literaria chilena implicada en su proyecto, de su capacidad para reinventar su poética a lo largo de los años rehuyendo, entonces, a la escritura en serie, de sus apropiaciones de las políticas femeninas populares, organiza la esperanza. Su pertenencia a los miles de profesores chilenos de enseñanza pública de los que hasta hace poco se enorgullece de haber formado parte ha determinado, a mi juicio, su carrera literaria: escribe y, más que eso, enseña la vía literaria y vital que "abre surcos al vivir, a la justicia en su raíz, y a los raudales de la voz"⁷

Bibliografía

- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías De La Derrota: La Ficción Post-Dictatorial y El Trabajo Del Duelo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Bolívar, Rubí Carreño (2007). *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Valdivieso, Eltit)*, Santiago: Cuarto Propio.
- Bolívar, Rubí Carreño (2009). *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la narrativa chilena reciente*, Santiago: Cuarto Propio, 2009.
- Bolívar, Rubí Carreño (2009). *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*, Madrid: Iberoamericana.
- Cánovas, Rodrigo (1997). *Novela Chilena: Nuevas Generaciones*, Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Casas, Francisco (2004). *Yo yegua*, Santiago: Seix Barral.
- Donoso, José (1967). *El lugar sin límite*, México DF: Joaquín Mortiz.
- Donoso, José (1970). *El obsceno pájaro de la noche*, Santiago: Seix Barral.
- Electorat, Mauricio (2004). *La burla del tiempo*, Santiago: Seix Barral.
- Eltit, Diamela (1986). *Por la patria*, Santiago: Ornitorrinco.

6 Acá nos referimos a una de las acciones de arte más populares del CADA. La acción consistía en hacer graffitis con la expresión No + que las personas iban completando de acuerdo al momento político represivo que se estaba viviendo.

7 Violeta Parra (1966), *Cantores que reflexionan. Las últimas composiciones de Violeta Parra*. Santiago: RCA Victor.

- Eltit, Diamela (2002). *Mano de Obra*, Santiago: Seix Barral.
- Eltit, Diamela (2007). *Jamás el fuego nunca*, Santiago: Planeta.
- Fernández, Nona (2002). *Mapocho*, Santiago: Planeta.
- Fernández, Nona (2007). *Av. Huamachuco Diez de Julio*, Santiago: Uqbar.
- Franco, Jean (2003). *Decadencia y Caída De La Ciudad Letrada: La Literatura Latinoamericana Durante La Guerra Fría*, Barcelona: Editorial Debate.
- Fuguet, Alberto (2003). *Las películas de mi vida*, Santiago: Alfaguara.
- Jeftanovic, Andrea (2000). *Escenario De Guerra*, Santiago: Alfaguara.
- Lemebel, Pedro (2001). *Tengo Miedo Torero*, Santiago: Planeta.
- Lorenzini, María Eugenia (2003). *Sewell, luces, sombras y abandono*, Santiago: Forja.
- Masiello, Francine (2001). *El Arte de la Transición*, Buenos Aires: Norma.
- Rimsky, Cinthia (2004). *La Novela de Otro*, Santiago: Editorial Don Bosco Edebé.
- Rivera Letelier, Hernán (2002). *Santa María de Las Flores Negras*, Santiago: Seix Barral.
- Sánchez, Marcelo (2006). *Rafael Denegri: años de formación y aprendizaje*, Santiago: Fuera de Lugar.
- Thayer, Willy (1996). *La Crisis no Moderna De La Universidad Moderna (Epílogo Del Conflicto De Las Facultades)*, Santiago: Cuarto Propio.
- Valdivieso, Mercedes (1961). *La Brecha*, Santiago: 2001.
- Zambra, Alejandro (2006). *Bonsai*, Barcelona: Anagrama.

Rita Gnutzmann

Universidad de Vitoria (España)

NUEVOS SUJETOS EN LA ACTUAL NARRATIVA PERUANA

En los años 90 surge en Perú la "novela joven" al calor de la creación de nuevas editoriales como El Santo Oficio, Editorial San Marcos, Estruendo Mundo, Sarita Cartonera y Matalamanga y de revistas y talleres de literatura y escritura, producidas por y dirigidas preferentemente a lectores jóvenes. En el mercado internacional son conocidos el chileno Alberto Fuguet, el mexicano Ignacio Padilla y el peruano Jaime Bayly, comparables con el español Ray Loriga; todos ellos han sido tachados de ser imitadores de estadounidenses como B. E. Ellis (*Less than Zero* 1985; *American Psycho* 1991), Charles Bukowski y del canadiense Douglas Coupland, cuya novela *Generation X* (1991) fue "libro insignia" para toda una época. Esta "novela joven" o "JUM" (joven urbano marginal) según un artículo de M. Velázquez Castro (2001), tiene su mejor exponente en *Al final de la calle* (1993) de Óscar Malca (Lima 1968). Velázquez se muestra muy crítico con la corriente, excepto con Malca. Los califica como "irregulares" y condena su "desmedido afán de emular el realismo sucio", "una narrativa de tendencia minimalista que se solaza en una marginalidad artificial, olvida las estructuras de composición y la reflexión sobre el lenguaje" (Velázquez 2001).

Al final de la calle gira en torno a M (la inicial de su autor, del espacio "Magdalena del Mar" o simplemente de "mierda") y su pandilla El Coyote, Canibal, Pacho (o Mañuco), Bore y Ato. Aun cuando estos jóvenes no pertenezcan al grupo social más bajo, la hiperinflación y la crisis de fines de los años 80 y el terrorismo durante el gobierno de Alan García obligan a M a hacer largas colas en busca de trabajo. Nada distingue a M de los demás, como él mismo reconoce: "no tenía apellido, no tenía oficio [...] no tenía fuerza" (Malca 1993: 143). Viven de robos (a familiares incluidos), la venta de drogas y la devolución de animales domésticos 'extraviados' (por ellos mismos). Para matar

1 Sobre sus objetivos y distribución por Punche Editores Asociados, véase G. Stagnaro 2006.

el tiempo, pasan sus días en las esquinas, se emborrachan y se drogan, asisten a partidos de fútbol para luego destrozar mobiliario urbano, escuchan música tecno-pop y practican el sexo furiosamente, sin descartar alguna violación. Lima desde el primer momento se muestra hostil y violenta, con "barrios pasteleros", mineros huelguistas, niños andrajosos, mendigos mutilados, delincuentes y vendedores ambulantes, los omnipresentes cambistas de dólares, tanquetas de policía y detenciones, apagones, coches bomba con sus correspondientes muertos, niños senderistas armados, "pirañas" doceañeros que inhalan pegamento... Por su parte, el "territorio" de M, Magdalena del Mar, se ha deteriorado desde la época de sus antiguas casonas y convertido en zona de trapicheo de "yerba y pasta básica". La tugurización de las viejas casonas estilo Tudor son expresión de la misma degradación y abandono de sus habitantes; donde otrora vivían familias pudientes, en la actualidad están encerrados tras rejas los enfermos mentales y ancianos. El lector se preguntará dónde quedaron las evocaciones aristocráticas y nostálgicas de los balnearios de las novelas de los años 20 como *Cartas de una turista* (Carrillo), *La casa de cartón* (Adán) y *Suzy* (Diez Canseco), pero el contraste no es menor con los protagonistas de autores norteamericanos y canadienses antes citados: en *Generation X* y *Less than Zero* encontramos a los descendientes de la clase media, educados, desencantados, luchando contra el aburrimiento y el consumismo y enfrentados a la competencia y la política. Con ellos comparten, eso sí, la inestabilidad emocional y la búsqueda de la felicidad individualista.

Para una adecuada ambientación, en el primer capítulo se describe el asalto a una pareja de ancianos por dos rateros en el centro limeño; M interviene poniendo a uno de ellos una zancadilla y, después de observar cómo los vecinos se ensañan con el herido, recoge tranquilamente los billetes robados y se aleja. Una visita al hospital sirve para denunciar la miseria absoluta, con "enfermos muriéndose en los pasillos" y crear un ambiente sádico mediante la figura de un desconocido que juega con un moscardón, al que despanzurra parsimoniosamente (Malca 1993: 56, 58). La corrupción campea por doquier; en la clínica se amañan ascensos y se compran riñones a buen precio; el administrativo encargado de los anuncios de empleo se deja sobornar; la policía negocia las multas con infractores de tráfico y de contrabando y extorsiona a jóvenes con droga... Para evadirse de la desagradable realidad, M participa en fiestas de alcohol, marihuana y música. Lo que más destaca es la ambientación en la cultura popular: la música, el cine, las series televisivas y la escasa lectura. De ésta sólo tenemos la muestra de *Corto Maltés*, la serie de cómics del italiano Hugo Pratt sobre las aventuras de ese pirata romántico que se pasea por todo el mundo y cuyas hazañas M, herido y borra-

cho, cree repetir en una de sus desgracias (Malca 1993: 126). De las teleseries se menciona expresamente la longeva (1987-1997) *Matrimonio con hijos* y, en general, los galanes de telenovelas con los que una colegiala sueña. M es aficionado al cine, obviamente del tipo de ciencia ficción como *Robocop* (1987), cuyo cartel decora su habitación o de acción y violencia, si añadimos los gustos de Coyote con *Duro de Matar*, *Harry el Sucio* y *Terminator*². Pero es la música con la que M se siente más a gusto y la que le sirve para huir de la realidad. Con frecuencia alguna melodía y ritmo sirven de fondo para la acción, por ejemplo en el mercado de artículos usados y robados Polvos Azules, espacio de multiétnico y multiculturalismo por excelencia: "La radio del mercadillo alternaba la música chicha con vals criollos, tonadas rockeras, éxitos salseros, baladas románticas, rancheras mexicanas, carnavales andinos, festejos negroides" (Malca 1993: 112); el "heavy metal" de Guns'n'Roses debe silenciar los gritos de la chica secuestrada y fragmentos de la cumbia de los Mirlos "Eres mentirosa" sirven para dividir los cuatro episodios de "Sobre ruedas". El ritmo que verdaderamente cautiva a M es el electro-pop y post-punk de grupos como Depeche Mode, Midnight Oil, New Order, OMD..., un auténtico arsenal para expertos. Sin embargo, su gran ídolo es Lou Reed, evidentemente compartido por el propio autor-narrador, quien usa una cita de aquel como epígrafe para anunciar el tema central: "I wanna stay alive in the city". Admira "su elegante manera de cantar", "terciopelo puro, pero de alcantarilla" y, sobre todo, su entereza para ignorar los juicios de los demás (Malca 1993: 183). Este ideal de independencia moral y estética, esta elegancia de los basurales, rige también la escritura del propio Malca y asimismo está presente en el individualismo de M, que no siente ninguna obligación de 'solidaridad' y 'compromiso', muy al contrario de los jóvenes de la Generación del 50. Se siente ajeno a todo el cambalache diario incluso en momentos trágicos como la explosión de un coche-bomba: "lo único que él quería era ser feliz, feliz y tranquilo" (Malca 1993: 97).

Como ya se ha dicho, la forma y el estilo de los jóvenes escritores como Malca, Javier Arévalo, Manuel Rilo, Raúl Tola o el más conocido Jaime Bayly han sido criticados a menudo, además de por la falta de psicología de sus personajes (más tipos que individuos). Sin embargo, la novela de Malca tiene varios aciertos, uno de ellos el lenguaje-argot de los adolescentes. Naturalmente

2 En la realidad, Malca reconoce ser admirador de las películas de "cowboys" de John Ford por su arte para concentrar la acción (Ledgard 2000: 93). Sea dicho de paso que la novela del propio Malca fue llevada a la pantalla como *Ciudad de M* (2001), con guión de Giovanna Pollarolo y resultó la más taquillera de la temporada.

son frecuentes las transcripciones fonéticas para marcar la oralidad como "chiquí", "cuñao"; elisiones como "no te hagas [el tonto]"; palabrotas como "carajo, chesumadre..." o expresiones como "me cae pezuña" y "andar con lagartos"; incluso harían falta conocimientos de la replana en casos como "ferros, pay, roche, tola, chute"... Tanto más resaltan las tres secuencias en negrita acerca de Magdalena del Mar, un auténtico canto al "barrio" que destaca por su estilo lírico. Otro mérito es la capacidad de crear determinadas atmósferas, por ejemplo, las fiestas rockeras, la compra y consumo de droga en un tugurio; otro buen ejemplo lo ofrece "Azotea", episodio en el que M, aburrido y borracho, intenta aislarse del ruido de una fiesta, pero entra en el juego de atracción y rechazo de una vecinita hasta que ésta finalmente huye de él y lo deja atónito. Resulta casi imposible no pensar en el conocidísimo cuento del mismo título de Ribeyro para, claro está, constatar la diferencia entre ambos. Por otro lado, aunque es cierto que la novela se compone de capítulos casi independientes y sin clara cronología, las secuencias que los componen están unidas en torno a un tema central y no sólo los dos titulados "Nadie sabe para quién trabaja" sino también "Masca fierro", las del hospital (Malca 1993: 55 y ss.), fiestas y discotecas (Malca 1993: 85 y ss.), el periódico y el encargado de anuncios clasificados (101ss.), escenas en un autobús (Malca 1993: 133 y ss.), etc. Las últimas, además, sirven para entender la perspectiva narrativa en la novela; contada por un narrador extradiegético, el punto de vista siempre está cerca de M; aunque se pretenda que M está totalmente absorbido por sus reflexiones, él es el pasajero del autobús que presencia el diálogo entre dos "gorilas" encargados de destruir un asentamiento clandestino, la (consentida) violación de la colegiala y el vendedor-charlatán. Por último, la novela se deja leer con facilidad por lo episódico, las acciones rápidas, el lenguaje ágil y cercano a la oralidad y su brevedad (apenas 170 páginas si se descuentan los siete dibujos a doble página) frente a novelas-río de la misma época como *La violencia del tiempo* (Miguel Gutiérrez) y *País de Jauja* (E. Rivera Martínez). El humor y una ironía sutil permean todo el texto, resultado no tanto de juegos lingüísticos sino de situaciones. Episodios como la 'violación' de una colegiala en el autobús ante los incrédulos ojos (y mano) de una señora mayor provocan la sonrisa igual que la muerte y entierro del tío Chávez, Silvina semi-desnuda en el probador observada golosamente por M y otros mirones simultáneos... En fin, sin duda la novela de Malca ofrece más aciertos que deméritos.

¿Y qué escriben las mujeres?

En las tres últimas décadas han surgido escritoras muy importantes como Laura Riesco, la malograda Pilar Dughi, Maruja Martínez, Patricia de Souza

y Carmen Ollé. En 1992 la última, conocida desde los años 70 como poeta del grupo Hora Zero, publica el texto en prosa lírica *¿Por qué hacen tanto ruido?*, aunque ya en libros anteriores como *Todo orgullo humea la noche* (1988) había combinado poesía y prosa. Sigue desde entonces la tendencia a mezclar los géneros, como muestra el reciente libro *Retrato de mujer sin familia ante una copa* (2007) que simultanea ensayo, ficción y autobiografía. Por su parte, *¿Por qué hacen tanto ruido?* entrelaza el relato de la ruptura de un matrimonio, una autobiografía y un diario de los momentos convulsivos del año 1984. El centro de la novela lo ocupa el tema de la crisis experimentada a nivel personal (íntimo y sexual), socio-económico (el desalojo de la casa paterna) y político (la lucha de y contra Sendero Luminoso) pero también el de la creación poética, todo ello vivido como “caos”, “desarmonía” y “claustrofobia” (Ollé 1997: 40, 64). Veamos los tres elementos más importantes del texto: 1. el retrato de la época; 2. las relaciones personales con el marido y la madre (y menos con la hija); 3. la lucha de la escritora por plasmar sus ideas en un texto que vacila entre la prosa y la poesía.

Como dice P. de Lima (2005), el título mismo podría referirse a la época de la lucha entre Sendero Luminoso y el gobierno de Belaúnde Terry, aunque aparezca literalmente (con el verbo en pasado) en el texto como queja del marido Ignacio contra los vecinos (Ollé 1997: 38). Las referencias a la época van desde el ambiente de inseguridad (ya han entrado dos veces a robar en la casa de la protagonista Sarah), gritos nocturnos en el parque, la creciente miseria de la gente, huelgas y el “confuso mar de vendedores ambulantes” a los apagones, carros blindados, asaltos a cuarteles e incendios y disparos. Es una época en la que “la pasión y el arte parecen un derroche” y en la que debe preguntarse: “Frente a la violencia, qué papel desempeñan los intelectuales y escritores” (Ollé 1997: 37, 85). A esta violencia política se añade la de la pobreza, que permite que se queme vivo a un joven ladrón ante las imploraciones de la madre y la esposa (Ollé 1997: 41). Más sutiles resultan la discriminación, el racismo y clasismo que practica la clase media a la que pertenece la familia de Sarah. No cesan de criticarla por haberse casado con un hombre “mezcla de africano y oriental”³ y haberse convertido ella misma en una “blanca sucia” (32, 33), racismo evidentemente compartido por todo el barrio, incapaz de ver en el otro más que “su extraordinaria verga”.

3 Es el dato más evidente de la base autobiográfica que lleva directamente al poeta y fundador de Hora Zero, Enrique Verástegui. Sin embargo, el libro no debe leerse como “un documento clínico” de la ruptura del matrimonio Ollé-Verástegui; en un ensayo de *Retrato* la primera reflexiona precisamente sobre realidad y “sinceridad” en la literatura, meros “efectos” del artificio literario, como ya señalaron Barthes y otros.

siguiendo el cliché que equipara raza negra con sospechosa potencia sexual (Ollé 1997: 39). Igual de inaceptable resulta la “pereza” improductiva de él: la poesía no se considera trabajo, “no aporta ni produce ningún beneficio” (Ollé 1997: 38).

Con estas observaciones entramos de lleno en el segundo punto, las relaciones con la madre y el marido. Aquella representa, por un lado, la incompreensión y rechazo de su clase acomodada; por el otro, la infancia. Es la madre la que quiere expulsar al yerno puesto que la (su) poesía no da de comer (aparte de por su alcoholismo), lo que lleva a continuas discusiones entre madre e hija, en las que –irónicamente– se enfrentan “tallarines” a “poesía” (Ollé 1997: 42). Pero también significa el vínculo con la infancia añorada, que se corta definitivamente tanto con el desalojo de la casa paterna como con la emigración de la madre a Nueva York, donde terminará convertida en niña-anciana en un asilo (Ollé 1997: 67, 87). La figura del marido, Ignacio, está claramente concebida como opuesta a la posición feminista que asume la narradora en primera persona. En este paradigma, el hecho de ser él casi negro y ella blanca es esencial (aunque resulte racista o “fascista”, como él suele llamar a sus oponentes); ella no soporta la bohemia y las borracheras – él es el rey de ese ambiente; él tiene “necesidad de sufrimiento” y auto-compasión –ella prefiere el distanciamiento y la racionalidad; si él no trabaja y sólo se levanta para escribir, ella sufre hasta malestar físico al tener que enseñar en la Universidad. Incluso lo que les une, la poesía, se convierte en elemento de fricción: él es el poeta por excelencia – ella debe “reverenciar” su poesía “como una especie de liturgia”; él se “entrega” del todo a la literatura, mientras que Sarah no; Ignacio critica las lecturas favoritas de Sarah (los simbolistas como Baudelaire, Yeats, la poesía de Pavese) y opone la preferencia de ella por Virginia Woolf a la suya por Katherine Mansfield y llega a juzgar detalles como el uso de la primera persona en vez de la tercera en un relato, hecho que obviamente se repite en el texto que tenemos en mano. Por último, él tiene una actitud confiada ante la poesía, mientras que la de ella es problemática. En fin, el fracaso matrimonial se constata con cierta crueldad: “todas las puertas se van cerrando [...] cada matrimonio en su pequeña tumba” (Ollé 1997: 56). Ello no significa que Sarah se sienta liberada, sino que sufre el miedo a la soledad, a la falta de sexo⁴ y a la vejez. La mirada escru-

4 Véase la imagen poética con la que opone su esterilidad a la plenitud sexual de una pareja que sale de detrás de un peñasco: “Yo me levanté la blusa y mis senos asomaron cerosos y calvos” (Ollé 1997: 71). El miedo a la vejez y el deterioro físico aparece ya, diez años antes, en la frase que abre *Noches de adrenalina*: “Tener treinta años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardíaco o al vaciado uterino”.

tadora de Sarah es implacable: "Miro lo que va a quedar de mí y deseo que no quede nada viejo" (Ollé 1997: 63).⁵ La necesidad de salir de este estado de "crisis", de no "claudicar", se expresa en dos verbos fundamentales: "cambiar – liquidar" (Ollé 1997: 65).

Pero la necesidad de "cambiar" y "liquidar" forma parte igualmente del tercer punto, el metaliterario; la metaficción, muy presente desde las vanguardias, es una de las formas preferidas por las escritoras en la actualidad. El tema se aborda como angustia mallarmea ante la hoja en blanco: "Siento la angustia de acercarme a la hora en la máquina de escribir y sorprender la imagen que no aflora" (Ollé 1997: 47) y también como rechazo de la vieja práctica de la poesía, que se ha convertido en ella en "una especie de camisa de fuerza" (Ollé 1997: 11). Los primeros fragmentos del libro giran precisamente en torno a la creación: las constricciones y la rutina de la poesía, el deseo de un nuevo experimento, la noción de que la literatura convierte la vida en artefacto (aun el diario que está a punto de emprender), el texto que no sirve como "terapia", sino que es "ficción-intención-imaginación-autoengaño" (Ollé 1997: 14). Es significativo que en este contexto surge dos veces la palabra clave del título: "ruido"; la primera alusión –"Mi imagen no huele ni hace ruido"– significa la falta de vida e incapacidad creativa que han cedido al "orden" y la "limpieza"; pero, en el segundo caso, "ruido" se opone a "suficiencia" como mera sombra de la "perfección" alcanzable, como la premonición del fracaso de comunicación mediante su obra (Ollé 1997: 13, 14). Como en la relación con su marido, Sarah debe recorrer un largo camino en su relación con la escritura, desde sus lecturas simbolistas, en las que la propia Ollé creció como la mayoría de los poetas peruanos (Rowe 1996: 186), hasta poder decir: "La poesía, el verso [...] no me contiene ya" y oponerle la prosa, "anárquica, híbrida, onírica", como nueva forma de expresión (Ollé 1997: 65).

¿Por qué hacen tanto ruido? gira en torno a la gestión del texto; el lector asiste a las dificultades y reflexiones surgidas en el intento de conseguir una ficción libre: esta "novela sobre mi mesa", estancada en "el punto muerto" (Ollé 1997: 24). La reflexión sobre el poco conocido texto beckettiano *Bing* (1966), según Sarah concebida en un "estado inmediato a la desesperación, o a la cuestión de la inmovilidad creativa" (Ollé 1997: 14) corresponde a lo

5 En este contexto, el poema de Yeats "Sailing to Byzantium", que ocupa el pensamiento de Sarah en las secuencias 4 y 6 (parte III), es significativo: habla de un lugar sólo para jóvenes, no adecuado para "hombres viejos" que son una cosa "ruin" ("That is no country for old men... an aged man is but a paltry thing"), aunque es cierto que también piensa que le ayudará a encontrar una nueva "ruta" para salir de sus crisis.

que ella misma sufre en esos momentos. En *Bing*, el dramaturgo irlandés analiza la función del lenguaje y de la representación mediante una descripción mínima de objetos y colores, con predominio del blanco, en torno a un ser ("corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues"); el lector o espectador está llamado a darle sentido a la relación entre cuerpo y entorno ("murs blancs – un mètre sur deux – plafond blanc – lumière chaleur") en frases que se repiten, expanden y reducen nuevamente y que terminan (dado que todo texto como diégesis debe terminar en algún momento) en el silencio: "bing silence hop achevé". Una de las interpretaciones sugeridas por Riese Hubert (1976: 257) es precisamente la del eclipse creativo: "l'œuvre risque de passer directement du stage embryonnaire à la mort", palabras que confirman la idea expresada arriba por Ollé. Aunque ¿Por qué hacen tanto ruido? no comparte la forma fluida que se expande y contrae del texto beckettiano, también ella reflexiona sobre la capacidad creativa, intenta crear atmósferas y conflictos y experimentar, en este caso con lo que tradicionalmente se llama novela, generar un texto entre prosa y poesía en el que las repeticiones y vueltas hacia atrás son frecuentes⁶, pero no en el estilo "exquisitamente romántico" de Nerval ni en el elegante de los simbolistas, sino en uno contaminado por experiencias cotidianas y ordinarias. El resultado es algo nuevo, contradictorio, lleno de preguntas, impulsado por asociaciones y repeticiones, con un final inacabado que responde a la doble función del mismo según Duchet: "fermer la diégèse, ouvrir la réflexion" (1996: 5). Este cierre sin "clausura" (como momento que da sentido al nivel de la historia según Kermode 1968) igual que el comienzo que reflexiona sobre la (im)posibilidad de continuar escribiendo poesía, muestran claramente la importancia que se le otorga al texto como proceso de producción. Sobra insistir en la diferencia de intereses que parecen impulsar a escritoras de éxito fácil como Isabel Allende, Marcela Serrano o Laura Esquivel frente a Carmen Ollé.

Si recientemente algunos autores de distinto origen étnico han cobrado cierto renombre, como el escritor negro Gregorio Martínez y el judío Isaac Goldemberg, ello no es cierto para los escritores orientales. Son poco conocidos sus textos tanto en el Perú como en otros países latinoamericanos, aunque es sabido que los cubanos Severo Sarduy, Lezama Lima y Zoé Valdés incluyen entre sus antepasados a inmigrantes chinos; en Perú, en la obra de Siu Kam Wen la comunidad china juega un papel primordial, aunque sólo

6 Cf. la obsesión con *Bing* (Ollé 1997: 13, 46), el romanticismo de Nerval (15, 35), la Mansfield (18, 29), Helena (20, 29), la fatalidad de un matrimonio entre dos poetas (11, 20, 29), los ojos de tigre de Ignacio (16, 69).

represente el 1% de la población peruana. Los primeros chinos llegaron al Perú a mediados del siglo XIX como "coolies", para sustituir a los esclavos después de la abolición definitiva de la esclavitud en 1854, sobre todo en las plantaciones costeñas de caña de azúcar y de algodón y la extracción del guano⁷ y, a partir de 1868, en la construcción de vías férreas. Al caducar los contratos y si conseguían liberarse de un reengancho forzoso, la mayoría de ellos intentaba independizarse como pequeños tenderos. En la actualidad, Lima (igual que Nueva York, Londres, San Francisco, etc.) es impensable sin sus negocios y sobre todo sin sus "chifas" (pequeños puestos de comida y restaurantes).

El propio Siu, hijo de un tendero, nació en China en 1951 y llegó a Lima en 1959, donde se enfrentó por primera vez con la lengua española. En 1985 se hizo conocido por algunos cuentos, más tarde recopilados en la antología *El tramo final* (1986) y, en la actualidad, por la novela *La vida no es una tómbola* (2007), que retoma temas y personajes de los textos anteriores. Otros títulos tentativos anteriores como "El fin de la infancia" o "Recuerde el alma dormida" (de Manrique) ponían el énfasis en la temática de una de las tramas: el aprendizaje, al estilo del *Bildungsroman*, del joven Héctor Chang, mientras que "Los tenderos", como el definitivo, se refieren al tema central de todas las tramas: la autoexplotación que se imponen los chinos para prosperar (López-Calvo 2008: 76).

Fijémonos primero en la trama que ocupa el adolescente Héctor, en gran parte autobiográfica, como el autor reconoce en su "Posdata" (2008: 325) y se colige de datos incluidos en *Viaje a Itaca*, acerca de la tienda de abarrotes de su padre, su abuela enloquecida por la ausencia de hijos y nietos, la vida del tío menor, etc. (2004b: 60, 62, 105-106). Como otros protagonistas del *Bildungsroman* latinoamericano (Fabio en *Don Segundo Sombra*; Silvio de *El juguete rabioso* o Ernesto de *Los ríos profundos*), Héctor comienza su aprendizaje a los catorce años. A tan tierna edad es explotado en la tienda de su padre d. Augusto y, a pesar de que no se le permite más que un día libre al mes, sólo recibe un sueldo equivalente a una propina. Pero ni el trato que recibe del padre ni el entorno en el que crece compensan estas durezas. Si hemos aprendido de Bachelard (2000: 80) que la casa constituye el espacio de "consuelo e intimidad" y protección, en el caso de Héctor no lo es. Narrada principalmente desde una tercera persona extradiegética, la voz se adapta principalmente al sentir del joven Héctor, aunque existen momentos en los

7 El crítico y escritor peruano de origen checoslovaco, Mirko Lauer, evoca en su novela *Secretos inútiles* (1991) la época de Leguía (1919-1930) y la vida en estas estancias con "coolies" explotados, entre ellos el misterioso chino Wu, asesinado.

que se impone la visión del padre, quien ve a su hijo como un extraño. Esa falta de comprensión y el interés económico llevan al padre a obstaculizar las aspiraciones intelectuales de Héctor y a sacarlo del colegio de manera abrupta. D. Augusto también se muestra disconforme con las ambiciones literarias del hijo y su tacañería puede explicarse como un intento de abortarlas, como se comprueba con su sospecha de que Héctor haya podido comprar la máquina de escribir con dinero robado en su tienda, hecho que lleva a una ruptura entre padre e hijo en el cuento "El deterioro" (2004a: 15 y ss.), evidente precursor de la novela. El 'olvido' del padre de traerle la ansiada grabadora de China para perfeccionar su español y así tener un futuro mejor provoca la ruptura definitiva. La actitud obstructiva del padre acarrea la necesidad de Héctor de asistir a clases nocturnas, donde está expuesto a insultos y donde pierde su "inocencia", preservada gracias al aislamiento de su mundo étnico y ético de moral confuciana. En el Bentín, colegio al que asistió el propio Siu, conoce la violencia, el racismo y el lenguaje salaz (contra el "chino cochino" y el selvático "maricón", 2004b: 188). El aprendizaje de Héctor termina abruptamente tras un salto de cuatro años; en vez de estudiar literatura ha tenido que dedicarse a la odiada contabilidad y el profesor lo expulsa al sorprenderlo copiando el examen. La novela finaliza como empezó, con un amanecer en la tienda de d. Augusto; ha terminado el ciclo de aprendizaje a los veinte años aproximadamente y Héctor quedará definitivamente encerrado en la tienda vetusta y maloliente⁸.

Pero la historia de Héctor ocupa sólo una parte de la novela. Antes de pasar a la cuestión de la identidad, quiero mencionar brevemente otra vida fracasada (y de ellas hay muchas, como la del viejo suicida d. Lorenzo, el mencionado tío Elías...), la de la bella Maggie. Frustrada desde su nacimiento con un padre sexagenario que muere pronto y una madre también de avanzada edad (45 años), pasa de la escuela china a un colegio nacional peruano, donde la llaman "la china". Sabe que, como mujer, tiene una sola salida de la miseria, el matrimonio, y un único capital, su belleza. Sufre la expulsión como intrusa de la casa de una lejana pariente en Las Vegas por enredar al novio de la hija de la familia. De vuelta en Lima, una vez conocidos la riqueza y el esplendor en Estados Unidos, no sabe adaptarse y se enreda con el cri-

8 La figura del tío Elías es otra variante de la dificultad de abandonar el mundo cerrado del campesino o del tendero. Su ambición como pintor y escritor se frustra desde su época de China con las imposiciones comunistas y, definitivamente, en Lima, al abandonar la narración de la historia de su vida (cap. XLIII).- En su "Posdata", el autor intenta insuflar cierto optimismo a la historia de Héctor, desde la distancia de unos treinta años y su propia experiencia en la soleada isla de Hawai.

minal Hermanito Cañón, que acabará asesinado en la cárcel. Habiendo obtenido su hermano un visado para sí y su familia, Maggie termina envejecida en la odiada tienda oscura, al lado del urinario hediondo. No hay espacio para profundizar en el papel de las mujeres, pero con alguna excepción como la de la Sra. Lo, que odia el Perú y obliga al marido a hacer viajes inútiles a China (2004b: 103-104), las demás son víctimas de la sociedad y de la familia; todas sufren matrimonios arreglados con hombres mayores; muchas son abandonadas por sus maridos e hijos, que deben ganarse la vida lejos, y alguna se vuelve loca, como la abuela de Héctor; otras sufren el engaño y la vergüenza al tener el marido otra esposa en China (o Perú), como el Sr. Lam o el tío del protagonista de "La conversión de Uei-Kuong" (2004a: 73).

Para el tema de la identidad podríamos recordar la afirmación del narrador de *Las batallas en el desierto*: "Nadie escoge cómo nace, dónde nace, cuándo nace, de quiénes nace" (Pacheco 1986: 21) y, sin embargo, es una cuestión importante y muy compleja. Recientes estudios culturales subrayan (p.e. del británico de origen jamaicano, Stuart Hall) lo problemático del concepto de identidad basado en referentes fijos de pertenencias a clase, etnia, género, nacionalidad, lengua, religión, etc., a pesar de "revivals" identitarios locales. El individuo de hoy pertenece a varias dimensiones y sólo vive integraciones parciales y temporales o hasta el pleno desarraigo. En lugar de un enfoque esencialista se aplican conceptos de fragmentación, descentramiento, fluidez y multiplicidad. Lo que es cierto para el mundo negro-caribeño (Hall 1990), también lo es para el sino-peruano y otros.

Como se ha visto en las páginas anteriores, Héctor vive diferentes conflictos dentro de la familia, la sociedad china y la peruana. Incluso se podría argumentar que éstos comienzan con su nombre: Hung-Sang o Ah-Hung en China, debe aceptar un nombre español en el país de acogida; el padre rechaza varias posibilidades, e incluso el elegido se resiste al padre durante toda la vida por la "r" final. La problemática identidad lingüística está presente también en la familia del tío Hung, en este caso porque ya no habla el chino (Siu 2004b: 52, 80). Por otro lado, con excepción de Héctor, ningún personaje nacido en China llega a dominar el español, ni siquiera el Sr. Lo que ya lleva quince años en el país (2004b: 69). A esta dificultad lingüística se añade la necesidad del engaño: por la sinofobia del gobierno de Odría, muchos chinos deben vivir bajo nombres de personas muertas cuyas identidades han comprado, como es el caso del tío Elías quien, hasta en la tumba, lleva los papeles falsos por miedo de que la administración (por lo demás corrupta) pueda perseguir a su familia (2004b: 272). Dentro de su propia sociedad y familia no está bien vista una fuerte identidad individual como muestra la

actitud de d. Augusto hacia su hijo, probablemente debido a la tradición confuciana que sólo considera al hombre según su puesto dentro de la sociedad y la familia jerarquizada

También su integración social es muy problemática: Héctor es insultado en el colegio y, en sus andanzas nocturnas, le persigue la befa del grito "Ahí viene un chino" (2004b: 243). Aparte de la sinofobia ya mencionada del gobierno de Odría (y antes del de Leguía), la comunidad china sufre la extorsión de los inspectores municipales y policías y debe tratar con personal administrativo (para los documentos falsificados) y aduaneros corruptos. Tampoco está al abrigo de los vaivenes políticos; al imponerse el gobierno "socialista" del General Velasco en 1968, sufre las mismas imposiciones que los peruanos y se divide en bandos a favor y en contra de la Junta. El suicidio del jubilado d. Lorenzo es el resultado directo de la prohibición de exportar dólares, aunque d. Augusto los sabe pasar sobornando a un oficial corrupto.

Muchos personajes también tienen una relación conflictiva con su país de origen, y no sólo el tío Elías, quien con muchas dificultades tuvo que huir del régimen comunista que frustró sus ambiciones artísticas. Toda la comunidad se escinde entre quienes apoyan al gobierno nacionalista y los que lo hacen al comunista; el tío Hung y d. Lorenzo aborrecen el último porque han perdido sendos parientes durante el Gran Salto Adelante, mientras que otros se enorgullecen del poder ascendente de la China roja, como Lou Chou. En fin, si por un lado el Sr. Lo constata que "los peruanos nunca nos considerarán otra cosa que unos turistas privilegiados" (2004b: 67), los mismos chinos, como Maggie, están desgarrados por la escisión cultural, sin identificarse "ni con los peruanos ni con los chinos" para sentirse durante toda su vida "una exiliada doble" (2004b: 109). Podríamos aplicar el concepto de "heterogeneidad" introducido por Cornejo Polar para la presentación de una sociedad (la indígena/la china) desde los parámetros lingüísticos, culturales y estéticos de otra⁹. En cuanto al primer elemento, el narrador insiste en la incompetencia lingüística en español de los chinos, pero también en el peligro de perder su propio idioma; o nos hace ver la variedad de idiomas y dialectos chinos como el cantonés, el amoy, el *hakka*, el *swatow* sin llegar a los doce grupos principales y sin incluir el "lungtu" del propio autor, todos ellos simplemente "chino" para un occidental ignorante. En fin, la novela de Siu confirma lo que ya dijo el crítico británico James Higgins (2002: 305) sobre sus cuentos: es una importante contribución al

⁹ El caso de Siu se complica si se considera que escribe en español sobre la comunidad china desde Hawai, predominantemente anglo-parlante.

debate sobre la nación peruana, "highlighting and relativising cultural division" o, para plantearlo en un nivel más amplio: la cultura y lengua de España no sólo se transplantaron y transformaron al otro lado del océano, sino que ahora son patrimonio de artistas "híbridos" como el chino-peruano-estadounidense Siu, el afro-peruano Gregorio Martínez, el japonés-peruano-español Iwasaki...

Para terminar, analizaré brevemente *El llanto en las tinieblas* (2002) de Sandro Bossio (Huancayo 1970), novela, al parecer, del todo alejada de la actualidad. Antes será imprescindible resumir algunas ideas acerca de la novela histórica. En su "Tesis de filosofía de la historia" Walter Benjamin (1983: 111) ya criticó que "el historiador historicista se compenetra [...] con el vencedor". Investigadores como Le Goff, de Certeau, Hayden White (1987), etc., además, han acercado la historiografía a la literatura, puesto que ambas relatan hechos de forma discursiva. Tanto el discurso literario como el histórico son construcciones lingüísticas con un referente pretendidamente más real en el segundo, pero, como toda escritura, también la histórica implica una selección, interpretación y manipulación ideológica¹⁰. En el campo de la literatura, críticos como Roland Barthes (1982), Linda Hutcheon (1993) o, para América Latina, Seymour Menton (1993) y Fernando Aínsa (1991), han indagado en la "metaficción historiográfica" o "nueva novela histórica" que utiliza archivos, memorias y documentos de época en busca de nuevos sujetos (marginales, etnias minoritarias o simplemente no dominantes, mujeres, etc.) y de alternativas a la historia oficial. Llama la atención la cantidad de "novelas históricas" que se han escrito en las tres últimas décadas sobre el descubrimiento, la conquista, la independencia, las dictaduras del siglo XX, etc.

A nivel superficial, *El llanto en las tinieblas* cuenta la historia de amor entre dos seres desfavorecidos, el músico Balmes y la prostituta Ligia María. La novela se divide en tres partes. La primera narra la vida presente de Balmes pero incluye otro relato, el de su infancia desgraciada por culpa de un padre iracundo que llega a desfigurar la cara del niño para hacerlo callar; su ingreso en un monasterio y su dedicación al estudio; su intento de suicidio

10 H. White: "the study of history [...] is never innocent, ideologically or otherwise" (1987: 82); "the difficulty with the notion of a truth of past experience is that it can no longer be experienced, and this throws a specifically historical knowledge open to the charge that it is a construction as much of imagination as of thought [...] This puts historical discourse on the same level as any rhetorical performance and consigns it to the status of a textualization neither more nor less authoritative than literature itself can lay claim to" (id.: 147). Véase, asimismo, L. Hutcheon: "Documents are not inert or innocent" y "narrative representation [is] unavoidably ideological" (1993:50, 54).

frustrado gracias al maese ciego, Lisardo Varela, quien despierta en él el amor por la música y le enseña a tocar la cornamusa. La segunda parte cuenta cronológicamente la vida de la niña veneciana Ligia María, desde que su barco infectado por la peste naufraga ante las costas americanas; ella y su hermanito son entregados a Victoria Monasterios, que se hace pasar por nodriza, pero que en realidad les manda mendigar en las calles. A los nueve años, Ligia será vendida al aristócrata Reginaldo de Aldabas, dueño del "Instituto", donde la preparan para el futuro ejercicio de la prostitución, aunque también aprende a leer y escribir; mientras tanto el hermanito terminará en un grupo de comediantes que lo castran para mantener su voz aflautada. Tras la muerte de Aldabas, dueño de los mejores lupanares con "moderno servicio a palacio y parroquias", Ligia, a sus trece años, es vendida en subasta a un hacendado. A pesar de la esperanza de verse libre tras la noche de rigor con su nuevo dueño, es obligada a volver al prostíbulo "el palacio" para más tarde ser explotada por el ex-administrador de éste en "el barrio de la tolerancia", donde se libera finalmente matando al explotador. La tercera parte enlaza directamente con la primera y está dedicada al amor de Balmes y Ligia, que termina trágicamente debido a la peste que azota la ciudad y al suicidio de él antes de ser hundido con el barco de los apestados.

Naturalmente, el lector se pregunta en qué tiempo y espacio tiene lugar la acción.

En ningún momento se concreta ni uno ni otro, pero las referencias son suficientes para llegar a algunas conclusiones; con respecto al espacio son abundantes las alusiones y no faltan las descripciones de la ciudad bajo amenaza de terremotos y pestes, "la coronada villa" y "ciudad de los [vir]reyes", con iglesias como Santiago del Cercado y San Juan de Amancaes, un puerto y la isla-cárcel San Lorenzo, todo lo cual apunta a Lima. Con respecto al tiempo, Bossio incluye toda una nómina de hombres célebres (filósofos, médicos, arquitectos, músicos, escritores) pero, sobre todo, nos revela el nombre del papa contemporáneo, Benedicto XIV (Bossio 2005: 90), lo que nos lleva a los años 1740 a 1758¹¹. Aun cuando se trata de la época de la Ilustración, el autor crea un ambiente apocalíptico y de terror. Desde la primera línea se habla de temblores "como prelude del cataclismo que se avecinaba", que se repiten a ciertos intervalos hasta la llegada del "más grande de los terremotos" que, al final, causa la destrucción de la ciudad y miles

11 También el músico Pergolesi (1719-1736) y Santiago Cárdenas "el volador" (1726-1766) sirven como indicio. El último no sólo atrajo a Ricardo Palma para una "tradicción" sino también a Julio Ramón Ribeyro, quien le dedicó la obra de teatro *Santiago el pajarrero* (1960).

de muertos, a la que sigue la peste veneciana. Otros augurios sirven para enrarecer el ambiente, como los gallinazos "lúgubres" que acechan en círculos concéntricos (2005: 26), o el barco fantasma que aparece en la bahía (2005: 30). Sin embargo, no es tanto la naturaleza la que causa espanto, por lo menos no en las personas ilustradas, sino el terror que siembra la Iglesia mediante la Inquisición, según el epígrafe tomado de Juan Alfonso de Baena, recopilador del famoso *Cancionero*. La llegada del comendador, nueva autoridad inquisitorial, es todo un acontecimiento, con su séquito de arcabuceros, esbirros, domésticos y esclavos y no en vano se le relaciona, aunque sólo por bastardía, con el poder político. Con él llegan los nuevos aparatos de tortura, al igual que la guillotina viajaba junto al decreto de la igualdad del hombre en el barco de *El siglo de las luces*. Ya se ha mencionado el gran número de alusiones a personajes históricos de la filosofía, la medicina, las letras, la música y la arquitectura. Del mismo mundo intelectual proceden, con excepción de las mujeres, los protagonistas de la novela: nacido en el hogar de un pescador, Balmes se convierte en hombre de letras y gran músico; Hermínio Bisbal, aparte de ser un respetado médico y catedrático, es un investigador infatigable y defensor de la libertad de las ideas. El salvador de Balmes, el maese Lisardo Varela, es un gran musicólogo y licenciado en organología, e incluso el libertino Aldabas es un ilustrado poseedor de una gran biblioteca que abarca hasta los libros censurados por la iglesia. Aunque Santiago "el pajarero" no sea un intelectual, es, a su manera, un estudioso de las matemáticas y leyes físicas en busca de un invento que permita volar al hombre. Incluso Ligia, a contracorriente de la época que sólo se lo permitía a las monjas, ha aprendido a leer gracias a Aldabas, y lee tanto a grandes poetas como Milton, Camoens, Calderón, Sor Juana Inés y Lope de Vega como los textos censurados. Los amantes pasan las noches no sólo disfrutando de sus cuerpos, sino también "leyendo despiadadamente a Descartes, a Apolonio, a Bacon de Verulam, declamando rimas renacentistas y cantando las asturianas de moda" (2005: 91). Dicho sea de paso, los libros evocados pertenecen tanto a la literatura culta como a la popular como las novelas caballerescas o los tratados genésicos; en la música, igualmente, se mencionan grandes compositores como Rameau, Pergolesi o Albinoni al lado de fandangos, serenos, churumbas y zarabandas, una obvia forma de poner en entredicho las rígidas jerarquías, enfoque favorecido por las nuevas novelas históricas y postmodernas. Ningún ejemplo mejor que Fulvia Faragonia, mujer, analfabeta, negra y esclava, que recibe del autor un trato digno: es una luchadora feroz para conseguir su manumisión y a través de ella es reconocida la cultura africana como tal, con sus fiestas y procesiones (2005: 73).

Para el clero que no sabe distinguir entre ciencia y magia, todo es sospechoso y caen bajo sus prohibiciones las grandes obras del humanismo como las de Juan de la Cruz, Aristóteles, Sófocles o Tomás de Aquino; Galileo tuvo que abjurar de su teoría heliocéntrica, determinadas cartas geográficas son proscritas, a las mujeres se las consideraba inferiores y a los esclavos no sólo se les debe marcar con hierro, sino que además se les niega la posibilidad de tener alma. El único religioso que se salva es el mencionado Benedicto XIV (2005: 90), papa de elevado nivel intelectual, fundador de cátedras de física, química y matemáticas en la Universidad La Sapienza (Roma) y que mandó borrar del índice la obra de Galileo, *De revolutione*. Si el título *El llanto en las tinieblas* obviamente se refiere al sufrimiento humano, ante todo en los calabozos de la inquisición, también se puede referir a la oscuridad intelectual en que se hallan sumidos los que más esclafecidos deberían ser en aquella época llamada de la "Ilustración": el poder de la Monarquía y el de la Iglesia. Al final, el narrador reivindica al médico ejecutado por su teoría de la transmigración de las almas, al hacer coincidir (y continuar) la muerte de Balmes en el mar con el nacimiento de su hijo:

todo giraba y giraba, y era oscuro y doloroso, como decían los infolios [del médico]. Siguió [Balmes] en descenso hasta que, repentinamente, las manos de la comadrona lo aprisionaron por la cabeza y, de un tirón, lo arrancaron del agua [...] Ligia María, sudorosa después del parto, lo abrazaba ahora, lo besaba, respiraba su primer llanto en la cama del hospicio para madres solteras. (101)

En fin, ¿qué pretende decirnos Bossio con esta historia de hace más de dos siglos y medio? Nada más claro que la crítica al poder colonial y la Iglesia, la denuncia de la intolerancia y la represión; el rechazo a la esclavitud y la explotación económica y física, el sistema jerárquico social y de género, el fanatismo religioso... Pero el ambiente apocalíptico y milenarista indefectiblemente nos hace pensar en "la década de la violencia" o "tiempo del miedo", que comenzó en 1980 y duró más allá de la detención de Abimael Guzmán en 1992. En esta época se enfrentaron el fanatismo ideológico de Sendero Luminoso y la brutalidad de las Fuerzas Armadas, con un resultado de más de 70.000 víctimas mortales, de las que el 75% eran campesinos quechua-hablantes, es decir, una minoría que apenas representa el 20% de la población total del Perú. Una cita del escritor y crítico Luis Nieto Degregori (2007: 11) reafirma nuestra extrapolación al caracterizar aquellos años: "la sociedad peruana se enfrentó a flagelos peores que los de las plagas bíblicas: la guerra interna, en primer lugar y la peor crisis económica [...] con la se-

cuela de una epidemia de cólera que hacía pensar que el país había vuelto a la edad media". Al fanatismo religioso (ideológico) y poder político (militar) y a posturas excluyentes que se enfrentan como "el bien y el mal", Bossio opone la comunidad de los artistas, intelectuales, reprimidos y marginados, con su alianza de amistad y apoyo mutuo a favor de la vida y en contra de la muerte.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (1991). "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". En: *Cuadernos Americanos*, 4, 28, pp. 13-31.
- Bachelard, Gaston (2000). *La poética del espacio*, Madrid: FCE.
- Barthes, Roland (1982). "Le discours de l'histoire". En: *Poétique*, 49, pp. 13-21.
- Beckett, Samuel (1969). *Bing*, Paris: Eds. de Minuit.
- Duchet, Claude y Tournier, Isabelle (eds.) (1996). *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Benjamin, Walter (1983). "Tesis de filosofía de la historia". En: *Para una crítica de la violencia*, México: Premiá, pp. 99 y ss.
- Bossio, Sandro (2005). *El llanto en las tinieblas*, Huancayo: Gráfica Obregón.
- Gnutzmann, Rita (2008). *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, Alicante: Univ. de Alicante. Serie Cuadernos de América Sin Nombre.
- Hall, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora". En: J. Rutherford (ed.): *Identity: Community, Culture and Difference*, London: Lawrence & Wishart.
- Higgins, James (2002). *The Literary Representation of Peru*, Lewiston/NY: The Edwin Mellen Press.
- Hutcheon, Linda (1993). *The Politics of Postmodernism*, London/New York: Routledge.
- Kermode, Frank (1968). *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, London/New York: Oxford UP.
- Kerr, R. A. (1999). "Lost in Lima: the Asian-Hispanic Fiction of Siu Kam Wen". En: *Chasqui*, 28,1, pp. 54-65.
- Lauer, Mirko (1991). *Secretos inútiles*, Lima: Hueso húmero.
- Ledgard, Melvin (2000). "Conversación con Óscar Malca". En: *Quehacer*, 124, pp. 89-96.

- Lima, Paolo de (2005). "Acercamiento a ¿Por qué hacen tanto ruido? En: *Identidades*, 98, 5 de diciembre de 2005.
- López-Calvo, Ignacio (2008). "Sino-Peruvian Identity and Community as Prison: Siu Kam Wen's Rendering of Self-Exploitation and Other Survival Strategies". En: *Afro-Hispanic Review*, 27, 1, pp. 73-90.
- Malca, Oscar (1993). *Al final de la calle*, Lima: Edics. El Santo Oficio.
- Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de América Latina. 1979-1992*, México: FCE.
- Nieto Degregori, Luis (2007). "Un país en el infierno. Sociedad, política y cultura en el Perú de los ochenta y noventa". En: R. Gnutzmann (ed.): *Convergencia y evasión. Literatura actual del Perú*. Tenerife: *La Página*, 67/68, pp. 11-21.
- Ollé, Carmen (1997). *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Ed. San Marcos.
- Pacheco, José Emilio (1986). *Las batallas en el desierto*, Barcelona: Montesiños.
- Riese Hubert, Renée (1976). « A la trace de Bing ». En: *Cahiers de l'Herne*, 31, pp. 253-258.
- Siu, Kam Wen (2004a). *Cuentos completos*, Morrisville/NC: Edics. Diana.
- Siu, Kam Wen (2004b). *Viaje a Itaca*, Morrisville/NC: Edics. Diana.
- Siu, Kam Wen (2008). *La vida no es una tómbola*, Morrisville/NC: Abajo El Puente.
- Stagnaro, Giancarlo (2006). "Literatura del futuro". En: *Identidades*, 100, 23 de enero de 2006.
- Velázquez, Marcel (2001). "Nuevos sujetos y escenarios de la novela en los 90". En: *Ajos&Zafiros*, 2, pp. 43-58.
- White, Hayden (1987). *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London: Johns Hopkins UP.

José Carlos González Boixo

Universidad de León (España)

DESPUÉS DEL 68: LAS ÚLTIMAS GENERACIONES DE NARRADORES MEXICANOS

La crítica literaria se ha fijado, con frecuencia, en 1968, como una fecha simbólica en el devenir de la literatura mexicana y especialmente en su narrativa. Citar este año en México es recordar la matanza de estudiantes del 2 de octubre en la plaza de Tlatelolco que, a la postre, significó el derrumbamiento del Régimen surgido de la Revolución de 1910, el fin del monopolio político del PRI y el surgimiento de una sociedad que aspira a tener las mismas condiciones que las democracias occidentales más evolucionadas. Lo mismo que la Revolución ponía fin a la etapa porfirista, 1968 ponía fin a la etapa de la Revolución. Pero además, a nadie se le escapaba lo que dicha fecha significó en el ámbito internacional, abril en Praga y mayo en París, o los movimientos libertarios en Berkeley. Era el advenimiento de un nuevo tiempo, de nuestro tiempo, de la actualidad en la que vivimos.

Estas circunstancias, tan vívidas en México, contribuyeron de manera notable a acentuar los naturales cambios que desde mediados de los años cincuenta se podían observar en la narrativa mexicana con respecto a una tradición que podría denominarse "tradicional". La heterodoxia frente a esa tradición y la transgresión de los conceptos y planteamientos ideológicos previos se convertirá en una constante hasta la actualidad.

Los acontecimientos trágicos que vivió México en 1968 desembocaron, en términos literarios, en una narrativa comprometida, de carácter realista que se ocupó de dar testimonio de aquellos aciagos días. Novelas como *El gran solitario de Palacio* (1971) de René Avilés Fabila, *La plaza* (1972) de Luis Spota, o *Los símbolos transparentes* (1978) de Gonzalo Martré, tienen un marcado carácter documental. Un paso más en esta dirección la ofrecen obras en las que la ficción novelesca sólo se aprecia como marco formal de un relato que pretende ser testimonial y verídico de lo acontecido: es el caso de *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska.

Se abría así una tendencia en la que prima el testimonio y la denuncia social, adoptando una posición crítica sobre la situación política y social del México posterior a 1968, al tiempo que la reflexión toma en especial consideración a los grupos sociales menos favorecidos. Es el caso de la representativa novela *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, de algunas de las obras de Carlos Montemayor, como *Mal de piedra* (1980) o *Minas del retorno* (1982), o las de Armando Ramírez, *Chin Chin el Teporocho* (1971) y *Violación en Polanco* (1980), o la novela *La mañana debe seguir gris* (1977) de Silvia Molina.

La rebeldía del 68 la encontramos también en la variante generacional denominada "la Onda". Tres son sus miembros más destacados: José Agustín, Gustavo Sáinz y Parménides García Saldaña. Desde 1964, fecha en la que se publican algunas de las novelas más significativas de esta tendencia, hasta mediados de los años setenta en que decae, la propuesta narrativa tuvo una gran originalidad. En buena medida "la Onda" reflejó la rebeldía juvenil que asociamos a "mayo del 68" en París: el cuestionamiento de la sociedad burguesa, la exaltación de una libertad utópica y la propuesta de un nuevo modelo social, todo ello en un marco urbano signado por marcas de identidad como la forma de vestir y la música rock, que se convierten en modelos universales. Su mayor acierto tuvo lugar en el ámbito lingüístico, al conseguir trasladar al texto la esencia de un lenguaje juvenil plagado de frases y palabras coloquiales, casi indescifrable a veces para el hablante desconocedor de esas jergas juveniles. Uno de los ejemplos más significativos puede verse en los cuentos de Parménides García Saldaña, *Pasto verde* (1968).

Una reflexión más profunda sobre los acontecimientos del 68 y del nuevo tiempo mexicano que se abría a partir de dicha fecha se impuso en otros escritores. Herederos de la larga tradición ensayística iniciada en el siglo XIX sobre el tema de la identidad mexicana, presente en las mejores novelas mexicanas del siglo XX, buen número de narradores mexicanos se inscriben en esta tendencia central en el último tercio del siglo XX. Tlatelolco sigue siendo el motivo principal, pero como parte de un análisis más global, en las novelas *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso —uno de los grandes éxitos editoriales de la novela mexicana—, y en *Si muero lejos de ti* (1979) de Jorge Aguilar Mora. En torno al 68 gira la novela *Manifestación de silencios* (1979) de Arturo Azuela, autor representativo del asentamiento de la tendencia narrativa que indaga en la realidad mexicana, tema presente en otras obras suyas como *El tamaño del infierno* (1974), en la que se

analiza el periodo que va desde la Revolución hasta 1968, y en *La casa de las mil vírgenes* (1983), panorama del México de los años 50.

A medida que nos acercamos a nuestros días se aprecia un aumento del tono pesimista, presente en las notorias novelas *La guerra de Galio* (1991) de Héctor Aguilar Camín y *Guerra en el paraíso* (1991) de Carlos Montemayor; además, el análisis introspectivo sobre México se circunscribe cada vez más a la ciudad, siguiendo las pautas impuestas por la "nueva novela hispanoamericana", lo que quiere decir que, en el caso de México, estamos hablando casi siempre de México D.F., como puede apreciarse en *Calles como incendios* (1985) de José Joaquín Blanco, en *La noche oculta* (1990) de Sergio Rodríguez, o en *Amor propio* (1992) de Gonzalo Celorio. Pero también hay que anotar un renacimiento de la narrativa "rural", espacio primordial de Jesús Gardea, autor de *El sol que estás mirando* (1981) o *El diablo en el ojo* (1989), y en otros narradores como Daniel Sada, Joaquín-Armando Chacón y Arturo Ramos.

Pero 1968 puede ser también una fecha de referencia para los escritores que nacen en su entorno o en años posteriores, nuevas generaciones para las que Tlatelolco se convierte en un referente libresco y para los que la narrativa del boom es algo que suena a antiguo. Sus intereses son tan diferentes a los de las generaciones anteriores que, muchas veces, parecen antagónicos. El primer aldabonazo de los nuevos tiempos tuvo un nombre propio y alcanzó pronto el éxito: el "crack".

En 1996, los cinco iniciales componentes del "crack" firmaban un manifiesto cuyo éxito fue indudable desde la perspectiva del marketing. Nacidos en los comienzos de los años sesenta, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Eloy Urroz presentan al día de hoy una copiosa producción novelesca, entre la que han alcanzado un especial reconocimiento crítico algunas novelas: *En busca de Klingsor* (1999) de Volpi, y *Amphitryon* (2000) de Padilla. Muchas de las características que les definen son comunes a las nuevas generaciones de narradores mexicanos y coincidentes con propuestas que surgen en estos años en otros países hispanoamericanos.

Se hace evidente a partir de esta generación la fractura que se produce con la etapa anterior. Para aquellos veinteañeros que empiezan a publicar a principios de los años noventa la fecha de 1968, año en el que algunos de ellos habían nacido, no tenía ya ningún sentido ni social ni literariamente. Más bien se sentían lastrados por lo que significaba y necesitaban liberarse del tópico que, en torno a ella, se había creado del escritor hispanoamericano. Y en esto coinciden plenamente con las generaciones paralelas, que en

el resto de Hispanoamérica buscan también liberarse de la herencia del boom, simbolizada en el "realismo mágico", tema criticado en forma humorística en la antología *McOndo* de Alberto Fuguet y Sergio Gómez (1996), libro que resume las aspiraciones comunes de los entonces jóvenes narradores hispanoamericanos y que se encuentra en sintonía perfecta con el "crack". Su rechazo al encasillamiento limitativo como "escritor hispanoamericano" les impulsa a desechar los temas nacionales y americanos, algo que no deja de ser una posición forzada.

Hoy día también el "crack" es cosa del pasado. Sus miembros siempre manifestaron que su propuesta estaba abierta a quienes quisieran adherirse y, en definitiva, lo que ha permanecido es el espíritu de cambio generacional. Abandonada la imperativa reflexión sobre México, nuevas tendencias se van definiendo, desde las más personales e inclasificables hasta las que parecen seguir ciertas modas provenientes del mundo anglosajón o las que tratan de trasladar al campo literario lecturas marginales y juveniles.

Muy personal resulta Mario Bellatin. Sus excéntricas historias, nada complacientes con "lo comercial", han recibido importantes premios y se han traducido a diversos idiomas. Su interés por lo japonés —desde su particularísima visión— le ha llevado a escribir varias novelas con esta temática, siguiendo siempre pautas experimentales, como ocurre en la meta-ficción que recorre *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001). Experimentalismo que, sin concesiones, puede verse en la breve y enigmática novela *Ferros héroes* (2003). Sus numerosas novelas presentan rasgos comunes: un universo cerrado y alegórico, casi kafkiano, con la enfermedad como obsesión, presentado a través de una escritura austera en la que la elipsis es una constante.

El denominado "realismo sucio" norteamericano parece haberse aclimatado con éxito en México. Guillermo Fadanelli es su mejor representante y cuenta con una amplia obra publicada. Su corrosivo humor va más allá de la crítica de las costumbres sociales y cuestiona los principios más respetados. Sus descarnadas historias pueden estar, sin embargo, teñidas de ternura. Posee además un estilo impecable que le sitúa entre los narradores más relevantes del momento actual. Su dominio del cuento puede apreciarse en *Compraré un rifle* (2004) y, como novelista, tiende hacia el relato o la novela corta, siendo una de las más conocidas *La otra cara de Rock Hudson* (2004). A Xavier Velasco le llegó la fama al obtener el Premio Alfaguara con *Diablo Guardián* (2003). Experimentalista verbal y obsesionado por la forma, se acerca a un mundo de prostitución y droga que parece conocer

bien: rockero y noctámbulo, casi siempre irreverente, su vicio secreto siempre fue la literatura.

¿Qué ha habido después del “crack”? Pues la generación de los setenta, es decir, de los autores nacidos en esa década¹. Éste será el límite: autores que en este momento tienen, más o menos, entre treinta y cuarenta años. Ir más allá –la generación de los ochenta– es prematuro, pues aún muchos de los miembros de la generación de los setenta están iniciando su obra literaria.

El interés comercial de las editoriales nos ha proporcionado en los últimos años una serie de antologías que pretenden mostrar la existencia de esta última generación de narradores mexicanos². El conjunto de autores antologados es amplio y poco fiable, a juzgar por el escaso número de nombres que vemos que se repiten en dichas antologías. Lo cual, por otra parte, es lógico, pues son pocos los que empiezan a tener una obra literaria de cierta entidad numérica (algo prescindible, desde luego, si apareciese una obra singular –cosa que no ha ocurrido). Por otra parte, como es fácil de imaginar, la polémica está servida, pues resulta difícil aceptar una selección basada en criterios muy dispares y, a veces, subjetivos³. Son cinco las antologías de referencia publicadas hasta el momento: *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de siglo* (1997), *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio* (2000), *Nuevas voces de la narrativa mexicana* (2003), *Novísimos cuentos de la República Mexicana* (2005) y *Grandes Hits, vol. I. Nueva generación de narradores mexicanos* (2008).

La primera estuvo a cargo de Leonardo da Jandra y Roberto Max (1997) y logró un buen impacto editorial. Puede considerarse como un primer marco definitorio de la generación de los setenta, aunque no sea ésta su pretensión. Un porcentaje elevado de los autores seleccionados pertenecen a dicha generación, pero se incluye también a autores que, como Bellatín, Hugo Valdés o David Toscana, son de una generación anterior. *Generación del 2000* es una compilación realizada por Agustín Cadena y Gustavo Jiménez (2000) que utilizó como criterio de selección que los narradores incluidos en la antología tuviesen menos de 35 años. No tuvo demasiada

1 Algunas antologías, tal como se mencionará, inician el marco cronológico en 1968, sin duda influenciadas por tan mágica cifra.

2 Son antologías de cuentos, dado que no sería comercial incluir fragmentos de novelas, pero el interés es establecer una nómina de narradores (la mayoría intenta publicar “también” novelas).

3 Christopher Domínguez (2007), provocativo y polémico crítico literario, añade su parte de pimienta al citar sólo a tres autores de la generación de los setenta.

repercusión, tal vez debido a la amplitud del panorama que pretendió abarcar, dado que incluye poesía, narrativa y ensayo. Aunque con mayor difusión, *Novísimos cuentos de la República Mexicana*, compilación de Mayra Inzunza (2005), tampoco ha alcanzado un papel significativo. Nuevamente, se establece el límite de 35 años para ser incluido en la antología (nacidos entre 1968 y finales de los setenta), reuniendo a treinta y dos escritores, uno por cada Estado del país más el Distrito Federal. Es un criterio respetable, pero que, obviamente, distorsiona la representatividad de la generación de los años setenta. En todo caso, la antología afianza el concepto de generación, tal como se puede apreciar en una de las reseñas que Alberto Chimal (2005) escribió, anotando el carácter individualista de los escritores de esta generación, su consciente carencia de un programa coherente y las profundas diferencias de asuntos y técnicas entre los textos reunidos.

En el 2003 se publicó *Nuevas voces de la narrativa mexicana*⁴, un buen éxito editorial (se reeditó al año siguiente) que tiene la aparente virtud de acertar en la selección de autores, ya que los autores antologados suelen ser mencionados en otras referencias a la generación de los setenta. Se escogieron 22 cuentos de autores nacidos a partir de 1968, menores, por lo tanto, de treinta y cinco años. Se aprecian multitud de tendencias: la meta-ficción, el relato histórico, lo fantástico, el intimismo, la marginalidad de los barrios urbanos, lo escatológico, o la denuncia. Esta diversidad temática podría llevarnos a pensar en un rasgo generacional, el “hibridismo cultural”, algo, sin embargo, prematuro de dilucidar si se parte sólo de una o varias antologías.

La última de las antologías publicadas, *Grandes Hits...*, editada por Tryno Maldonado (2008), incluye a 19 narradores que, como en el caso de la anterior antología, disfrutaban ya de una cierta notoriedad (aunque sólo hay coincidencia entre ambas antologías en cinco nombres). Los criterios generacionales son, en este caso, más estrictos (nacidos entre 1970 y 1979), algo que tampoco parece muy significativo dado el estrecho margen cronológico diferenciador entre las diversas antologías. Vuelven a aparecer la mayoría de los temas citados en *Nuevas voces...*, con una mayor insistencia en lo fantástico (en la línea de la ciencia-ficción) y en una violencia unida a la marginalidad, con cierto paralelismo con la corriente del “realismo sucio” cultivado por Fadanelli. Sólo uno de los cuentos apuesta por la literatura experimental.

4 No consta quien hace la selección, por lo que en la ficha bibliográfica se menciona como “Autores varios”.

El conjunto de estas antologías reúne a más de 60 autores, lo cual significa que aún no se ha producido la decantación suficiente. Sólo algunos de ellos aparecen repetidos en todas o varias de las antologías, pero no resulta fiable seguir ese criterio como índice de calidad (y, por ello, es preferible omitir sus nombres). Sí resulta claro que todas estas antologías han pretendido mostrar el panorama narrativo mexicano desde un punto de vista generacional (independientemente de la mayor o menor laxitud en cuanto a las fechas de nacimiento de los autores seleccionados), dado que ninguna de ellas trata de ofrecer el panorama real editorial que la narrativa mexicana ha presentado en estos últimos años. La pregunta que queda en el aire es si realmente se puede hablar de una generación, en el sentido literario, dado que desde el punto de vista cronológico nadie tiene opción a autoexcluirse. De ahí que no sea lo mismo hablar de la generación de los setenta como puro marco referencial en cuanto a la fecha de nacimiento, que de una generación que se siente como tal en cuanto proyecto literario. Es en este último sentido en el que cabe analizar algunos textos de narradores de esta generación que podrían tener el valor de manifiestos (aunque alguno de sus autores rechaza expresamente este carácter), propuestas individuales que parecen quedar a la espera de una determinada aceptación colectiva (lo que les diferencia del típico manifiesto generacional tipo "crack").

Estos textos-"manifiestos", a los que habrá que añadir otros, son, en orden cronológico, los siguientes: Geney Beltrán, "Historias para un país inexistente" (2004-2005); Rafael Lemus, "Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana" (2007); Jaime Mesa, "La generación inexistente" (2008); Tryno Maldonado, "Introducción" a *Grandes Hits* (2008). Sí parece, pues, que se pueda hablar de una generación literaria que ha ido recibiendo diversos nombres, la "No Generación", "Generación de la Crisis", "La generación inexistente", "Generación Atari"⁵. Entre estas denominaciones, la que parece triunfar, de momento, es "La generación inexistente". Basándonos en estos cuatro textos señalados, en las manifestaciones de los narradores de esta generación y, por supuesto, en las obras literarias que hasta el momento han publicado, podrían establecerse una serie de aspectos generacionales, cuyo carácter provisional a nadie se le escapa:

1.- La existencia de una generación. ¿Cuándo se admite que existe una generación? Porque la aplicación mecánica de generaciones en función de determinados periodos cronológicos apenas si es útil metodológicamente al

5 Propuesta esta última de Tryno Maldonado en referencia al juego de video "Atari 2600", comercializado en el año 1977, símbolo de una generación nacida en la época de las nuevas tecnologías.

trazar una "Historia literaria". Tiene que haber un espíritu generacional, algo que en este caso sí parece existir, aunque en forma tan negativa como sugieren la mayoría de los nombres propuestos. Pueden sentir que tienen una generación que les antecede, la generación del "crack", o, sin etiquetas, la generación de autores nacidos en los años sesenta, casi de la misma edad que la de muchos de ellos, con los que coinciden en muchos aspectos. Pero perciben, también, que la renovación narrativa que desearían hacer ya fue realizada por sus predecesores, de ahí su carácter "inexistente"⁶. Hasta el momento no se ha producido un manifiesto que plasme una voluntad expresa de ser una generación, pero sí hay una pública relación entre un numeroso grupo. Existen, además, temas y actitudes comunes, suficientes como para hablar de espíritu generacional.

2.- El "No Tema Mexicano". No es una generación que se haya destacado por propuestas novedosas en técnica narrativa, aunque algunos autores siguen arriesgándose en la vía experimental. Lo que les unifica es su deseo de abandonar la idea de una "literatura nacional", expresión de una búsqueda de la esencialidad de lo mexicano, componente clave de la narrativa mexicana hasta la ruptura que en este tema efectuaron los escritores de la generación del "crack". No hablar de México, para la generación del "crack", podría ser una manera de demostrar que un escritor nacido en México no estaba obligado a ejercer de mexicano. La "generación inexistente" da un paso más: ya no tiene necesidad de forzar su narrativa excluyendo de manera consciente el espacio mexicano, porque ha asumido que no tiene obligación de realizar una literatura "nacional"; México aparecerá o no, como una más de las localizaciones de las historias, sin que interese como tema de reflexión. Esta actitud no parte de una falta de concienciación social sino, más bien, de la comprobación de la quiebra de la sociedad mexicana actual. Geney Beltrán insiste de modo especial en esta cuestión: el concepto de país, de nación, ha desaparecido. Rulfo ya había escrito en 1955, con *Pedro Páramo*, su "acta de defunción", y esa experiencia literaria se hizo realidad para las generaciones que empiezan a vivir los sucesos del 68. La imagen visible de México a finales de los sesenta no puede ser más negativa: corrupción, falta de democracia, violencia, ausencia

6 A la generación de los sesenta, que en parte podrían estar representados por el "crack", les debió resultar difícil convivir con sus predecesores, la generación del "boom", cuya ejemplaridad podía resultar asfixiante. De ahí, sus temas cosmopolitas como expresión de una ruptura que significaba, también, unas señas de identidad.

de futuro. Liberados de la idea y compromiso de nación, la nueva generación, "los nietos de Rulfo", podrán escribir sobre cualquier tema, desde su preciado "individualismo" (ideas centrales del texto de G. Beltrán)⁷. Esta opinión es recogida por Jaime Mesa, quien lamenta la ausencia de certidumbres en su generación y su sentimiento de orfandad. También en esta línea se manifiesta Rafael Lemus, ratificando lo que parece que es un concepto asumido por toda su generación, el agotamiento de las literaturas nacionales. Como consecuencia, el narrador actual debe ser un escritor global, aunque Lemus se queja de la preferencia de los narradores de su generación por los espacios ficticios, y plantea la necesidad de volver a escribir sobre el México en el que se vive.

3.- La generación de internet. Sin duda, para las próximas generaciones este medio de comunicación será mucho más decisivo, en formas que ahora no podemos imaginar. Es la primera generación que, de manera global, se da a conocer a través de la web, que publica sus relatos en la red, que participa en foros de debate comunes, que se difunde a través de blogs. Jaime Mesa se pregunta si no serán ellos la última generación que publique en papel, algo que puede ser menos futurista de lo que ahora parece a la mayoría de lectores⁸. Pero esta generación todavía ama el papel y, además, el libro sigue siendo necesario (por lo menos, y de momento, desde la perspectiva comercial). Lo curioso es que se ha producido una simbiosis entre el libro e internet: se necesita el libro como base para una difusión masiva como la que se origina en internet (buscadores como *google* pueden acumular miles de referencias y, del mismo modo, bancos de datos como *wikipedia* permiten una actualización continua de la información).

4.- Una generación de becarios. No todos, evidentemente, pero sí un número significativo. Además, tener un apoyo institucional no es malo (Rulfo tuvo una beca para escribir *Pedro Páramo*). México es un país que tradicionalmente ha apoyado a los creadores y hoy se benefician los escritores becados por La Comisión Nacional para la Cultura y el Arte (CONACULTA) a través del programa Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Becas que se multiplican si se hiciera un recuento por los Estados de la nación. El apoyo institucional se hace patente además a través de revistas y

7 Su texto es la "introducción" a una muestra de la narrativa mexicana reciente que aparece en ese número de la revista. Muchos de los seleccionados son de la generación de los setenta.

8 El libro electrónico empieza a ser una realidad después de que, a finales del 2007, Amazon haya comenzado la comercialización de su *Kindle*, con una capacidad de memoria de 200 libros y una posibilidad de descarga de 90.000 títulos.

editoriales (muy significativa es la editorial "Tierra Adentro"). Es una generación que dispone de muchas posibilidades pero que, como en cualquier otra actividad hoy día, necesita ser muy competitiva. De ahí que (la mayoría) intente publicar en las editoriales más prestigiosas y de mayor impacto comercial, y que una revista influyente como *Letras Libres* se haya convertido para muchos en su medio habitual de publicación de cuentos, reseñas y otros textos.

5.- Una generación huérfana y desencantada. Así se titula uno de los apartados del texto de Tryno Maldonado. A la carencia de escritores en las generaciones inmediatas a ellos del relieve de Rulfo o de Fuentes, a los que pudiesen seguir u oponerse, se une el desencanto producido por la situación del país. Es posible que, con el paso del tiempo, propuestas como las de Rafael Lemus a favor de una reflexión sobre el México actual encuentren su lugar en la narrativa de los escritores de esta generación. La tendencia actual -al margen de algunos atisbos de literatura comprometida- tiene un fuerte componente de hibridismo cultural, un marcado individualismo y una notable falta de proyectos ambiciosos. Todo ello como consecuencia, seguramente, de la cultura global en la que estos jóvenes escritores se han educado, en la que el concepto de nacionalidad se diluye y en la que pesan mucho más las influencias globales que las locales. Cada vez más, el lugar de nacimiento va siendo menos significativo y las generaciones se convierten en transnacionales. La actual sociedad tecnológica les ha permitido situarse en una situación privilegiada, desde la que observar, con frustración, que la mayor parte del país sigue anclado en lo que para ellos ya es el pasado. Sintiendo ajenos a su propia sociedad, caen en el desencanto, sin saber qué hacer. No deja de ser significativo que Jaime Mesa se lamenta de que en esta época no se escriba una obra del aliento de *La región más transparente*, una obra que represente a su generación⁹.

No deja de ser llamativo el tono de disidencia que, por igual, se observa entre los narradores mexicanos que escribían al filo de los acontecimientos de octubre del 68 y los jóvenes narradores que hoy día se van incorporando al mundo literario mexicano. Los primeros se veían impelidos por una denuncia que pretendía sustentar un cambio social colectivo. Nuestros jóvenes escritores se sienten hoy desencantados ante referentes que, como en el caso

9 Diversas reflexiones generacionales pueden verse en Pablo Raphael (2007), quien realizó una serie de entrevistas a significativos narradores de esta generación. Su trabajo forma parte de un dossier que publicó la revista *Quimera*, titulado "Literatura mexicana, el relevo".

de México DF, sufren un proceso de degradación social, adoptando, a diferencia de los escritores del 68, soluciones individuales, a veces escapistas.

Bibliografía

- AA.VV. (2003). *Nuevas voces de la narrativa mexicana*, México: Joaquín Mortiz.
- AA.VV. (2004). *Palabra de América*, Madrid: Seix Barral.
- Beltrán, Geney (2004-2005). "Historias para un país inexistente". En: *Blanco Móvil*, n° 95, invierno 2004-2005 (online, 2/07/2008).
- Blanco, José Joaquín (2007). "La novela mexicana en las décadas del entretenimiento puro". En: *Nexos*, n° 352, abril de 2007 (web).
- Cadena, Agustín y Gustavo Jiménez (eds.) (2000). *Generación del 2000. Literatura mexicana hacia el tercer milenio*, México: Tierra Adentro.
- Chávez Castañeda, Ricardo y Celso Santajuliana (2000, 2003). *La generación de los enterradores*, México: Nueva Imagen, 2000 (vol. I), 2003 (vol. II).
- Chimal, Alberto (2005). "Una generación". En: *La Jornada Semanal*, 15 de mayo de 2005, n° 532 (web).
- Domínguez, Christopher (2007). *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México: F.C.E.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (1996). *McOndo (una antología de nueva literatura hispanoamericana)*, Grijalbo-Mondadori: Barcelona.
- Inzunza, Mayra (ed.) (2005). *Novísimos cuentos de la República Mexicana*. México: Tierra Adentro.
- Lemus, Rafael (2007). "Aquí, ahora: cuatro notas sobre la nueva novela mexicana". En: *Quimera*, n° 287, oct. 2007, pp. 34-38 (web).
- Maldonado, Tryno (ed.) (2008). *Grandes Hits, vol.I. Nueva generación de narradores mexicanos*, México: Almadía.
- Mesa, Jaime (2008). "La generación inexistente". En: *Laberinto*, suplemento cultural de *Milenio*, 29/03/2008 (web).
- Raphael, Pablo (2007). "Relevos después del neoliberalismo. Trece hipótesis y una dispersión dialéctica de la literatura mexicana actual". En: *Quimera*, n° 287, oct. 2007, pp. 40-48 (parte en la web).
- Sandra, Leonardo y Roberto Max (1997). *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la narrativa mexicana en el fin de siglo*, México: Joaquín Mortiz.
- Torres, Vicente Francisco (2007). *Esta Narrativa Mexicana*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco / Ediciones Eón.

Erika Martínez Cabrera

Universidad de Granada (España)

CARNE DE FICCIÓN: LA NARRATIVA DE ANNA KAZUMI STAHL

Anna Kazumi Stahl en carne y hueso

Mi vida parece un experimento de mezcla de culturas

A. K. S.

Anna Kazumi Stahl nació en Shreveport, una pequeña ciudad de Louisiana. Es hija de una japonesa budista y de un estadounidense ateo de origen alemán. Creció y estudió en Nueva Orleans, Boston y California. Su lengua materna es el inglés. Empezó a estudiar el castellano en 1988, tras un viaje de estudios a Argentina. En 1995 se instaló en Buenos Aires y dos años después publicó su primer volumen de cuentos, *Catástrofes naturales*. Su primera novela, *Flores de un solo día*, fue publicada en 2002, también en castellano.

Visto el expediente, sería fácil pensar que Anna Kazumi es un ejemplo triunfante del multiculturalismo. Y efectivamente lo es, pero no de la manera *naïf* que nos vende la globalización. En una autobiografía inédita, la escritora da cuenta de sus brechas familiares: "En vez de una soñada "armonía" entre Oriente y Occidente —dice—, vivíamos en medio de dos sistemas de valores paralelos, y con ellos dos visiones del mundo". En su caso, además, poner un pie fuera de casa significaba entrar en la América mestiza y criolla de Nueva Orleans. Las contradicciones estaban servidas.

Sin pretender adentrarnos en el territorio resbaladizo de la crítica biográfica, las anécdotas aportadas parecen suficientes para evidenciar que la elección del castellano como lengua de escritura no puede explicarse en el caso de Anna Kazumi desde una genealogía familiar. De hecho, como señala Vittoria Martinetto, "la elección del alemán o del japonés, como lengua de

adopción, hubiera resultado menos gratuita”¹. Nos encontramos, por ello, ante un caso paradigmático de extraterritorialidad, cuyo alcance trataremos de comprender en adelante, centrándonos en el estudio del cuento “Catástrofes naturales” del libro homónimo de 1997.

La segunda lengua como hogar

Señala Axel Gasquet (2004) que Héctor Bianciotti confesó en multitud de ocasiones su permanente sensación de exterioridad con respecto al castellano, que sentía todo el tiempo *como traducido de otra lengua*. Esa sensación, atribuible a la extrañeza lingüística inherente a la escritura, a que la lengua de sus padres era otra y a la permeabilidad concreta del argentino, se mitigó gracias a la adopción del francés, idioma que permitió a Bianciotti sentirse *acogido* por primera vez. Más allá de declaraciones como éstas, siempre susceptibles de ser puestas en duda, Gasquet detecta en la obra de Bianciotti la existencia de dos etapas literarias: la primera, de un cosmopolitismo urbano más o menos impersonal; la segunda, de inmersión en su propia experiencia y sensibilidad (Gasquet 2004: 128-129). Creo que, como ocurre en el caso de Bianciotti, es posible profundizar en el carácter autoficticio de la narrativa de Anna Kazumi desde su elección lingüística. No sólo porque, como dice Gasquet, “escribir para un público que no es el nativo ayuda a decir cosas que de otro modo serían indecibles” (Gasquet 2004: 129), sino porque, además, escribir en una lengua que no es la materna produce un efecto de despersonalización y genera una distancia que puede ser muy propicia a la irrupción del material autobiográfico (transformación literaria mediante).

Al mismo tiempo, escribir en una lengua que no es la materna, incrementa el efecto de extrañeza lingüística en la que vive instalado todo escritor. Dado que todo escritor es un extranjero de su lengua, cambiar de lengua puede ser una estrategia idónea para mantener la incertidumbre de la escritura. Es así como un escritor puede sentirse en una lengua ajena como en su propia casa, la casa de la literatura, que siempre está desubicada. Sobre esta persecución infinita habla el siguiente poema de Emily Dickinson, poeta que —como es bien

1 El texto “Autobiografía” de Anna Kazumi Stahl fue transmitido por Guillermo Schavelzon & Asociados (Buenos Aires, agosto 1998) a Vitoria Martinetto, que extracta algunos fragmentos en su artículo “Extranjera para sí misma: diálogo entre identidad y creación en *Flores de un solo día* de Anna Kazumi Stahl” (2006).

sabido— pasó toda su vida recluida en su habitación y siempre se sintió fuera de sitio”².

Quien no ha encontrado el cielo abajo
no lo encontrará arriba
pues los ángeles alquilan la casa vecina,
dondequiera que nos mudemos.

No es extraño que escritores de frontera como Anna Kazumi, cuya identidad lingüística, cultural y nacional es imposible de clasificar, ingresen con naturalidad en la patria literaria. Ellos saben que por mucho que nos esforcemos, cuando llegemos a la X marcada en el mapa, la literatura nos habrá vuelto a cambiar el tesoro de sitio.

La tradición de la extraterritorialidad

Toda verdadera tradición es clandestina
y se construye retrospectivamente
y tiene la forma de un complot.

Ricardo Piglia

Reflexionar sobre la singularidad de la tradición literaria argentina nos obliga a acercarnos a un texto clave de la poética borgeana, frecuentemente referido por la crítica: “El escritor argentino y su tradición” (1932)³. Dos son las tesis fundamentales de este ensayo de Borges:

1. La tradición literaria argentina es la cultura universal.
2. La inserción de la tradición argentina en Occidente es periférica y dicha condición, lejos de ser un lastre, es la mayor de sus virtudes: facilita un cosmopolitismo ajeno al narcisismo nacionalista y provinciano de los países centrales, así como la intervención irreverente en su tradición.

2 El poema es el número 1544, según la ordenación canónica de la obra de Dickinson, realizada en 1955 por Thomas H. Johnson y recogida en 2001 por Manuel Villar Raso (Hiperión).

3 Sobre el tema puede leerse la carta sobre Borges que escribió en 1976 desde París Emile Cioran a Fernando Savater, publicada bajo el título “El último delicado”. En ella, el filósofo rumano cifra la grandeza de Borges en su proyección universal: “Si Borges me interesa tanto es porque representa un espécimen de la humanidad en vías de desaparición y porque encarna la paradoja de un sedentario sin patria intelectual, de un aventurero inmóvil que se encuentra a gusto en varias civilizaciones y en varias literaturas, un monstruo magnífico y condenado.” (1995: 155)

Más allá de que la vocación cosmopolita de Borges pueda ser leída desde el complejo de inferioridad de las culturas periféricas o de que su propuesta no englobe a la totalidad de la literatura argentina⁴, lo cierto es que la extraterritorialidad parece haber sido un factor conformador de la lengua y la literatura del país, desde sus orígenes inmigratorios hasta el presente emigratorio. No es extraño que Borges sitúe por ello a la literatura argentina junto a la judía y la irlandesa, fundadas sobre identidades culturales ambivalentes, en espacios de frontera y multilingües⁵. Ese "lugar incierto" permite, para Piglia, "un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Ésa sería la tradición argentina" (1989: 51).

Si pensamos de nuevo en Borges, él mismo inventó un argentino normativo cuya genealogía era la sintaxis inglesa y el estilo de Paul Groussac. En el ensayo "La ceguera" (1980), reflexionando sobre la renovación de la prosa española, escribe: "Alfonso Reyes, el mejor prosista de lengua española en cualquier época, me dijo: Groussac me ha enseñado cómo debe escribirse en español" (283-84). Por otro lado, el canon argentino está formado por autores como Gombrowicz, que escribía en polaco y cuyas novelas fueron incorporadas a la literatura argentina una vez traducidas al castellano. Son las traducciones de esas novelas, con la distorsión que eso implica, las que han pasado a formar parte del canon. Y el asunto no se clarifica si pensamos en autores nacidos en Argentina y que escribieron en castellano como Roberto Arlt o Macedonio Fernández, porque —como señala Piglia— el castellano de ambos parece una lengua de exiliados. De Arlt se decía, por ejemplo, que hablaba lunfardo con acento extranjero, gesto que acentuaba la naturaleza de una lengua construida con los extranjerismos que introdujeron en el castellano los inmigrantes italianos.

No debe olvidarse, además, que Argentina escogió en el siglo XIX un modelo europeo de unificación nacional, basado en la homogeneización lingüística. Dicha homogeneización supuso la censura de la enorme variedad idiomática del país, llevada a cabo, fundamentalmente, mediante la represión de la población inmigrante de extracción proletaria. La implantación del castellano fue efectiva entre los "nuevos argentinos", pero no pudo evitarse la

4 Cfr. Gasquet (2004: 119-134).

5 En un ensayo de 1984, señala Fernando Savater que tres de las realidades políticas más relevantes de nuestra época, EEUU, la URSS e Israel, son "utopías realizadas". Su fundación fue fruto del desarraigo y del exilio y, hoy en día, son "tres de los países más agresivamente chovinistas y patrioterros del mundo" (154). ¿No podría añadirse Argentina a esa tríada?

impregnación italiana, eslava y centroeuropea que hoy caracteriza a la lengua argentina, a su vocabulario, su tono, su sintaxis. Además, mientras se institucionalizaba el castellano como primera lengua entre la clase inmigrante, las clases altas letradas mantuvieron un claro multilingüismo que les permitía diferenciarse de la masa⁶. ¿Puede imaginarse una tradición más extraterritorial?

Nacionalismo y extranjería: tensiones de actualidad

El orgullo de un hombre nacido en una cultura menor está siempre herido.

Émile Cioran

La extraterritorialidad puede ser considerada como una cualidad inherente a la tradición literaria argentina desde el siglo XIX y tiene representantes insigües en todo el siglo XX occidental (desde Kafka a Conrad, Nabokov o Dinesen). Sin embargo, la expansión transnacional del capital y la globalización cultural han transformado el carácter de dicha extraterritorialidad, así como su percepción en los países periféricos. Un país acostumbrado a la inmigración como Argentina ha visto cómo en el último tercio del siglo XX se invertían las tornas: cientos de miles de argentinos decidían dejar el país o se veían obligados a ello por razones políticas y económicas, siendo sus destinos más frecuentes Europa y EEUU. Esta realidad ha supuesto una fuerte reactivación del nacionalismo, no sólo en Argentina. Su complejidad incluye algunos de los siguientes factores: por un lado, los países periféricos se sienten amenazados por la homogeneización cultural de la globalización, especialmente furiosa en aquellos países con industrias culturales precarias, y responden a dicha amenaza con una reafirmación de la cultura nacional⁷; por otro lado, el empobrecimiento progresivo de los países periféricos y su pérdida de derechos sociales ha generado una fuerte oleada de respuestas civiles que pretende ser neutralizada mediante una invocación a la unidad nacional y al patriotismo que trascienda los conflictos de clase.

6 Para ampliar sobre este asunto puede verse el artículo de Yolanda Haydeé Hipperdinger "La inmigración masiva en argentina y el multilingüismo regional" (1996-97), o "Un modelo de multilingüismo y contacto de lenguas en la Argentina del siglo XIX" (2002) de Román Fernández.

7 Fernando Reati analiza este fenómeno en profundidad en su ensayo *Postales del porvenir* (2006).

Este nacionalismo choca de frente con la realidad de un país como Argentina, que ha visto cómo parte de sus ciudadanos emprendían una diáspora fuera de sus fronteras: algunos regresaron con el consiguiente mestizaje y otros se instalaron en el extranjero transformando para siempre la cultura de sus países de residencia, sin perder –salvo excepciones– los lazos con su país de origen. Todos ellos son de hecho argentinos (no debemos olvidar que la nacionalidad argentina es legalmente irrenunciable) y esa realidad es un elemento de fricción con concepciones estrechas y excluyentes de la identidad nacional. Por si no fuera suficiente, escritores como Anna Kazumi Stahl recuerdan que la literatura argentina ha sido siempre muy permeable a la diversidad lingüística y cultural. En una entrevista publicada en *La Nación* decía la autora: “Tal vez haya que empezar a pensar en no tener patria, o al menos en no tener una sola. Hace poco alguien me preguntó si no hubiera preferido crecer dentro de una sola cultura. Y yo pregunté: ¿por qué? Para mí la identidad única es una carencia. Son las identidades distintas las que, en realidad, crean un centro” (Rey 2002). Si la Academia francesa consagró a un argentino como Bianciotti que había escogido la lengua francesa para escribir, no puede resultar extraño que el campo literario argentino haya absorbido a una escritora de origen canadiense-japonés que reside en Buenos Aires y escribe en castellano. Para ella, vivir en Buenos Aires supuso, como declara en su autobiografía inédita, recuperar “aquella sensación de vivir entre gente que se compromete con y disfruta de su diversidad” (cfr. Martinetto 2006).

“Catástrofes naturales”: inscripción nacional y fricciones culturales

¿Por qué no hablaría yo de mí mismo cuando ese mí mismo no es sí mismo?

Roland Barthes

Comencemos con un breve resumen de este magnífico relato. En 1955, el ex teniente William Reilly Helm recibe con euforia la noticia del avance de una tormenta tropical hacia Louisiana, donde vive con su hija Sue Sumiko⁸ y su primera esposa, una mujer japonesa con la que volvió a EEUU tras la Segunda Guerra Mundial. Ávido de grandes tragedias, incapaz de acomodarse tras su regreso de la guerra, el ex teniente pone a su hija de diez años manos a la obra en la fabricación de una trinchera que les permita afrontar la tormenta

8 En el cuento, la hija se llama Sue (Sumiko), nombre estadounidense (japonés). En adelante, renunciaremos al paréntesis por facilitar la lectura.

dentro de casa. Mientras llevan a cabo toda una serie de rituales bélicos de anticipación, que el padre afronta con neurosis y la hija con fascinación edípica, se nos retrata de forma oblicua al personaje de la madre, a la que ignoran y humillan por turnos padre e hija, y cuyo sumiso silencio se asemeja a la atmósfera que precede a la propia tormenta. Reacio a aceptar la evacuación, el ex teniente impide a su mujer salir de casa con la maleta que ésta prepara sin decir nada. Sin embargo, la dimensión inesperada de la tormenta los obligará finalmente a abandonar la casa y adentrarse en un refugio antinuclear con el resto de familias no evacuadas de la ciudad. Al despertarse dentro del refugio, la mañana siguiente a la tormenta, el ex teniente descubrirá que su mujer ha desaparecido con la maleta. Sus previsiones, sin embargo, no fueron del todo vanas: la casa sigue en su sitio.

Años después de la tormenta, Sue Sumiko lee en el periódico que ha sido encontrado en el mar el cadáver de una mujer con nombre japonés y la edad que tendría entonces su madre. No es su madre pero podría serlo. La chica guarda el recorte de la noticia detrás del cristal de su pecera, una pecera rara, llena de moluscos, que es signo de su extrañeza y su orfandad. “¿Dónde está mi madre? –se pregunta la narradora–. No lo sé. No es algo que yo pueda saber” (Stahl 1999: 54).

Como la madre de Sue Sumiko, los orígenes nacionales, las identidades culturales se difuminan en este cuento que nos obliga a adentrarnos en un territorio de incomodidad perpetua donde todos somos huérfanos. Anna Kazumi Stahl no teoriza sobre las fricciones que estallan entre personajes de nacionalidades y orígenes diversos, sino que pone escena su complejidad. La madre de Sue Sumiko no es humillada sólo como japonesa en una ciudad provinciana de la América profunda, sino también como mujer y ama de casa. Su marido le dirige la palabra sólo para darle órdenes, la trata como a una tarada y es incapaz de sintonizar con ella. Este trato es secundado por la hija de ambos que, avergonzada por las rarezas de su madre, tardará en darse cuenta de que esa rareza también es suya, de que ella misma es también una criatura híbrida. La madre, sin embargo, hará algo que ninguno de los dos espera: abandonarlos. El huracán se convierte así, en primera instancia, en una alegoría de la ruptura del orden que puede acontecer en cualquier momento, aunque lo creamos improbable. Bajo el silencio de una persona sometida, se fragua una tormenta que puede llevárselo todo por delante.

En segunda instancia, el huracán es también agente de una transformación radical, casi fantástica, del espacio que habitan los personajes de este cuento: tras su paso, todo queda arrasado, hostil, extranjero. De forma abrupta, el mundo puede volverse ajeno en nuestra propia casa. En ese sentido, el

cuento "Catástrofes naturales" participa remotamente de una tradición tan estadounidense como argentina: la narrativa apocalíptica.

Leído desde la reciente recuperación del género, el cuento trabaja con la "ansiedad de historicidad"⁹ del sujeto posmoderno, que siente que la vida es un simulacro y la historia se desvanece¹⁰. De hecho, el ex teniente de este cuento es capaz de desear una catástrofe natural con tal de que suceda algo. Su vida se ha trivializado tanto que lo mejor que le pasó nunca es la guerra y no hay nada que desee más que verse inmerso en una situación parecida.

Como su mujer japonesa, el ex teniente está alienado, pero en otro sentido. En primer lugar, está alienado en cuanto a sujeto instrumentalizado por el estado para sus intereses bélicos, psicotizado por la experiencia y devuelto a continuación a una sociedad anodina, carente de espacios para la búsqueda de una autenticidad que le devuelva el equilibrio. En segundo lugar, el ex teniente está alienado porque vive en la ausencia de su mujer. Esta lectura es posible gracias a una tesis de Guillaume y Baudrillard, que defienden que "la peor de las alienaciones no es ser despojado por el otro, sino estar despojado del otro; es tener que producir al otro en su ausencia y, por lo tanto, enviarlo a uno mismo" (2000: 119). Aunque estas especulaciones se refieren a la producción de la identidad dentro de las sociedades mediáticas, creo que podrían dar frutos interesantes en el ámbito de los estudios de género.

En el caso que nos atañe, el ex teniente vive instalado en una virtual desaparición de su esposa, a la que trata como si no existiera. Posteriormente, la desaparición real de su mujer no hace más que evidenciar una alienación, que es mediática (el ex teniente relata toda la historia mientras mira hipnotizado el televisor) pero también de género. Como dijo Simone Weil en *La Gravedad y la gracia*, las consecuencias de la violencia se irradian de la punta al puño de la espada: quien objetualiza a un ser humano por medio de la violencia es, asimismo, objetualizado por su acto. Como cualquier otra

9 Quizás podría proponerse este término como núcleo generador de significaciones dentro del campo de la literatura argentina pre-2001, de forma paralela a los términos propuestos por Harold Bloom ("ansiedad de influencia") y Gilbert y Gubar ("ansiedad de autoría").

10 Según Elsa Drucaroff, en los años 90 se popularizó en Argentina un concepto de Baudrillard: la huelga de los acontecimientos. Frente a la idea de Fukuyama del fin de la historia, Baudrillard habló de un mundo donde ya no ocurre nada, donde el fin es una ilusión. En Argentina, sin embargo, sucedió algo: la hecatombe del 2001 y la reacción social de los días 19 y 20 de diciembre, que vinieron a desmentir la supuesta parálisis. Según Drucaroff, si durante los años 90 la percepción de la historia como vacío se irradia a la literatura, después de 2001 puede percibirse el comienzo de una nueva escritura cuyo referente histórico son los acontecimientos de diciembre. El valioso artículo de Drucaroff sobre el tema es "Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Marín y otras obras argentinas recientes" (Drucaroff 2006).

forma de violencia, la dominación cultural y de género trabaja en dos direcciones.

Si algunos ejemplos post-2001 de literatura apocalíptica, como *Plop* de Rafael Pinedo, resemantizan la literatura apocalíptica en forma de negación de sus elementos centrales (la regeneración, la promesa de justicia, la revelación histórica), "Catástrofes naturales" opera de forma indirecta con algunos de dichos elementos¹¹. El cuento da a entender que la tempestad que arrasa Nueva Orleans marcará un antes y un después en la existencia de la madre de la protagonista, a la que imaginamos empezando una vida nueva lejos de su familia. El Apocalipsis a pequeña escala que es el huracán cumple así una función regeneradora para este personaje; nuestra sensación al terminar el cuento es de que, al menos con la madre, se ha hecho justicia. La hija, por otro lado, experimenta una revelación y se enfrenta, en el sentido clásico, al reconocimiento: descubre mediante la pérdida de la madre su condición híbrida, su propia extrañeza, que vive a partir de ese momento como una orfandad.

El huracán es una experiencia traumáticamente transformadora que marcará la memoria de la protagonista, conectándola para siempre con su pasado, sus orígenes, su existencia contradictoria. Más allá de esta significación individual, el huracán es también una alegoría que adquiere proyecciones colectivas, cumpliendo una función visionaria de anticipación: la catástrofe -nos anuncia- puede interrumpir la calma chicha de la historia, revelando abruptamente que orden, progreso y justicia eran un simulacro. Así ocurrió en Nueva Orleans en el 2005, cuando el Katrina arrasó unas infraestructuras tan vulnerables como los derechos de los afroamericanos que poblaban la ciudad¹². Y así ocurrió también en Argentina en el 2001, cuando la *debacle* económica se llevó por delante el espejismo de riqueza que había generado el menemismo, sumiendo al país en una de las mayores crisis sociales de su historia.

Qué difícil es creer que ciertas catástrofes son naturales.

11 No debemos olvidar que el libro *Catástrofes naturales* fue publicado en 1999 y la novela *Plop* en 2004. Entre ellas se abre la brecha de diciembre del 2001, que podría explicar algunas de sus diferencias.

12 El 30 de agosto de 2005, el huracán Katrina destrozó las débiles infraestructuras contra inundaciones de Nueva Orleans, arrasando la ciudad. Se declaró la evacuación obligatoria, la ley marcial y se generalizaron los desórdenes civiles por la inoperancia de las fuerzas de orden público. El ejército no impidió que el dañado dique de contención de la ciudad terminara derrumbándose días después, dejando al 85% de la ciudad sumergida bajo el agua. Murieron 1.500 personas. Del medio millón de habitantes censados en el año 2000, sólo la mitad residían en la ciudad en 2007. Según el Comité Internacional de la Cruz Roja, hubo 150.000 desplazados en todo el Estado de Louisiana (v. Dyson 2006).

Bibliografía

- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Balibar, Etienne/Wallerstein, Immanuel (1991). *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, London & New York: Verso.
- Baudrillard, Jean (1997). *El otro por sí mismo*, Barcelona: Anagrama.
- Bhabha, Homi K. (ed.) (1990). *Nation and narration*, London & New York: Routledge.
- Bondorevsky, Verónica (2005). "Crear fuera del país. Historias de escritores fuera de su lengua". En: *Clarín*, 18 de julio de 2005, en: <<http://www.clarin.com/diario/2005/07/18/sociedad/s-03301.htm>> (05/04/2009).
- Borges, Jorge Luis (1989). "El escritor argentino y su tradición". En: *Discusión. Obras completas. Tomo I*, Barcelona: Emecé, pp. 267-274. 1ª ed. 1932.
- Borges, Jorge Luis (1989). "La ceguera". En: *Siete noches. Obras completas. Tomo III*, Barcelona: Emecé, pp. 276-86. 1ª ed. 1980.
- Cioran, Émile Michel (1995). "El último delicado (carta a Fernando Savater)". En: *Ejercicios de admiración y otros textos*, Barcelona: Tusquets, pp. 154-157.
- Drucaroff, Elsa (2006). "Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes". En: *El interpretador*, 27, En: <<http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html>> (12/3/2009).
- Dyson, Michael Eric (2006). *Come Hell or High Water: Hurricane Katrina and the Color of Disaster*, New York: Perseus Books.
- Gasquet, Axel (2004). *Lingua franca*, Buenos Aires: Simurg.
- Guillaume, Marc/Baudrillard, Jean (2000). *Figuras de la alteridad*, México: Taurus.
- Hipperdinger, Yolanda Haydeé (1996-97). "La inmigración masiva en Argentina y el multilingüismo regional". En: *Anuario de lingüística hispánica*, 12-13, 2, pp. 629-642.
- Hofmann, Sabine (ed.) (2008). *Más allá de la nación. Medios, espacios comunicativos y nuevas comunidades imaginadas*, Berlín: Tranvía-Verlag.
- Kohan, Martín (2003). "La encarnadura de los recuerdos" (sobre *Flores de un solo día* de Anna Kazumi Stahl). En: *Clarín*, 1 de noviembre de 2003. En: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/01/11/u-00410.htm> (01/04/2009).

- Martinetto, Vittoria (2006). "Extranjera para sí misma: diálogo entre identidad y creación en *Flores de un solo día* de Anna Kazumi Stahl". En: *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 6. En: <<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista6/testi/kazumi.asp>> (01/04/2009).
- Piglia, Ricardo (1989). "¿Existe la novela argentina?". En: *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte, pp. 49-57.
- Piro, Guillermo (1997). "Tener el don de la mirada" (nota sobre *Catástrofes naturales*). En: *La Nación*, 24 de septiembre de 1997. En: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=214072&high=anna%20kazumi> (17/03/2009).
- Reali, Fernando (2006). *Postales del porvenir. La literatura argentina de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires: Bibles.
- Rey, Pedro B. (2002). "La sintaxis del silencio", reseña y entrevista a Anna Kazumi Stahl. En: *La Nación*, 8 de diciembre de 2002. En: <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=456407&high=anna%20kazumi> (25/03/2009).
- Román Fernández, Mercedes (2002). "Un modelo de multilingüismo y contacto de lenguas en la Argentina del siglo XIX. Contribución histórica al estudio sociológico del lenguaje". En: Echenique Elizondo, María Teresa/Sánchez Méndez, Juan P. (coords.): *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid: Gredos, pp. 1781-1794.
- Savater, Fernando (2000). *Contra las patrias*, Barcelona: Tusquets. 1ª ed. 1984.
- Stahl, Anna Kazumi (1999). *Catástrofes naturales*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Steiner, George (2002). *Extraterritorial*, Madrid: Siruela. 1ª ed. 1968.

Jesús Montoya Juárez

Universidad de Granada (España)

UTOPIA Y TECNOLOGÍA EN LA CIENCIA-FICCIÓN AIRIANA DEL SIGLO XXI.

1. La pieza-Aira en el rompecabezas de la literatura hispanoamericana actual

César Aira (Pringles, 1949) se ha vuelto un nombre necesario a la hora de pensar la narrativa latinoamericana de los últimos años. Su valor como herramienta de lectura, debido a su consistencia teórica, confiere un interés particular a esta obra en el campo literario contemporáneo. Aira *—esto es, su obra—* no sólo supone en sí mismo un interesante objeto de estudio, sino que, al mismo tiempo, teje un discurso metaficcional, un aparato crítico, que dota de visibilidad y arroja luz sobre numerosas estéticas contemporáneas, fundamentalmente en su país, pero también fuera de él. Estéticas que *—con Reinaldo Laddaga podríamos afirmar¹—* no tienen en última instancia al libro como horizonte de destino.

Aira se ha convertido en una marca o una opción estética pensada desde su germen como un objeto en el mercado de ficciones contemporáneo, un mercado de ficciones no ya literario, sino en diálogo con el conjunto de emisiones multimediáticas simultáneo a la literatura. Su producción novelística debe pensarse como una suerte de emisión literaria, y cualquier juicio sobre esta emisión parece no poder desligarse de un juego de seducción/rechazo hacia los objetos que la componen *—sus novelas—* y hacia el sujeto emisor— el “artista”². Si bien este aspecto es una parte importante de esta propuesta, en mi análisis de la teoría de la representación airiana he pretendido soslayar este juego que conduce a desplazar la atención de lo que el

1 Cito de la conferencia que expuso Reinaldo Laddaga en el Seminario Internacional sobre Literatura Hispanoamericana Contemporánea, celebrado en la Universidad de Granada, en abril de 2009.

2 Para un desgarrado del mito del artista en la novelística de Aira, véase Contreras (1996, 2002).

texto dice *—o hace—* hacia el autor, para atender a la construcción del mito personal como el hecho constitutivo de su literatura, como si la razón de ser de toda su ingente producción narrativa fuera únicamente volver real al artista o consolidar su firma. Creo que más allá de esta lectura de la obra de Aira, ha de atenderse *—también—* cómo refiere la obra de Aira a su presente, el presente de la literatura y, por ende, de la cultura, al hilo del despliegue de una teoría estética en la que resulta fundamental el diálogo con la iconosfera (Gubern 2007) del simulacro contemporáneo. Preguntas que están grabadas en los materiales que componen el *ready-made* y que por momentos estas novelas parecen plantear.

En este artículo pretendo leer cómo estas novelas transcriben su presente atendiendo al modo en que esta narrativa emplea la tecnología para construir sus tramas y estilo. Las ficciones airianas de los últimos años, sobre todo aquellas que visitan el género de la ciencia ficción *—o que emplean su esqueleto—*, se hallan saturadas de representaciones del “instrumental tecnológico posmoderno” vinculado a la “reproductibilidad técnica” de las imágenes (Poster 1995: 121), y en las mismas se produce un desvío en la presentación de dichos objetos del uso técnico inherente al género³ hacia un cierto uso estético, tomando estos pasajes, y con frecuencia, la totalidad de sus novelas, la forma de instalaciones surrealistas o dadaístas o bodegones de la cultura de masas propios del *Pop-Art*. Con frecuencia se recurre a una cierta infantilización de las formas tecnológicas o a su traducción al lenguaje del cómic, su puesta en funcionamiento de modos distintos a los previstos o bien se tiñen sus descripciones de un cierto anacronismo. Estas acumulaciones de imágenes, simplificaciones y anacronismos en la representación de la tecnología, remiten una vez más a un determinado tipo de objeto artístico que homenajea el culto vanguardista por la tecnología coetánea como

3 En este sentido, Aira se suma a una tradición que suscribe lo afirmado por Pablo Capanna (1985) para la ciencia ficción en Argentina. La aproximación de los argentinos al género de la ciencia ficción por lo general no es ortodoxo, en los textos argentinos se da, según Capanna, una “literatura fantástica no tradicional, que linda con la ciencia ficción, la atraviesa y sale libremente de su ámbito, con escasa presencia del elemento científico-tecnológico [...]. Quizás el rasgo más común sea que nuestros autores no hacen ciencia ficción a partir de la ciencia, como ocurre en países industriales donde la ciencia impregna la vida diaria; son escritores que se han formado leyendo ciencia ficción y en cuyo mundo espiritual importan las convenciones y los mitos del género” (Capanna cit. en Dellepiane 2007: 523). No obstante, en el caso airiano se lleva a cabo la disipación de la práctica totalidad de convenciones del género, logrando una inestabilidad crónica de la verosimilitud siquiera fantástica de la novela, disolviéndose por tanto la solidez del universo alegórico de la ciencia ficción (sobre las transformaciones de la ciencia ficción reciente, véanse Cohen, Reati, Montoya Juárez (2008b) y Prieto).

materia prima para el arte, al modo del futurismo entre otros "ismos". Aunque acaso, en Aira, la nota característica de estos homenajes sea el ridículo. Si, como sugiere Jameson (1991), la potencia emblemática y cinética de las imágenes tecnológicas alto-modernas ha desaparecido en la serie de aparatos reproductivos de toda índole propios del posmodernismo, signados por la producción seriada de simulacros, la cotidianización, la banalización y la obsolescencia programada, también la ciencia ficción airiana, al incidir en estas cualidades en la representación de estos aparatos y sus imágenes, se vuelve una suerte de ciencia ficción idiota, ridícula, descartable, de juguete. Novelas como las reunidas en *Las aventuras de Barbaverde* (2008), *El juego de los mundos* (2000) o *El pequeño monje budista* (2006), no se toman en serio las convenciones sino que descarrilan a toda velocidad y parecen, al trabajar sobre el *theme* del cuestionamiento ontológico propio del género fantacientífico, estar hablando siempre de otra cosa. Así, la ciencia ficción airiana no se caracteriza por tematizar el terror ante la desrealización de lo real a cargo de la tecnología, sino, podríamos decir, por transformar el simulacro en algo extraordinariamente banal o cotidiano⁴.

Los textos de Aira conceden a la tecnología massmediática contemporánea un papel complejo: sus imágenes son incorporadas en primer lugar como parte de un proyecto de transvalorización artística por su efecto basurizador y desjerarquizador. En segundo lugar, en su función "bárdica" (Becheloni 1990), particularmente en el caso de la televisión, productora de ficciones que ingresan a la ficción literaria. En tercer lugar, son funcionales a la presentificación del lenguaje narrativo, la televisión en las novelas de Aira es una máquina de hacer presente o de construir presente. Y, por último, funcionan en el sistema airiano como gramática para operar una anamorfosis hacia un real que se reivindica más real cuanto más se cae en el universo de las imágenes, cuanto más la propia novela despega de sí misma hacia la emisión massmediática. La velocidad de publicación y el abandono del pulso narrativo, constituyentes de una marca literaria (Montaldo 2005) que se ha definido también como "superproducción folletinesca" (Contreras 2002), no pueden separarse —pienso— de este complejo sistema de vindicación de un realismo contrario a la representación, o que emplea los parámetros de la representación sin llegar del todo a constituirse coherentemente como tal. En la narrativa airiana se reivindica un realismo como utopía en la que ha

desaparecido la nostalgia de una realidad previa al simulacro⁵. El borramiento de los conflictos subyacentes a las imágenes, o la amoralidad espectacular de unos personajes inexistentes de las ficciones *camp* (Amicola, 2000), enseñanzas de la narrativa de Copi, se redimensionan en las ficciones airianas merced a su densa imbricación con un tejido teórico propio y una conexión radical con su presente.

La sobreabundancia de referencias en la obra de Aira al concepto de realismo obliga a pensar esas conexiones, más allá de quedarnos en la interpretación de la obra airiana como radicalmente antimimética. Las transparencias teóricas desde lo publicado desde los años noventa, subrayan la necesidad de pensar estas ficciones en relación con unos tiempos que el propio Aira define en un artículo de 2002 como de "deshistorización y periodismo" (Aira 2002b), de videopolítica y crisis de la representación, de los que estas ficciones dan testimonio. Unos tiempos y un espacio al que, transcurre la ficción en Polonia, Panamá, Venezuela, Francia, Corea, Egipto o, como en el ejemplo que sigue, en la estratosfera, los textos felizmente regresan. Ello parece sugerirse en el diálogo final⁶ de una de sus últimas ficciones, "El gran salmón", una de las cuatro *nouvelles* incluida en *Las aventuras de Barbaverde*⁷:

- Escuchame (sic.) Karina, a la distancia que estamos da lo mismo que aterricemos en un lugar o en otro. ¿No querés que te lleve a París, a Nueva York, a Roma? ¿A ver amanecer en la isla de Pascua? ¿A tomar té en un jardín de Kioto?

Sopesaba la posibilidad, tentada. Pero al fin dijo:

- Prefiero Rosario.

Y él, feliz, como si todos sus deseos se hubieran cumplido:

- Yo también.

5 He señalado en otros trabajos la cualidad infográfica del realismo airiano o cómo la vuelta imagen de lo real establece una especial relación de estas ficciones con el realismo (Montoya Juárez, 2005, 2007, 2008a). A propósito de *La prueba*, describía cómo las realidades atravesadas del espectro massmediático del presente se documentaban con un lenguaje visual que con Gubern podríamos denominar "presentativo" y no "representativo" de lo contemporáneo (2008b). Sobre estas cuestiones resultan sumamente interesantes las observaciones contenidas en los textos de Noemí (2004, 2008), Horne (2005), Contreras (2005) Laddaga (2007) y Prieto (2009).

6 Diálogo que acontece mientras los protagonistas caen de la estratosfera después de salvar al planeta Tierra del fin del Mundo.

7 Acaso unos tiempos de globalización en que, podríamos afirmar junto a Josefina Ludmer, "las diferencias entre escrituras podrían ser puros efectos de la circulación global o no de los textos: los efectos de distribución serían efectos de lectura" (Ludmer, 2007).

Y allá volaron. De la noche del infinito a la noche de Rosario (Aira, 2008: 86).

Creo que, antes que por otra razón, los mejores autores en conexión con Aira (o con la tradición que Aira actualiza a través de su obra)⁸, son seducidos por esta serie de operaciones textuales en las que juega un papel importante la aspiración de la novela por incorporar las características de los lenguajes de otras tecnologías contemporáneas.

2. Utopía fotográfica en la narrativa airiana del siglo XXI.

En el despliegue de esa telaraña teórica que vincula la ficción con lo real ha ganado en la última etapa de su producción una importancia clave la fotografía. Esta vuelta imagen (Montoya Juárez, 2006) como aspiración a un realismo en la narrativa de Aira, da comienzo a partir de lo publicado en los noventa, coincidiendo con transformaciones culturales en la ecología mediática argentina del período, y tiene a menudo a la fotografía como modelo. En un texto de principios de esa década, *El llanto* (1992), el narrador hace referencia a la fotografía como modelo para su arte:

Aquella noche estábamos discutiendo un problema muy específico que había surgido en el guión que pergeñábamos en conjunto. Se trataba de lo siguiente: ¿cómo representar en el arte el "cambiar de idea"? Porque se trataba de algo muy común no sólo en el proceso de escribir algo más o menos extenso, sino también en la vida cotidiana [...] Mi punto de vista era el siguiente: hay objetos que parecen hechos para un arte determinado, por ejemplo un paisaje para el pintor, un tacho de basura para el fotógrafo, una historia de amor para el novelista, una exaltación para el músico. (Aira 1992: 29)

La deliberada basurización de la forma novelística aparece unida a la tematización de la fotografía como arte idóneo para apresar objetos-basura.

⁸ He utilizado el adjetivo airiano en otro trabajo (2008a), haciendo la misma observación. No entiendo a Aira como padre de ningún grupo o maestro, sino como lo que he llamado espacio de confluencia, una narrativa que bien aproxima y conecta a autores entre sí o bien los separa radicalmente, habida cuenta del juego de seducción/rechazo que establecen su obra y su figura (en mi opinión, una parte importante de su obra, aunque no determinante) en el proceso de recepción. La visibilidad editorial de Aira y su proyección oculta de establecerse en el marco de una tradición desde la que leerse, hacen que su peso en el campo literario sea superior al de otros autores en sintonía con su estética, como pueden ser Alberto Laiseca o Sergio Bizzio, y sea a través de él que los lectores accedan a otros autores en sintonía con esa tradición.

Si desde lo publicado en los noventa las tecnologías de la producción y reproducción de imágenes tienen una presencia importante, este rasgo se radicaliza en las ficciones airianas del presente siglo. En "El secreto del Presente" Karina, una "video-artista" conceptual, para enrolarse en un viaje a Egipto organizado por la Universidad de Venado Tuerto, se ofrece como fotógrafa: "Su interlocutor se mostró abierto a todas sus sugerencias: le parecía perfecto llevar a alguien que documentara fotográficamente el viaje, y más perfecto todavía que ella llevara, como le propuso, una cámara de video" (Aira 2008: 97). La sobreabundancia de referencias a la fotografía se acompaña también en esta novela de la descripción de un método que presenta algunas características propias de la éfrasis, en tanto traducción de la simultaneidad propia de la imagen a la linealidad del texto sin que se borren del todo las marcas del objeto visual incorporado al discurso. En el momento en que aparece la fotografía, el narrador, emulando el tono de una *dime novel* o de una vieja teleserie de aventuras, se apresura a señalar:

A partir de aquí tendremos que despedirnos de la sucesión ordenada de hechos. La maquinaria siniestra del profesor Frasca ya estaba actuando, y descomponía las convenciones temporales. Una breve explicación previa se hacía necesaria; pero la explicación en marcha ya estaba actuando a su vez, como un relato convencional. (Aira 2008: 115)

En *El pequeño monje budista*, una vez más, hallamos referencias al vínculo entre la fotografía y el procedimiento de notación de la realidad a partir del arte. La anécdota de la novela plantea el ofrecimiento, como guía de un extraño y diminuto personaje, el "pequeño monje budista", ansioso por emigrar de Corea, su país natal, a un matrimonio de turistas franceses⁹.

⁹ El realismo airiano, decíamos en otra parte, tiene que ver no sólo con cómo hacer intervenir lo real en la ficción, sino también con cómo hacer intervenir la ficción en la realidad, con el problema que preocupaba a la vanguardia de cómo tender redes con el afuera del texto narrativo (Montoya Juárez 2005, 2008a). La sensación de estar viviendo una ficción nos acompaña a quienes hemos leído a Aira y hemos llegado a tratarle, habida cuenta de habérselo encontrado previamente como protagonista de toda serie de ficciones disparatadas. El travestismo narrativo de Aira es el recurso más valioso de ese continuo con el afuera del texto. Sentado en un restaurante con Michel Lafon y su esposa, junto a Aira, en Grenoble, fui testigo del sorprendente sentido del humor de Aira, de las conversaciones en las que se cruzaban detalles de sus novelas. La referencia a unas "casas de muñecas" reales, durante aquella conversación, y la cita de anécdotas o ideas que luego encontré al leer esta novela, me hicieron pensar en cómo el profesor Lafon y su esposa, que ya habían aparecido en la autoficción airiana *Fragmentos de un diario en los Alpes*, han podido inspirar esta pareja. El procedimiento airiano de la parábasis, el ingreso irredento de personajes reales o procedentes de esos espacios culturales en la ficción, ha

Leemos pronto, bajo el pacto alegórico que refiere a la Argentina y la situación del escritor en el mercado global, la teoría del realismo airiano. El hombre, Napoleón Chirac, ejerce la fotografía como aficionado, considerándose en parte por ello más "artista" que "fotógrafo" (Aira 2006: 16). Nada más conocerse, en una cafetería, tiene lugar la conversación entre la pareja de turistas y este extraño personaje. En ella se especula sobre la figura del artista como un "cazador de imágenes":

¿Un cazador de imágenes? preguntó el pequeño monje budista.

No exactamente. Por extraño que pudiera parecer, las imágenes no eran su objetivo, o lo eran por añadidura. Su trabajo apuntaba a los espacios. [...] Se refería a los espacios humanos, o a la compartimentalización que las distintas culturas hacen del espacio. Por ejemplo los callejones (alleys) de Nueva York, los museos del Viejo Mundo, las (sic.) estadios de fútbol... [...]

¿Las casas de muñecas?

Napoleón sonrió y miró a su esposa. No, no había probado con casas de muñecas. No se le había ocurrido, quizás porque sería difícil hacerlo con su método de trabajo. "Difícil" pero no "imposible". Tendría que usar una lente muy especial. Quizás valiera la pena. (Aira 2006: 17)

A esos "espacios" a los que se refiere Napoleón Chirac parece referirse Aira en otras ficciones como "mundos" (Aira 2000: 7), o "civilizaciones" (Aira 2002a: 71). En su descripción se conjuga una perspectiva "etnográfica" (Contreras, 2005: 38), en tanto se toman estrictamente en cuenta tanto el registro razonado del funcionamiento de sus "propias leyes, ritos, ceremonias, etc." (Contreras, 2005: 38), como el registro de la propia perspectiva y del modo en que ésta condiciona la percepción, con el tejido filosófico que se transparenta en la obra airiana. Los mundos o civilizaciones son mundos dentro del mundo, cada uno de ellos como una lengua extranjera que la imaginación no alcanza a penetrar. La aspiración leibniziana de la narrativa airiana pasa por hacer hablar a cada una de las mónadas de modo que no existan vacíos o hiatos en lo real¹⁰. Como ocurre también en una de las más conocidas novelas de Aira, *La prueba*, al registro detallado por parte del narrador de la realidad del barrio de Flores se solapa habitualmente el registro de la propia percepción; en el caso de *La prueba*, el de Marcia, que se analiza ella misma con relación a sus acompañantes.

sido leído por Contreras como parte de una "inmediatez del realismo" de Aira en la que "de lo que se trata es de una experimentación con la realidad, como la producción, si es que esto es posible, de un determinado efecto en la realidad" (Contreras 2005: 29) (la cursiva en el original).

10 Véase sobre esta cuestión el ensayo de García.

En *El pequeño monje budista*, a propuesta de su extraño guía, la pareja francesa decide visitar un templo a las afueras de la capital en una hora próxima al crepúsculo en la que esperaban que "la famosa luz coreana" (Aira 2006: 37)¹¹ perdiera sus aristas, contribuyendo a mejorar el resultado de la fotografía: "[...] cuando llegaran estaría en su punto justo de densidad aterciopelada, y de ahí en más iría ganando en espesor, escalando cimas de ideal fotográfico" (Aira 2006: 37). Como se sugiere en la novela, en fotografía artística, a pesar del trabajo conceptual que da al arte su sentido, antes se trata de operar sobre la realidad: "[...] si bien la línea peculiar que había seguido en ella, tenía más que ver con fantasmas que con realidades, el trabajo previo era una manipulación de la realidad más concreta" (Aira 2006: 52).

Una vez en el templo, después de un largo viaje en tren, tiene lugar ese trabajo con la realidad. La sesión fotográfica persigue, mediante una cámara y numerosas células fotoeléctricas, en el preciso instante de la "hora azul" (Aira 2006: 75), captar en el alero del kiosco junto al Buda del templo "una gota de Coca Cola que se resistía a caer, sosteniéndose en su propio fulgor transparente, con vetas de oro y fuego rojo" (Aira 2006: 75). La fotografía en este caso huye de lo habitualmente fotografiable, del exotismo de postal y parece querer crear belleza a partir de una realidad que podría identificarse con el tipo de objeto que Aira vinculaba a la fotografía en *El llanto*, "el tacho de basura" (Aira 1992: 29), algo deleznable o descartable. Particularmente en esta novela se tematiza la utopía inherente a la éfrasis, vale decir, el deseo de que el medio novela se aproxime a la fotografía.

Del surrealismo y la tecnología de la producción y reproducción de imágenes contemporánea Aira parece tomar los recursos para introducir una crisis permanente en el verosímil. Pero la novela no parece afirmar, posteriormente a esa interferencia de lo visual, una realidad más auténtica por la que se apueste, sino que, como en la lengua que usa Copi en la que "todas las historias se creen por igual a sí mismas" (Aira 1991: 69), lo

11 Nos hemos referido en más de una ocasión a la importancia de la luz en la narrativa airiana. Los efectos lumínicos determinan la posibilidad de enfocar desde una determinada óptica y acceder a la visión de la anamorfosis. Los cambios en la luz preludivan también el pasaje entre planos de realidad, el cruce de umbrales o la metamorfosis de algún personaje. "La luz coreana" de la novela recuerda una de las primeras ficciones de Aira, titulada *La luz argentina*, (1984). El regreso de Aira a las novelas originarias puede constituir un fenómeno nuevo en los últimos años, caso paradigmático es *La vida nueva*, autoficción que regresa a su primera obra, *Moreira*, no para rescatar el interior de su ficción como intertexto, sino a los avatares de su publicación, diálogo con el editor, postergación de la publicación, como anécdota para la ficción.

siguiente es la aceleración massmediática y la precipitación catastrófica en lo que los narradores airianos llaman lo "real" o lo "real de la realidad". Si el discurso verbal pertenece al orden simbólico, la tecnología de lo visual aparece aquí como una vía para tematizar este deseo utópico de real, que conecta, a fin de cuentas, con la obsesión de partida del personaje, que, como descubrimos más tarde, es en realidad un pequeño holograma, el borrador interrumpido de un personaje de *anime*.

Esta necesidad constante de dar cuenta de los instrumentos ópticos en una narrativa que se vindica según modelos pictóricos y cinemáticos –Duchamp y Godard como modelos para un arte general de la invención– manifiesta una característica del realismo en Aira. En *Las tres fechas* podemos leer:

De cada acontecimiento puede postularse el libro que recopila los documentos que lo acompañaron. La literatura resultante se basaría en una teoría general de la documentación y la figura del escritor mutaría en la del archivista. Por supuesto no es cuestión de tomarse este procedimiento literalmente; pero habría que pensar en una actitud o en un estilo, por los cuales lo escrito se volviera documento. (Aira 2001a: 34)

La aceleración y velocidad de notación es un *sine qua non* del proceso de documentación exigido por este tipo de realismo que en el universo de referencias airiano tiene a Stendhal como modelo declarado (Aira 2001a). Este procedimiento, que podría resumirse en lo que el narrador de *Los misterios de Rosario* denomina "argumento aglutinante", se identifica en Aira con el *collage* propio del cubismo o del surrealismo, el solapamiento de planos alejados, la verosimilización de lo heterogéneo, el ingreso a la ficción de todos los pedazos de realidad, sus productos, ficciones, los espacios de lo cotidiano, como guiones, estructuras narrativas, códigos que fabrican el presente, en sus múltiples niveles, vueltos ficción, sin distinciones ni jerarquías, aun a riesgo de producir monstruos, todo ello atravesado por una gramática de la imagen como lenguaje que "presentifica", que vuelve presente todo lo narrado. Bourriaud, empleando una metáfora tecnológica, habla de un arte de la posproducción, como aquel que ignora las diferencias entre transmisión y recepción, composición e interpretación, que ansía vincularse a la obra de los demás sin hacer diferenciación entre lo propio y lo ajeno (Bourriaud 2001: 82-83). Aira anticipa este arte, si bien sigue anclado a una poética del estilo personal. El "realismo" airiano podría definirse como un conjunto de procedimientos atravesados por la gramática de la imagen contemporánea que, como declara el propio Aira en *Un sueño reali-*

zado, sirve para "darle aire de realidad" inclusive "a lo que no pasó"¹² (Aira 2001b: 27). La tecnología de la producción y reproducción de las imágenes resulta un elemento clave de la estética y el discurso airianos, en los que más que un efecto de real propio de un discurso representativo, lo que se pone en juego es un determinado efecto de presente, consecuencia del empleo de un determinado lenguaje visual en que se cifra un deseo de alcanzar un real más allá de las posibilidades del texto.

3. Conclusiones: realismos, mercado, postautonomía

En una tradición vasta en el Río de la Plata de una literatura que persigue la utopía de apresar a sus otros semióticos, la obra de Aira funciona como una hisagra fundamental en la inversión del papel predominante de los medios. Si frecuentemente la tecnología mediática era incorporada como un instrumento desrealizador de la experiencia de lo real, ahora conforma la gramática para articular un determinado realismo del simulacro. En mi opinión, lo que más seduce de la obra de Aira no son los *exempla* al modo rouselliano que cada una de sus novelas constituye de un procedimiento de escritura autosuficiente y ajena al contexto, sino también el tejido teórico que vincula la forma catastrófica y la proliferación de las imágenes massmediáticas al realismo, un realismo que huye de la representación y que presenta una realidad desde una apuesta por la continuidad de la escritura. Lo real en estas ficciones nos parece esa luz parpadeante, captada a la velocidad instantánea de un obturador fotográfico, según los ritmos hipercelerados de la televisión, como la de las titilantes estrellas de los numerosos cielos sobre el barrio de Flores que aparecen en las novelas airianas. Una luz que se registra aunque esas estrellas hayan desaparecido:

12. "Advierto que lo anterior (episodio de la cárcel), con todo su realismo... que no es realismo propiamente dicho sino algo que pasó simplemente... Y el realismo es otra cosa, es más bien un artificio para darle aire de realidad a lo que no pasó... advierto, digo, su inconsistencia, su aspecto de pura maquinación gratuita, el mismo del resto de mis historias. Definitivamente el realismo es otra cosa. Esto es casi abstracto, un juego de ideas... No presenta la imagen de mí que me proponía dar, la imagen "real". El realismo no resulta en forma automática del relato de hechos que realmente pasaron. Me pregunto por qué. Quizá, quién sabe, porque lo atacé directamente, lo tomé en sí mismo, suelto, sin antecedentes, sólo para justificar con un ejemplo mi afirmación de que yo también tenía una historia. Y el hecho suelto, por real que haya sido, siempre va a quedar aislado de la vida en que sucedió, una verdadera fantasta ociosa, y hasta disparatada, "sin pies ni cabeza" (2001b: 27).

¿Qué era el Presente sino la ocurrencia simultánea de una enorme cantidad de hechos distintos? Bastaba con que coincidieran en el tiempo para que hubiera Presente, y eso nadie podía impedirlo. ¿O sí? La visión de todos esos poéticos puntitos de luz en la bóveda negra de la noche era la más cabal imagen de la coincidencia. Pero una imagen puede mentir [...] Y sabía, como todo el mundo, que las señales que enviaban las luminarias celestes venían de tiempos distintos, separados unos de otros por dilatados milenios. (Aira 2008: 137)

En su persecución alocada de lo real como utopía artística que se ubica más allá del texto, a sabiendas de su imposibilidad, las novelas de Aira de los últimos años se dejan en el camino –“abandonan”– numerosos fragmentos de realidad envueltos en una capa de ficción que los vuelve fantasmales. Las novelas de Aira abren perspectivas para “ver” algo de la no totalizable contemporaneidad sin llegar del todo erigirse coherentemente como representación, y este “realismo” ejerce en el contexto literario argentino una influencia capital entre los narradores jóvenes que están encaminando sus estéticas hacia un posicionamiento postautónomo¹³ (Ludmer, 2007a). De hecho, pienso, lo postautónomo en Argentina puede pensarse en adelante y hacia los costados del lugar de Aira en un campo literario en transformación. Quizás por eso la marca-Aira es como pocas una literatura que vuelve visibles de forma extraordinaria sus alrededores.

13 Josefina Ludmer entiende a las literaturas posautónomas fundadas sobre dos premisas; por un lado, en el hecho de que “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)”, y en segundo término, que la realidad “(si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad. O, para decirlo de un modo más preciso: lo cultural y lo ficcional, en la era de la posautonomía, está en sincro y en fusión con la realidad económico-política” (Ludmer, 2007). Literaturas que quedan “afuera-adentro” del concepto de literatura pero también del concepto de ficción y no se pueden pensar como un realismo en términos verisimilizantes: “salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc). Y toman la forma de escrituras de lo real: del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo)” (Ludmer, 2007). La narrativa de Aira, como he tratado de señalar, posicionada en una tradición marcadamente literaria pero proyectándose a la recepción como un auténtico espacio en el que confluyen escritores mucho más jóvenes, está funcionando, creo yo, como bisagra entre la literatura y lo que Ludmer define como literatura postautónoma.

Bibliografía

- Aira, César (1991). *Copi*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1992). *El llanto*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (1994). *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires: Emecé.
- Aira, César (2000). *El juego de los mundos (novela de ciencia ficción)*, La Plata: Ediciones del Broche.
- Aira, César (2001a). *Las tres fechas*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Aira, César (2001b). *Un sueño realizado*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Aira César (2002a). *La prueba*, México D.F.: Era. (1992).
- Aira, César (2002b). “El dandi con un solo traje”. En: “Babelia”, *El País*, 31 de enero de 2002. (30/4/2003).
- Aira, César (2006). *El pequeño monje budista*, Buenos Aires: Mansalva.
- Aira, César (2008). *Las aventuras de Barbaverde*, Barcelona: Mondadori.
- Amicola, José (2000). *Camp y postvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires: Paidós.
- Bechelloni, Giovanni (1990). “¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?”. En: Anceschi, L. (ed.), *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid: Cátedra, 55-63.
- Bourriaud, Nicolas (2001). *Postproduction. Culture as screenplay: how art reprograms the World*, New York: Lukas and Sternberg.
- Cohen, Marcelo (2003). *¡Realmente fantástico! y otros ensayos*, Buenos Aires. Norma.
- Contreras, Sandra (1996). “César Aira: la novela de artista”. En: *Revista Celehis*, n° 6-7-8, año 5, pp. 205-215.
- Contreras, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Contreras, Sandra (2005). “Vueltas sobre el Realismo”. En: Lafon, M., Remón-Raillard, M. y Breuil, C. *César Aira. Une révolution. Revue Tigre*, Université Stendhal: Grenoble.
- Dellepiane, Ángela (1986). “Narrativa argentina de ciencia ficción”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. http://cvc.cervantes.es/obref/aih/aih_ix.htm (8/10/2007).
- García, Mariano (2006). *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gubern, Román (2007). *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama.
- Horne, Luz (2005). *Hacia un nuevo realismo: Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y João Gilberto Noll. A dissertation in candidacy for*

- the Degree of Doctor of Philosophy*. Directora: Josefina Ludmer. (on line) (9-9-2008).
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Ludmer, Josefina (2007). "Literaturas postautónomas 2.0.". En: *Revista Z*, año IV, n° 1 <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm> (9/2008).
- Montaldo, Graciela (2005). "Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina". En: *Revista El Matadero*, segunda época, n° 3. Corregidor: Universidad de Buenos Aires, pp. 37-50.
- Montoya Juárez, Jesús (2005). "Las mil caras de César Aira". En: *Tonos digital*, n° 9, Universidad de Murcia, www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/aira.htm (1/2008).
- Montoya Juárez, Jesús (2007). "Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América". En: *Revista Iberoamericana*, n° 221, Octubre-Diciembre. University of Pittsburgh, pp. 887-904.
- Montoya Juárez, Jesús (2008a). "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa". En: Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (ed.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 51-75.
- Montoya Juárez, Jesús (2008b). *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. Tesis doctoral europea. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada (on line).
- Noemí, Daniel (2004). *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Santiago: Cuarto Propio.
- Noemí, Daniel (2008). "Y después de lo post, ¿qué? (Realismos, vanguardias y mercado en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI)". En: Montoya Juárez, J. y Esteban, A. (ed.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 83-98.
- Poster, Mark (1995). "Postmodern Virtualities". En: Featherstone M. y Burrows R. (ed.), *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*, Thousand Oaks: Sage, 79-95.
- Prieto, Julio (2009). "Realmente fantástico: notas sobre distopía y ciencia ficción en el Río de la Plata". En: Montoya Juárez, Jesús y Ángel Esteban (ed.), *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo fantástico, fronteras del realismo*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 57-76.
- Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir: La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires: Biblos.

Pablo Montoya

Universidad de Antioquia (Colombia)

URSÚA DE WILLIAM OSPINA O LA APOLOGÍA DE LA CONQUISTA¹

El país del viento (1992) de William Ospina es un abanico de homenajes a personajes históricos de la conquista, la colonia y la república americana. Allí aparecen, en un estilo que remite a un Pablo Neruda con ribetes de Aurelio Arturo, algunas de las figuras que Ospina se encarga de recrear en la trilogía novelesca de la cual *Ursúa* (2005) es su primera parte. En el libro de poemas aparece Lope de Aguirre, Rodrigo de Triana, Gonzalo Jiménez de Quesada y algunos elementos indígenas que ocupan su lugar en los entramados de la novela: las míticas canoas, los hermosos venablos de puntas venenosas, los árboles inmensos, las misteriosas alhajas del oro indígena. De *Ursúa* dijo su autor en una entrevista que le hicieron cuando lanzó su novela en México en el 2007: "Una novela es simplemente una novela histórica cuando se dedica a reconstruir unos hechos, pero es más novela que historia cuando su preocupación principal es el lenguaje, y el esfuerzo por que éste recree un mundo perdido." Aquí está, sin mayores perfrasis, el asunto primordial de la novela de William Ospina: el lenguaje poético.

Ursúa se instaura en una tradición literaria que va desde los cronistas de Indias hasta los exponentes de lo real maravilloso y lo real mágico. Estos últimos son quienes penetran con frecuencia el ámbito estilístico y la visión americana del autor. Pero si en estos escritores la novela histórica es el espacio donde se pueden dinamitar los cimientos de la historia oficial —piénsese, por ejemplo, en una obra como *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, donde se pone en tela de juicio la figura de Cristóbal Colón, o en una novela como *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, donde se carnavaliza la dictadura del Doctor Francia, o en *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, donde se formula un derrumbamiento humorístico de

¹ Este texto forma parte del libro *Novela histórica en Colombia 1988-2008: Entre la pompa y el fracaso*, que editará la Editorial Universidad de Antioquia en 2010.

los exponentes del Descubrimiento de América—, en *Ursúa* la narración es ajena a los anacronismos, las burlas y las parodias del devenir de la historia. La visión de América en esta novela es la de ese lugar épico que han mostrado muchos escritores de los realismos literarios americanos tan celebrados por la crítica. Ospina se afina en el Pablo Neruda de *Canto general* (1950) y, sobre todo, en García Márquez, de cuya sintaxis hay continuos ecos en las casi quinientas páginas que cuentan la vida del joven conquistador Pedro de Ursúa.

El interés de Ospina es abogar por una imagen de América cruel y sangrienta, pero heroica en actitudes humanas y esplendorosa en paisajes. Es este aliento épico el que sostiene la novela. Él es su razón de ser, como también lo es en gran parte de las novelas históricas de Colombia, sobre todo en aquellas que han asumido los periodos de la Conquista y la Independencia. Pero si lo épico pareciera ser comprensible en las novelas de Felipe Pérez, cuando la naciente novelística colombiana intentó contar, entre acentos románticos y con la naturaleza virgen como telón de fondo, el encuentro entre españoles e indígenas, resulta en cambio menos esperable en los inicios del siglo XXI. Novelas como *Ursúa* y *El país de la canela* (2008) de Ospina, *Balboa, el polizón del Pacífico* (2007) de Fabio Martínez y *Muy Caribe está* (1999) de Mario Escobar Velásquez, desbordan este aliento hacia horizontes narrativos que tratan de rescatar de la leyenda negra de la Conquista a figuras como Vasco Núñez de Balboa, Pedro de Ursúa y los hermanos Pizarro, todos ellos suficientemente cubiertos, a lo largo del tiempo, por el crimen que cometieron en los inicios de la historia colombiana. Entre las novelas de una época y de otra se nota una diferencia nada despreciable, y sí bastante dicente. Si en las escritas en el siglo XIX el juicio negativo hacia la crueldad de los conquistadores españoles era casi definitivo —hasta tal punto que la mirada maniquea, los malos españoles y los buenos indios, resulta incómoda por no decir pueril—, en estas últimas novelas históricas de la Conquista hay un claro intento de revalorizar las acciones de los protagonistas españoles. *Ursúa*, bajo esta perspectiva, es incansable en señalar la valentía y los esfuerzos desmesurados que caracterizaron a un manojito de conquistadores. Manojito que termina representando los elevados valores humanos y culturales que una cierta mirada hispanista, de tintes conservadores y regresivos, ha enarbolado a propósito de esta época de América.

Es lo épico el contorno que otorga a *Ursúa* una densidad literaria paradójica. Su *epos*, para unos, es excesivo, por la escéptica época en que vivimos; para otros, es afortunado, teniendo en cuenta la época que se narra.

Ospina es uno de esos escritores que se asumen, con toda la solemnidad que estas misiones requieren, como especies de pastores cuya labor es encaminar a la descarriada comunidad. Él mismo piensa que sus dos novelas hasta ahora publicadas son un viaje a las profundidades del alma latinoamericana. Pero vale la pena preguntarse de qué profundidad habla, a cuál alma se refiere, de cuál Latinoamérica se trata. El lector, en todo caso, sabe desde las primeras páginas de su primera novela, desde la nota que actúa como preludio, el carácter de lo que leerá: historias maravillosas de guerras y hermosuras mestizas que harán palidecer a ejércitos de soldados españoles. Y es que “ejército” es una de las palabras claves en esta épica americana del siglo XXI. Miles de hombres armados, miles de perros adiestrados para descuartizar miles de indios, miles de cerdos para ser sacrificados, miles de llamas atravesando las vastedades andinas. Y todo esto debe ser contado en las mil páginas que habrá de tener la trilogía. La concordancia es necesaria. De aquí que sea indispensable emplear una serie de recursos literarios, de los cuales acaso el más ostensible sea la enumeración prosopopéyica con que se describe el paisaje americano. Este recurso actúa como una posibilidad expresiva digna del despliegue verbal, porque todo en *Ursúa* tiende a una particular verbalización poética. A la manera whitmaniana —el otro referente literario importante para Ospina—, se celebran los amplísimos ríos, las grandiosas montañas, las selvas inextricables, los árboles centenarios, las lluvias inmemoriales. Para Ospina, “las vacas son enormes y mansas y de pelaje encendido”, el agua que se carga es “de cristal”, los pastores cuidan “nubes de ovejas en las lomas”, los campesinos son “toscos oficiantes de la vendimia”, los oídos beben relatos de aventureros y estos relatos son “narraciones de sal y vientos salvajes”. A veces se llega a extremos irrisorios, de tal manera que una mujer para desvestirse “desata el entramado laborioso de los encajes”. Este virtuosismo verbal, que ha sorprendido a tantos lectores, en realidad desequilibra la contundencia narrativa. En *Ursúa* las acciones y las intrigas se detienen en largas pausas que oscilan entre las descripciones de una naturaleza siempre pletórica de micos, loros y caimanes, y las reiteraciones de lo que ya le ha sido contado al lector. Decorado típicamente americano que, a pesar del amplio abanico de figuras poéticas empleado, pertenece más al mundo de las postales naturalistas tipo Humboldt y Bonpland que al de la indagación nueva de una realidad telúrica. La novela acaso esté impecablemente escrita, pero esta impecabilidad es más de orden gramatical y sólo seduce a quien ama la altisonancia. Nada raro, pues, que *Ursúa* haya suscitado en Fernando Vallejo, el último gramático colombiano,

un comentario entusiasta: "No sé de nadie en nuestro idioma que esté escribiendo una prosa tan espléndida como él".

William Ospina es quien mejor ha asumido el compromiso literario en Colombia, y quizás en el mundo hispanoamericano actual, de ventilar en la literatura histórica la visión optimista de una América prodigiosa. Prodigiosidad manifiesta en autores que van desde los cronistas de Indias ya citados, hasta los exponentes del realismo maravilloso y el realismo mágico. Ya se sabe —los últimos no han desaprovechado ocasión alguna para confirmarlo— que entre cronistas y escritores recientes hay una continuidad de evidente perplejidad a pesar de los siglos que los separan. Esto es lo que hace llamativa la novela de Ospina como fenómeno literario: ella pertenece claramente a una tradición. Es —como afirma una crítica convencida de que nuestra literatura debe responsabilizarse por nombrar su propia historia y hacerlo con tono jamás desesperanzador— una obra "profundamente americana". Porque lo que se magnifica en las novelas de Ospina —esto podría extenderse a su ensayo sobre Juan de Castellanos, *Las auroras de sangre* (1999), donde se agiganta casi escandalosamente la valoración del cronista de Indias— no es sólo una serie de personajes con suficientes ingredientes impresionables, sino la tierra feraz que se conquista. Pedro de Ursúa, el adolescente capitán de Navarra que extiende la desolación por estas tierras, es un reflejo de esa América entre portentosa y trágica. Uno y otra están medidos con las mismas varas heroicas y catastróficas.

El aspecto de la tradición que Ospina elige, o mejor dicho el intradiégetico narrador mestizo que cuenta con la minucia de los cronistas de Indias las aventuras de los primeros conquistadores de Colombia, es sugestivo. La novela podría situarse, por algunos de sus pasajes, en esa tradición que inaugura Bartolomé de las Casas: la de la leyenda negra de la Conquista española. Esta sitúa a España como el país infame que exterminó, directa o indirectamente, es decir a través de enfermedades pero también con guerras y masacres, a millones de indígenas. No resultan fortuitas, en este sentido, las ilustraciones de Teodoro de Bry, el editor protestante de Fráncfort de los libros de los viajeros de Indias, que las editoriales usaron para las portadas de *Ursúa* y *El país de la canela*. La de *Ursúa* muestra a Pizarro y otros conquistadores soltando los perros a un grupo de indígenas indefensos. Hay varios apartes de la novela —sobre todo en el segundo capítulo, en el que se habla de esas primeras matanzas cometidas en las gobernaciones de la Nueva Granada—, que remiten inmediatamente a *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de De las Casas. Pero, desde la nota introductoria, el lector comprende que se trata también del ensalzamiento de la fortaleza de

los conquistadores españoles, que hicieron de un inmenso territorio desconocido una multitud de feudos sangrientos.

La denuncia en *Ursúa* es ambigua. En su tono, a pesar de que proviene con claridad de *Canto general* de Pablo Neruda —y en especial de sus dos primeras partes "La lámpara en la Tierra" y "Los conquistadores"—, y por ende nombra la crueldad española, hay algo que termina seducido por los códigos de la valentía caballeresca de una época. Si Neruda, en los poemas sobre Cortés, Balboa, Jiménez de Quesada, Pizarro, Almagro y Valdivia, es radical en su rechazo al saqueo español y abomina sin ambages de "la sangre de tres siglos, la sangre océano, la sangre atmósfera" que cubrió a América y aplastó a los vencidos, Ospina extiende una valoración positiva de los vencedores. Sugestiva ambigüedad esta de cantar al mismo tiempo la resistencia de los indígenas y la gran bravura de esos hombres que fundaron América desde el crimen y el delito. Los conquistadores son para Ospina, no los malditos carniceros con garras y cuchillos de Neruda, sino "hijos de una fortaleza de piedra con las raíces hundidas en un suelo de siglos". Y digo "sugestiva" porque esta ambigüedad no es accidental; obedece a una voluntaria recuperación de una americanidad, aunque sería mejor decir hispanoamericanidad, más acorde con el mundo contemporáneo. Una especie de América multicultural que no desprecie la memoria aplastada de los pueblos derrotados, pero que tampoco sumerja en el fango de la leyenda negra de la Conquista las acciones fundacionales de los conquistadores. Una especie de América, muy ospinosa por lo demás, donde todos sus habitantes, del pasado, del presente y del futuro, víctimas y victimarios, infamia española y resistencia indígena, terminen en un majestuoso abrazo entre fraternal y bucólico.

Para esta valoración, Ospina mismo lo ha señalado en su ensayo "Poesía de la Conquista", el referente fundamental es Juan de Castellanos. *Ursúa*, semejante a lo que se hace en *Elegías de varones ilustres de Indias*, trata con justicia "a conquistadores y nativos en unos momentos y unas circunstancias en que lo más fácil sería la parcialidad y el prejuicio". De esta voluntad conciliadora se desprende el hecho de que haya en este narrador mestizo de *Ursúa* un deseo de nombrar pueblos indios que ya nadie recuerda y por menorizar sus costumbres mágicas. Pero de ahí mismo se entiende su intento de humanizar ese primer horror americano. Humanización, por no decir poetización, de la miseria, del saqueo, de las masacres, de la vejación, que es uno de los rasgos que caracterizan esta sospechosa visión de la Conquista de América. Hay en esta novela, igualmente, un anhelo de ir al pasado para situarse mejor frente a la actualidad, de buscar en esa gran fisura sociocul-

tural que es la Conquista para comprender mejor los múltiples desgarramientos que definen el presente colombiano. Desde la lectura de la novela se sabe que Colombia sigue siendo "una maraña de gobernaciones donde la imprecisión de las fronteras cobra diarios tributos de sangre". Un territorio que sigue dirigido por facinerosos de toda índole que se matan entre sí en medio de una naturaleza pululante de maravillas geográficas, y que son dueños de una parafernalia de códigos de honor que no son más que otra faz de la insensatez humana.

Nada raro que ante esta apología de la Conquista americana, así sus raíces estén sembradas de una violencia más o menos variopinta, *Ursúa* y *El país de la canela* sean obras susceptibles de ser entronizadas. Tienen todos los ingredientes para ser novelas del establecimiento colombiano. Por un lado, su autor posee los requisitos ideológicos y la carrera letrada (premios literarios, columnas de opinión en revistas y periódicos, apoyo publicitario de editoriales y de importantes escritores, políticos y periodistas, abanderado de Colombia y de su gobierno ante eventos nacionales e internacionales, etc.) que el país exige para tales empeños. Por otro lado, la trilogía de la Conquista de Ospina aspira a este podio gracias al canto a las tierras y a los hombres que dibujan, según la apreciación del autor, los contornos fundacionales de Colombia. En su texto "Poesía de la Conquista", Ospina dice: "Todos somos vagamente conscientes de que la Conquista fue una epopeya descomunal, llena de episodios valerosos y conmovedores, de personajes admirables y de inolvidables acontecimientos". Las novelas de este autor no son más que una traducción narrativa de esta conciencia que él atribuye peregrinamente a una colectividad colombiana. Ciertos sectores del país "culto" las elogian y lo mismo puede pasar con otros países latinoamericanos y España. Si la Real Academia de la Lengua Española, y sus sedes en América, rechazaron hace poco la idea de publicar en la célebre edición de un millón de ejemplares *Canto general* de Pablo Neruda, por la dureza con que estos poemas tratan a los conquistadores de la "Madre Patria", no es nada extraño que en estos tiempos se vea a *Ursúa* y *El país de la canela* como formas más equilibradas, es decir, más políticamente correctas, de modelar literariamente un período tan traumático en las relaciones entre América y España.

La solemnidad que penetra las novelas de Ospina, como todas las solemnidades de este cariz, está hundida en una retórica que, por lo general, surge desprovista de humor y de irreverencia frente a los discursos oficiales de la historia. Resulta interesante observar, en esta dirección, la esencia regresiva de ambas obras, muy a pesar del rasgo intertextual que las caracteriza y que

podría darles uno de sus matices más novedosos. Pero como la intertextualidad de ambas novelas se inserta en diversas crónicas de Indias, las obras parecen ser más crónicas endulzadas con la poesía que novelas sobre la Conquista española, siendo quizás este aspecto lo que las conduce a homenajear a españoles y a nativos. Hay, por ejemplo, una nostalgia de la grandeza indígena que emparenta las novelas de Ospina con el ciclo de las novelas históricas indianas como *Ingermina* (1844) de Juan José Nieto, y con las novelas de tema incaico de Felipe Pérez, *Huayna Capac*, (1856), *Atahualpa* (1856), *Los Pizarro* (1857) y *Jilma* (1858). Pero, además, las vincula a *Xicoténcal* (1826), la primera novela histórica, de autor desconocido, que narra el encuentro entre valientes tlaxcaltecas y crueles conquistadores. Antonio Curcio Altamar señala para las novelas históricas de la Conquista escritas en el siglo XIX algo que se acomoda a las novelas contemporáneas que tratan el mismo tema. Curcio Altamar dice que el romanticismo entró en la Nueva Granada impregnando en los autores una idea medieval americana que supuso caballerescos y legendarios a los conquistadores, y a los indígenas, elementos aptos para sublimarlos poética y filosóficamente. *Ursúa* y *El país de la canela* son paradigmáticos a la hora de observar la permanencia de estos matices propios de un romanticismo solemne y almiarado. Obviamente, hay diferencias estilísticas y las fuentes bibliográficas de los autores son tan disímiles como las épocas desde las que escriben. Pero la recuperación del trasegar sangriento de los Pizarro es algo que hermana la obra de Pérez, *Los Pizarro*, con las novelas de Ospina. Estas obras se ocupan de la misma época, de los mismos personajes históricos, e incluso se apoyan frecuentemente en la misma fuente bibliográfica: *Historia de la Conquista del Perú* (1847) de William Prescott. Ambos escritores se la pasan admirando la intrepidez estoica de los españoles y la brava resistencia de los indios. Y esta recuperación no vacila, repito, en la denuncia de los desmanes, pero tampoco es tímida ante la heroicidad de víctimas y victimarios. Los dos autores, finalmente, se aproximan en el tratamiento del paisaje y de los nativos que viven dentro de él. El paisaje de Pérez actúa como un rígido telón de fondo de tipo neoclásico. El de Ospina se basa en descripciones de corte whitmaniano urdidas con sintaxis garciamarquiana; pero estas aproximaciones a la naturaleza dejan la sensación de ser meras decoraciones verbales. Es comprensible que los románticos latinoamericanos hayan tenido esta visión del paisaje. La estética de su tiempo lo exigía. Pero es extraño que un autor de inicios del siglo XXI continúe este idílico y acartonado rumbo. Sin embargo, las tradiciones literarias son así, y van tejiendo atractivos juegos de vasos comunicantes. El canto a la selva virgen de

América, en la obra de Ospina, se incrusta, a su vez, en los entusiasmos verbales de los primeros novelistas de la América decimonónica. Y ellos surgieron del Chateaubriand de *Atala* (1801), que habría de disparar aquella propuesta, tan exitosa entre nosotros, desde Alaska hasta la Patagonia, de que en América la poesía es la entrañable hija del paisaje. Desde James Fenimore Cooper hasta Walt Whitman, y desde Andrés Bello, pasando por Pablo Neruda, hasta llegar a William Ospina, esta circunstancia parece irremediable.

El rasgo conservador se observa todavía más en un elemento paratextual de la primera novela de Ospina. Se trata de la "Nota" aclaratoria con que se cierra *Ursúa*: "Los hechos que se cuentan son reales y casi todos los personajes lo son también". Es relevante este ánimo del Ospina didascálico, del Ospina pastor de pueblos americanos. Significa que, pese a ciertas libertades que han sido sugeridas por el desarrollo de los personajes y la trama, el lector debe entender que lo leído es parte de la realidad histórica y que tal circunstancia está cubierta por claves que descifran la verdad de lo ocurrido. Ospina es un novelista que "prefiere no inventar". Dice en una reciente entrevista a propósito de *El país de la canela*, "que el novelista no debería inventar nada sobre los hechos, pero tiene el deber de imaginar o deducir cómo ocurrieron en términos humanos, en términos físicos, para aproximar al lector lo más cerca posible, no a la noción de los hechos, sino a la experiencia de los hechos". Esto aleja radicalmente las novelas de este escritor colombiano del desmoronamiento de las verdades históricas que han hecho las nuevas novelas históricas latinoamericanas. Aunque hay ciertos elementos que denotan la capacidad inventiva del autor, *Ursúa* se caracteriza por su servidumbre a lo que "realmente pasó". Tanto es así que en la nota se explican, como si el escritor estuviese frente a un implacable tribunal de historiadores, cuáles fueron los rasgos inventados y cuáles los modificados. Decir qué es lo apócrifo, lo conjetural y lo que no ocurrió refleja una suerte de responsabilidad. Unos dirían que se trata de pudor intelectual del escritor frente a la materia de la que se alimenta, pero lo que sucede aquí es que el escritor ahoga las verdades de la literatura para revitalizar y divulgar ciertas verdades de la historia. Esta situación también se da en *Balboa, el polizón del Pacífico* de Fabio Martínez. Los vínculos entre esta novela y *Ursúa* son notables. Ambas recrean la misma época y tratan de revalorizar oscurecidas figuras españolas de las primeras décadas del siglo XVI, desde ángulos que permitan comprender su actualidad en la permanencia de la violencia colombiana. Incluso Martínez, quien también construye una nota didáctica al final de su libro, donde dice que "los hechos que aquí se cuentan son reales y

pueden ser comprobados históricamente", afirma que el fantasma de Balboa, y tal parece ocurrir también con el fantasma de Ursúa en otras regiones conflictivas del país, ronda en el Urabá antioqueño de hoy. Valdría la pena cuestionar esta actitud de escritores de ficciones, que saben por lo tanto de la esencia especular de la obra literaria, y que se empecinan en enaltecer la veracidad de ciertos discursos hechos sobre el pasado. Este sacrosanto afán de la verdad, que impulsa a ambos autores, remite a lo que ya Juan José Nieto, padre de la novela histórica en Colombia, hizo en *Los moriscos* (1845): enseñar documentos y citar fuentes bibliográficas como prueba fehaciente de la historicidad de la novela.

Sería negligente no detenerse en otro de los propósitos que ha empujado a Ospina a escribir su saga de la Conquista. Este tiene que ver con la pregunta sobre la identidad americana, pues escribir en el siglo XXI un fresco narrativo sobre la fundación de América no sólo es relatar los intrínquilos de una invasión y un exterminio, y el turbio ensamblaje de una nueva civilización, sino que en ello hay una pretensión de dar claves para entender qué fuimos, qué somos y qué seremos. De alguna manera, *Ursúa* y *El país de la canela* forman parte de esas novelas que Fernando Aínsa denomina históricas de identidad: novelas que intentan voluntariamente recuperar un origen, "ir a la semilla de la nacionalidad, al nacimiento de la convivencia". Nacionalidad cuya mejor comprensión, y ese es el objetivo de Ospina, requiere excavar en la Conquista para ver de dónde ha surgido la particular violencia que caracteriza la turbia "convivencia" de los colombianos. La posición de Ospina, y esto parece un *leitmotiv* de su obra ensayística, es que América es mestiza, pero que en ese mestizaje el diálogo entre el blanco, el negro y el indio debe llevarlos a fundirse en una especie de feliz hermandad. La visión del hombre y la cultura americanos de este autor está relacionada con una tendencia humanística latinoamericana que tiene en José Vasconcelos, en Alfonso Reyes y en Pedro Henríquez Ureña sus más jubilosos exponentes. Ospina, como ellos, aboga por un hombre americano que hunde las raíces de su cultura en el Renacimiento y que para ser lo que es y para poder incorporarse a los centros universales de la historia ha debido realizar esfuerzos titánicos. Pero a diferencia de Reyes y Henríquez Ureña, quienes creen que los pilares de la cultura americana y de su inteligencia son sobre todo de índole europea, Ospina piensa que hay una veta fundamental de origen indígena en esta nueva civilización. Esto es lo que otorga a su pensamiento literario un matiz de arcaísmo romántico. Ospina, para afirmar la grandeza de algunos poemas precolombinos, suele apoyarse en la grandeza poética de Dante, de Hölderlin, de Novalis y de Borges. El asunto

es polémico y lleva a algunos a leer con reserva estas comparaciones excesivas. Igualmente, tal tópico conlleva a la vieja pugna entre la barbarie y la civilización que tantas páginas ha llenado con alegatos y controversias. Pero el gran problema que suscita la concepción del mestizaje americano en Ospina es la manera en que está expresada. No sólo está el hábito ceremonioso de su narrativa, sino también algunos rasgos del ingrediente indígena en sus novelas, que resulta bañado por ese color local que ha terminado por reducir los alcances interpretativos de gran parte de la literatura latinoamericana. Lo que quiero decir es que el indígena y su mundo en *Ursúa* y *El país de la canela* son decorativos, y su espesor no supera la colorida estampa exótica. El peso de este neindianismo, no obstante se le valore desde sus rituales mágicos y su sabiduría ancestral, es de prosapia europeizante. De tal manera que al confrontar los esquemas poéticos en los que quedan reducidos los indígenas en la obra de Ospina, se terminan añorando las visiones más complejas, así estén sesgadas por la denuncia sociológica y el boceto antropológico, que plantearon en su momento los novelistas del indigenismo latinoamericano.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (2003). *Reescribir el pasado, historia y ficción en América Latina*, Mérida: Celarg – El otro, el mismo.
- Curcio Altamar, Antonio (1975). *Evolución de la novela en Colombia* (Biblioteca Básica Colombiana), Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Martínez, Fabio (2007). *Balboa el polizón del Pacífico*, Bogotá: Norma.
- Moreno, Leonardo (2008). "El país de la canela de William Ospina. El novelista que prefería no inventar". En: *Arcadia*, 38 (noviembre), pp. 14-15.
- Neruda, Pablo (1981). *Canto General*, Caracas: Ayacucho.
- Ospina, William (1991). "Poesía de la conquista". En: *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá: Ediciones Casa Silva, pp. 35-51.
- Ospina, William (1991a). "Poesía indígena" *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá: Ediciones Casa Silva, pp. 21-34.
- Ospina, William (1992). *El país del viento*, Bogotá: Colcultura.
- Ospina, William (2005). *Ursúa*, Bogotá: Alfaguara.
- Ospina, William (2008). *El país de la canela*, Bogotá: Norma.

Edmundo Paz Soldán

Universidad de Cornell (Estados Unidos)

LITERATURA, LENGUAJE Y NARCOTRÁFICO EN MÉXICO: LOS CASOS DE YURI HERRERA Y ÉLMER MENDOZA

La literatura del norte de México es una de las más vitales de este momento. La sensación de que se está viviendo allá una crisis política y social de magnitudes catastróficas, con una violencia fuera de control e instituciones que son más parte del problema que de la solución, y sin que se avizore una salida fácil o inmediata, ha producido un vital estallido creativo. No me refiero sólo a los escritores mexicanos, pues el chileno Roberto Bolaño ha explorado este paisaje en sus dos novelas más ambiciosas –*Los detectives salvajes* y *2666*.

No sorprende que muchas de las novelas, cuentos y poemas relacionados con esta región tengan que ver con un intento de narrar la violencia y describir los contornos de la cultura del narcotráfico. Otros países latinoamericanos, confrontados con una violencia similar, han dado origen a subgéneros relacionados con el tema; pienso en el auge del narcotráfico y de la figura del sicario en Colombia, que tuvo como correlato la literatura del sicariato –o "sicaresca", como la llama Héctor Abad Faciolince–. Esta literatura produjo obras maestras como *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo; también produjo un debate acerca de la pertinencia o no de narrar esta violencia. Algunos críticos dijeron, por ejemplo, que *La virgen de los sicarios* estetizaba el cuerpo masculino del sicario, lo hacía atractivo, lo convertía en un objeto del deseo; otros escritores, entre ellos el mismo Héctor Abad –autor de *El olvido que seremos*, unas memorias sobre su padre, muerto en Medellín cuando intentaba articular un movimiento pacífico contra la violencia–, se negaron a formar parte de este género porque decían que terminaba glamorizando la violencia que presentaba. Esta polémica todavía no ha llegado a esta literatura en México, pero no sorprenderá si lo hace.

Me interesa analizar a un par autores responsables de algunas de las novelas más importantes publicadas en los últimos años, y extraer algunas conclusiones acerca de la relación entre literatura, lenguaje y narcotráfico en México. ¿Qué narran estos escritores? ¿Cuáles son sus principales preocupaciones formales y temáticas? Me concentraré en una novela de Yuri Herrera, *Trabajos del reino* (2004), y otra de Élmer Mendoza, *El amante de Janis Joplin* (2001), aunque para la discusión también mencionaré *Tiempo de alacranes* (2005), de Bernardo Fernández, y *Un asesino solitario* (1999) y *Balas de plata* (2007), de Élmer Mendoza.

Trabajos del reino: El artista como cortesano

Una de las novelas más interesantes de este subgénero es *Trabajos del reino*, la primera novela de Yuri Herrera. Herrera, nacido en 1970 en Actopan, México, está terminando un doctorado de literatura en la universidad de Berkeley y es editor de la revista literaria *el perro*; esta novela atrajo la atención de críticos importantes, entre ellos Elena Poniatowska, y fue publicada después en España por Periférica, una de las editoriales independientes más destacadas de la península.

A Herrera le interesa mostrar la relación que existe entre el arte y la violencia. Este tema aparece en algunas obras contemporáneas, por ejemplo *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*, de Roberto Bolaño. En *Nocturno de Chile*, hay una visión del crítico como un cortesano del poder autoritario, y de la literatura como una vocación artística que procura mantenerse alejada de la barbarie pero que es más bien cómplice de la misma. En *Trabajos del reino*, el subtexto de la obra de Bolaño funciona como un eco lejano, una resonancia que permite un acercamiento, una entrada a la obra del mexicano, pero Herrera lleva su novela en otra dirección.

La novela de Bolaño tiene una evidente conexión con las "novelas del dictador" tan centrales en el corpus de la literatura latinoamericana. Pinochet es un personaje, y la relación de Ibacache, el crítico narrador en su lecho de agonizante, con el dictador, es un elemento central de *Nocturno de Chile*; sin embargo, más que novela del dictador, habría que decir que ésta es una novela del poder. Bolaño está fascinado por la forma en que funciona el poder, por las relaciones asimétricas que se forman a través de su circulación, por la incapacidad de la crítica de mantenerse independiente y ejercer un verdadero espíritu de contradicción. En esta obra, el intelectual funciona como un cortesano del poder, alguien tan deslumbrado por los mecanismos

de control que termina plegándose a éstos. Si se puede decir que el intelectual latinoamericano ha tendido a autolegitimarse como conciencia moral de su sociedad, voz de los sin voz en la formulación nerudiana en "Alturas de Macchu Picchu", la novela de Bolaño muestra más bien el antimodelo perverso, la forma en que el intelectual se convierte en cómplice de ese poder que dice denostar.

En la novela de Herrera, estamos lejos del poder estatal. Aquí no hay presidentes ni ministros; apenas, como una pálida representación de la ley, uno que otro policía corrupto que aparece tan rápidamente como desaparece. Más que de un Estado fallido, se trata de un Estado ausente. Pero esa ausencia del poder central ya dice mucho en *Trabajos del reino*, porque lo que se instala a cambio es el poder local del narcotráfico. El Rey es quien hace y deshace, y la corte de aúlicos se forma en torno a él. La presencia de este Señor justifica la existencia de los demás: "En algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él" (9).

Casi todas estas novelas relacionadas con el narcotráfico tienen como personaje a este Señor que concentra el poder y que es capaz de dar tanto como quitar vida. Cuando, en *Tiempo de alacranes*, de Bernardo Fernández, el Señor sale de un restaurante con su guardaespaldas, "deja a su paso una estela de viento helado que... [huele] a muerte" (95). La representación del Señor narco suele ser excesiva: en *Tiempo de alacranes*, éste se deleita con las fotografías de violencia y muerte de los tabloides mexicanos —"un hombre decapitado posaba desnudo sobre una banca... La cabeza de ese mismo sujeto, la tapa de los sesos arrancada para la autopsia, había sido rellena con peras y manzanas para hacer de frutero" (76)—, las considera poesía, verdadero arte moderno (detrás de sus palabras se encuentra el *Wieder* de *Estrella distante*, la novela de Bolaño que trabaja la relación entre estética y violencia).

Sería interesante leer estas novelas como parte del subgénero de las novelas del dictador, pues son muchas las coincidencias entre unas y otras; quizás incluso habría que tomarlas como parte de un mismo subgénero, el de las "novelas del poder". Ello permitiría establecer mecanismos para entender cómo funciona el poder en América Latina, y ayudaría a descentralizar una visión anclada sobremanera en lo estatal. En estas novelas mexicanas no hay Estado, pero eso no significa que no haya poder; es más, a veces parecería que hay más poder que en las "novelas del dictador". El dictador de *El otoño del patriarca*, la novela de García Márquez, en ningún momento es motivo

para justificar la existencia de sus subordinados de la manera en que ocurre en *Trabajos del reino*.

En *Trabajos del reino*, el personaje principal, Lobo, es un cantor de corridos cuyo camino se cruza con el Rey, un poderoso jefe (narco). A lo largo de la novela, Lobo es conocido como el Artista, y otros personajes son llamados el Periodista y el Heredero, insistiendo así en las claras intenciones simbólicas de Herrera. Cuando es todavía un adolescente, los padres del Artista cruzan la línea, y él se queda en México a ganarse la vida con un acordeón. En su vida de cantinas, llegará algún rato a encontrarse con el Rey; ese encuentro marcará un antes y un después en su vida, pues comprende intuitivamente que "este día era el más importante que le había tocado vivir. Jamás antes había estado próximo a uno de los que hacían cuadrar la vida" (10). El Artista se suma a la Corte del Rey, y se va a vivir a su mansión, un espacio regido por sus leyes propias y que crece a espaldas de la ciudad verdadera y del mismo país, y que en cierta forma termina abrumándolos con su riqueza y esplendor:

el Palacio reventaba un confín del desierto en una soberbia de murallas, rejas y jardines vastísimos. Una ciudad con lustre en la margen de la ciudad, que sólo parecía repetir calle a calle su desdicha. Aquí la gente que entraba y salía echaba los hombros hacia atrás con el empaque de pertenecer a un dominio próspero. (20)

En *Trabajos del reino* hay una reflexión aguda sobre el lugar del arte en una sociedad capitalista regida por valores corruptos. Vivir de cortesano en torno al Rey tiene sus costos: el Artista, para comenzar, debe componer pensando en ese mundo en el que vive. Se trata de un arte de gesta, a la usanza medieval: los corridos cantan las hazañas de los moradores del lugar. En ese canto, el Artista no debe olvidar nunca la jerarquía de esos moradores: se puede dedicar un corrido a uno u a otro, pero siempre se debe privilegiar el lugar central del Señor. El arte no es independiente, autónomo; quizás nunca lo es del todo, pero en esta novela se explicita el intercambio de la creación de una obra por el mecenazgo, la tranquilidad económica. Después de reconocer su talento, el Rey le dice al Artista: "...[E]scriba, péguese aquí con los buenos y le va a ir bien" (26). Después aparece el gerente, que hace clara la transacción: "No le pides dinero al Señor, me lo pides a mí. Mañana te llevo con uno que graba, a él le vas a pasando lo que escribas. (26)

El Artista no cree estar haciendo nada incorrecto. Por un lado, su justificación artística tiene que ver con el hecho de que está componiendo corridos que salen del pueblo, que son parte de la cultura popular. Por otro, sabe

que, al estar del lado del Rey, está transgrediendo las normas de la corrección social; el lado peligroso de su arte le da a su vocación un toque disidente, de hombre enfrentado a los valores de la cultura burguesa ("Que se asusten, que se asombren los decentes, sobájelos", cree que le dice el Rey; "Si no, ¿pa qué es artista?" [67]). Aunque no está dicho en ningún momento, lo que él está componiendo son narcocorridos –corridos en los que se encuentra "una fuerte presencia de la narcocultura" (Valenzuela) en la vida cotidiana, y en la que, como dice el crítico Elijah Wald, los Robin Hoods de "this medieval ballad style... now arm themselves with automatic weapons and fly shipments of cocaine in 747s" (2). Ya sabemos de la historia de prohibiciones de este género musical: a mediados de los noventa, varios estados de México se negaron a pasar corridos de este tipo por considerar que glamorizaban a la violencia y a hombres que estaban al margen de la ley. En la novela de Herrera, se menciona que "los loros de la radio decían que no, que sus letras eran léperas, que sus héroes eran malos" o "sí, pero no: que los versos les gustaban, pero ya había orden de callar el tema" (62).

Lo que está en juego en *Trabajos del reino* es la función misma del arte. Para presentar distintas opciones, Yuri Herrera ha creado al Periodista, otro miembro de la corte del Rey, presentado como "el que le cuida el nombre al Rey" (36). Herrera contrasta la labor del Artista con la del Periodista. Mientras el Artista hace vanagloria de su trabajo en la corte, el Periodista trata de pasar desapercibido, pues parte de la legitimidad de sus textos deriva de su presunción de imparcialidad con relación al Rey. De ahí, el Artista concluye: "Para entretener a los necios con mentiras limpias el Periodista tenía que hacerlas parecer verdades. Las noticias verdaderas eran cosa de él, materia de corrido..." (37). El Artista está parafraseando a Los Tigres del Norte –el grupo de música más asociado con la popularización del narcocorrido–, que, en su álbum *Jefe de Jefes*, dicen: "Me gustan los corridos porque muestran los hechos verdaderos de nuestra gente... También me gustan porque lo que cantan es la pura verdad".

En la formulación de Herrera, aparece el tópico vargasllosiano de "la verdad de las mentiras". La ficción, el arte, son capaces de decirnos cosas verdaderas sobre la condición humana a través de métodos alejados de aquellos que propugnan el periodismo tradicional y el discurso histórico ("decir las cosas tal como son", en la formulación historicista que nos legó el XIX). El arte y el periodismo tienen funciones diferentes, pero el del arte es un discurso privilegiado, superior al del periodismo porque se ocupa de lo verdadero, mientras que el periodismo sólo aparenta preocuparse de lo verdadero. El mismo Periodista corrobora esta afirmación del Artista, criti-

cando la función cortesana de éste: honrar al Señor, dice, "está bien para nosotros... pero usted es otra cosa, no digo que no lo quiera, pero lo suyo es arte, compa, usted no tiene por qué atorarse con pura palabra sobre el Señor" (95).

El Periodista también sugiere otra diferencia entre lo suyo y lo que hace el Artista: es la que existe entre la pasión y la obligación. El arte se asocia a la pasión, a lo que no es útil. Se trata de asociaciones algo contradictorias en una novela en la que el arte, más bien, parecería estar relacionado con lo útil, a un trabajo que se hace y por el cual el Artista recibe un pago, sublimado pero pago al fin.

Resulta significativo contrastar la novela de Herrera con un texto de Rubén Darío, "El Rey burgués" (1888). En este cuento, el escritor nicaragüense reflexiona también sobre la conexión entre el arte y su función social. Se trata de otro momento histórico, en el que el poeta ha perdido su lugar privilegiado en la sociedad y, desplazado por los valores mercantilistas, de profesionalización del arte, busca desesperadamente un "sentido social privilegiado" (Aching, 152). En la corte del Rey burgués, mecenas aficionado a las artes, muy dispuesto a "favorec[er] con largueza" a sus músicos y pintores, el poeta se queja de que, en la naciente sociedad moderna, su rol de profeta visionario —"viene el tiempo de las grandes revoluciones"— es puesto en entredicho, y son capaces de cuestionar su labor "el zapatero" y "el señor profesor de farmacia".

El poeta de Darío rompe una lanza por una visión romántica del arte que está siendo desplazada por los valores del mercado:

Los ritmos se prostituyen, se cantan los lunares de las mujeres, y se fabrican jarabes poéticos... Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet. ¡Señor! El arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las fes.

De nada sirve la queja. Lo que le ofrece el Rey al poeta es ingresar al nuevo sistema, ofrecerle una transacción comercial a cambio de su arte: "Pieza de música por pedazo de pan". Ni siquiera eso sirve de algo: mientras en el Palacio continúa la fiesta, y se celebra incluso a los académicos —"se aplaudían hasta la locura los brindis del señor profesor de retórica"— el poeta "hambriento" termina olvidado en el jardín del rey burgués, y le llega la muerte mientras él sigue soñando en la sociedad venidera que cantan sus versos.

Ha pasado más de un siglo entre la obra de Darío y la de Herrera. El Artista de *Trabajos del Reino*, al igual que el de "El rey burgués", sigue

buscando su lugar en la corte. Lo que ha cambiado es el grado de conciencia que tiene el artista de pertenecer a la sociedad capitalista; el poeta de Darío se acerca a la corte y busca pertenecer a ella entre quejas acerca de una función privilegiada perdida; aunque no lo dice directamente, sus ataques a los valores burgueses son también ataques al Rey que debería darle un trabajo, pues éste encarna esos valores triunfales.

A diferencia del poeta dariano, el Artista de Herrera acepta que ya no tiene ninguna función social privilegiada y, más bien, se legitima a sí mismo cuando se acerca al centro de irradiación del poder. Entre Darío y Herrera media la historia del siglo XX, la historia del intelectual latinoamericano que, fascinado por el poder, se dejó seducir por él y perdió cierta capacidad de discurso crítico (desde esta perspectiva hay que leer el rol de los intelectuales en las novelas del dictador, las críticas de Bolaño al intelectual cortesano en *Nocturno de Chile*).

Lo que no cambia de Darío a Herrera es una visión romántica del arte, que toma diferentes posiciones en ambos textos. En Darío, esa visión romántica está ubicada en un pasado que está siendo dejado atrás, pero que el poeta todavía es capaz de defender; en Herrera, esa visión está en los otros miembros de la corte, que son capaces de ver al Artista como un ser privilegiado: él tiene la "pasión" que ellos no tienen, él puede sustraerse a la lógica utilitaria que permea las decisiones de los otros. Así, en la corte burguesa de Darío, el arte que se defiende o es pasado o se halla en la periferia de la nueva sociedad; en la corte narco de Herrera, el arte que se defiende ha perdido su poder visionario, pero no su capacidad transgresora. El mensaje es mucho más confuso; el Artista tiene la "pasión", lo cual podría permitirle crear libre de las injerencias del Señor narco, pero él sabe mejor que nadie que para que su "pasión" tenga sentido necesita de la aprobación de ese Señor, de ese nuevo Rey burgués que, a diferencia del de Darío, no necesita del Estado para imponer su norma.

El amante de Janis Joplin: lenguaje y cultura narco

En un artículo exhaustivo sobre la novela policial mexicana contemporánea, la crítica española Francisca Nogueroles señala que "frente al modelo clásico, que privilegia la figura del detective, el neopolicial ha incorporado a las tramas los puntos de vista del criminal y la víctima" (172). Nogueroles menciona a Elmer Mendoza, escritor nacido en Culiacán en 1949, autor de cinco novelas, tres libros de cuentos y dos crónicas sobre el narcotráfico, entre los

autores que se han ocupado de darles un "lugar protagónico" a los asesinos, sobre todo gracias a *Un asesino solitario* (1999), novela en que el narrador es un sicario contratado para matar a un candidato a la presidencia, en el que se puede reconocer a Luis Donald Colosio, político del PRI asesinado mientras luchaba por llegar a la presidencia (*Tiempo de alacranes* también tiene a un sicario como personaje central, aunque la novela de Fernández tiene un toque sentimental que no existe en la de Mendoza: a su asesino le ha llegado la vejez y, cuando está a punto de cumplir el encargo para el cual ha sido contratado, vacila y decide no hacerlo).

Noguerol tiene razón en mencionar esa particularidad de la obra de Mendoza, lo cual lo coloca indiscutiblemente al frente de los escritores del neopolicial mexicano; ahora bien, si se revisan todas las novelas en conjunto, lo que se va construyendo es una suerte de historia literaria paralela del narcotráfico en la provincia de Sinaloa, con el enfoque en la ciudad de Culiacán. En *Balas de plata* (2007), la última novela de Mendoza, el protagonista es un detective, mientras que *El amante de Janis Joplin* (2001) no tiene como personaje principal ni a un detective ni a criminal; es cierto que David Valenzuela mata a uno de los hermanos Castro al inicio de la novela, pero esto no es intencional: David no es un sicario ni mucho menos. Es un talentoso beisbolista, aunque no quiere hacer carrera en las grandes ligas de los Estados Unidos, interesadas por él; fascinado por un encuentro fortuito con la cantante Janis Joplin —la novela transcurre a finales de los sesenta y principios de los setenta—, su gran objetivo es volverla a encontrar. La historia de David le sirve a Mendoza de hilo conductor de una novela picaresca (o "sicaresca"), en la que más que el gran Señor aparecen los "simple[s] narquillo[s]" (19) como protagonistas, y se va desgranando la forma en que hasta los más inocentes caen en el negocio del narcotráfico, las relaciones corruptas entre la policía y los narco, las componendas de la prensa, el culto religioso de Malverde (el santo de los narcos), etc.

Si en la novela de Herrera hay una reflexión sobre el lugar del arte en medio de la sociedad dominada por los valores del narcotráfico, en la obra de Mendoza lo que existe, más bien, es una indagación sostenida en el entramado lingüístico de la subcultura del narco. Mientras algunos críticos puristas se enfocan en los Estados Unidos y en el *spanGLISH* como fuente de "corrupción" del castellano, la obra de Mendoza es una de las que sugiere que el verdadero cambio radical está ocurriendo en la literatura del norte de México. Porque Mendoza, claro, ha leído cuidadosamente a ese gran estilista que es Daniel Sada. Un cambio, agregó, que le hace bien a la narrativa latinoamericana: como dice el crítico Christopher Domínguez Michel, los

escritores "bárbaros" del norte de México eran vistos con desconfianza hace un par de décadas, pero hoy se han convertido o se están convirtiendo en clásicos.

Mendoza no recrea de manera general el habla del norte de México, ni siquiera la del estado de Sinaloa; lo suyo es muy específico: su enfoque es el dialecto del mundillo del narcotráfico en Culiacán. Por supuesto, se trata de una recreación estilizada: los personajes de Elmer Mendoza hablan sobre todo como otros personajes de Elmer Mendoza. En *Un asesino solitario*, el lenguaje del sicario narrador es un verdadero *tour de force*: "Durante el año tres meses y diecisiete días que llevamos camellando juntos te he estado wachando wachando y siento que eres un bato acá, buena onda, de los míos, no sé cómo explicarte, es como una vibra carnal, una vibra chila..."

En las novelas de Mendoza abundan las máximas populares: "Los lunes, ya sabes, ni las gallinas ponen" (AS 175); "No es lo mismo estar en el ruedo que ver los toros desde la barrera" (AS 37); "gavilán que agarra y suelta no es gavilán" (AS 34); "elogio en boca propia es vituperio" (AS 33); "contaba más las duras que las maduras" (JJ 118). Los coloquialismos se encuentran a la orden del día: "estábamos morrales" (19); "me prestó su vocho" (21); "su rica, una morra..." (21); "se veía aca, chilo" (21); "felón" (29); "chale" (32) "machín", "rolas" (JJ 48); "locochón" (JJ 170). Proliferan las formas de llamar a la droga: mota, pasta, chiva, ácido, jale, perico. Las palabras derivadas del inglés también son parte del vocabulario de sus personajes: "troca", "picapón".

Algunos críticos han señalado que hay cierta disonancia en el lenguaje correcto de algunos narradores de Mendoza —el de *Balas de plata*, por ejemplo—, y la forma coloquial que tienen sus personajes de hablar. Sin embargo, la forma que toma la escritura de los párrafos hace que a veces se pierda esta distinción entre narrador y personajes. No sólo no hay los guiones característicos para señalar un diálogo, sino que todo se encuentra fundido en el párrafo, sin ningún intento por facilitar su comprensión al lector:

¿La mota que encontramos en su casa es tuya? Afirmó con la cabeza. Ah, no me digas, fumaba y le echaba el humo en la cara. Te lo dije: es exquisito este canaila. No está mal, ¿eh? ¿De dónde es? Del Triángulo Dorado. Ay, Boca-chula, ¿piensas que te voy a creer? Nada pescadito, ¡qué narco vas a ser tú! (AS 175)

Todos estos juegos con el lenguaje permiten que Mendoza construya una representación verosímil de la cultura del narcotráfico en el norte de México,

la cual no está desligada de lo que ocurre en el resto del país, y de hecho la impregna con su manera de entender la vida (el objetivo del narrador de *Un asesino solitario* es matar a un candidato a la presidencia). *El amante de Janis Joplin* enfrenta a los que quieren cambiar la sociedad a través de la lucha armada con los que prefieren el dinero fácil de los narcos. Está claro quiénes son los que ganan: "La gente normal no existe, te pareces al Chato, que estaba clavado en darle tierra y fábricas a la raza, ¿para qué? ¿tú crees que a la raza le gusta trabajar?"

Pero la tensión del lenguaje en Mendoza no sólo tematiza el triunfo de los valores narcos. También refleja, en su misma violencia, en sus continuas distorsiones, el deterioro de una sociedad en la que parecería que es imposible tender puentes de comprensión entre sus habitantes. Si la violencia que azota al norte de México a ratos parece incomprensible para los estamentos oficiales y el poder público, es porque el lenguaje del narco lo es. Mendoza muestra cómo ese lenguaje va invadiendo y "contaminando" todos los sectores, sin que ello signifique que las cosas se aclaren. Al grado extremo de ininteligibilidad de la violencia parecería corresponderle el mismo grado de ininteligibilidad del lenguaje; Mendoza sugiere que no se puede describir una realidad brutal con un lenguaje que no lo sea.

A fines de los noventa y principios de esta década se inició una polémica acerca de la aparición de una nueva generación de escritores latinoamericanos que, según algunos críticos, se hallaba tan preocupada por su deseo de ingresar al mercado literario global, que escribía en un español estandarizado, fácil, y abandonaba las búsquedas formales y la experimentación con el lenguaje de generaciones anteriores, notablemente los escritores "transculturadores" de las décadas del 40 y el 50 (Carpentier, Arguedas, Roa Bastos, Rulfo) y el Boom. Aunque Mendoza no pertenece a esa nueva generación, su actitud es parte de un proceso más amplio de exploración radical del lenguaje emprendida por varios narradores, tanto el literario culto como el que responde a los registros locales. Si, hablando específicamente del caso mexicano, puede situarse a Daniel Sada como el abanderado de esta corriente, ahí también se encuentran Élmer Mendoza, y, para mencionar escritores más jóvenes, Mario González Suárez, en la búsqueda de forzar el lenguaje coloquial hasta su punto de máxima tensión (en *A webo, padrino*, una novela del 2008) y el mismo Yuri Herrera (en una versión más culta). El norte de México es el epicentro, pero las ondas expansivas de este gesto se sienten ya en todo el país. Si la renovación de una literatura pasa sobre todo por una renovación de su lenguaje, todo parece indicar que la mexicana goza de muy buena salud.

Bibliografía

- Aching, Gerard (1997). *The Politics of Spanish American Modernism: By Exquisite Design*, Cambridge: Cambridge UP.
- Bolaño, Roberto (1996). *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2000). *Nocturno de Chile*, Barcelona: Anagrama.
- Darío, Rubén (1965). "El rey burgués". En: *Azul... El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*, México: Porrúa.
- Fernández, Bernardo (2005). *Tiempo de alacranes*, México: Joaquín Mortiz.
- Herrera, Yuri (2008). *Trabajos del reino*, Cáceres: Periférica.
- Mendoza, Élmer (1999). *Un asesino solitario*, Barcelona: Tusquets.
- Mendoza, Élmer (2001). *El amante de Janis Joplin*, Barcelona: Tusquets.
- Mendoza, Élmer (2007). *Balas de plata*, Barcelona: Tusquets.
- Noguerol, Francisca (2009). "Entre la sangre y el simulacro: policial mexicano de fin de siglo". En: José Carlos González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid: Iberoamericana. pp. 169-200.
- Valenzuela (2002). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, México: Plaza & Janés.
- Wald, Elijah (2002). *Narcocorrido. A Journey into de Music of Guns, Drugs, and Guerrillas*, New York: Rayo.

Cristina Pérez Múgica

Universidad de Salamanca (España)

RUDO Y CURSI: EL CANON DE LA DIFERENCIA EN LA NARRATIVA DE PEDRO JUAN GUTIÉRREZ

Nuestro título maneja el préstamo, característica operación postmoderna, pues remite al último proyecto cinematográfico del guionista y director Carlos Cuarón. La película *Rudo y cursi* resulta sugerente punto de partida para estas reflexiones sobre el autor cubano Pedro Juan Gutiérrez. En primer lugar, el film erige en metalenguaje la llamada *cultura popular*: fútbol, ritmos norteños, lucha libre... Ello introduce valores de inadecuación, trazando cierta perspectiva *meta kitsch*. Tal categoría constituye en Pedro Juan herramienta de apropiación imaginativa, pues el principio de síntesis inestable y no jerarquizada permite rastrear las huellas de modernidades en pugna o incompletas.

Por otra parte, Cuarón recupera el mito burgués del *medro* o ascenso social mediante éxito inmediato. A partir de aquí, reflexiona sobre ciertas fracturas inherentes a esta equiparación moral entre *ser* y *tener*, subrayando diversos principios de desarraigo y fracaso. Esta línea temática también es habitual en Gutiérrez, cuyos protagonistas se definen por su ajenidad: supervivientes natos, prescinden de cuanto no concierna a su particular *vendetta* con el hambre, obstinándose en un *tener* que haga posible *ser* un día más en la hostil ciudad.

Por último, la película reinterpreta los adjetivos rudo y cursi, aplicándolos al contexto futbolístico: el primero alude a una ejecución violenta y transgresora, mientras que el segundo parodia ciertos excesos ornamentales en el juego. Estos elementos también permiten hablar de un escritor tan resistente al canon como fascinado por la cosmovisión barroca.

Nacido en Matanzas hace 59 años, Gutiérrez lleva dos décadas viviendo en un ático de San Lázaro, atalaya privilegiada que adquiere resonancias míticas al constituirse también en hogar del Pedro Juan personaje, protagonista de numerosos textos. La geografía literaria de ambos se concentra en los pequeños y superpoblados barrios de Centro Habana y La Habana Vieja. En

este sentido, la escritura se despliega en mapa de infinitas direcciones, procurando atrapar lo dinámico, provisional y proteico del día a día suburbano: la estructura itinerante y el recurso a máscaras de *flâneur* o viajero resultan por ello fundamentales.

No obstante, ese espacio en constante metamorfosis deviene asfixiante ante la obstinada inmovilidad de tres elementos: miseria, hambre y violencia constituyen paradas obligatorias, ofreciéndose a menudo como único fin de trayecto. Ello genera dinámicas circulares e introduce cierto índice de fatalidad en narrador y personajes, ofreciéndonos una característica impresión de tragedia o caída inminente. En este sentido, La Habana funciona como territorio simbólico orientado a transmitir una determinada visión del mundo: por su propia naturaleza, porta cierto mecanismo autodestructivo, se reinventa y devora cada día, sin poder eludir las persistentes amenazas de ruina o colapso. Todo ello erige la ciudad en emblema de modernidades melladas que, por un lado, conviven con poderosos remanentes primitivos y, por otro, se ven forzadas a encajar en un exigente y rígido proyecto.

Pero, ante todo, tales escenarios emergen para definir la miseria como pertenencia y único modo de ser. Las cuestiones políticas tan sólo asoman en breves y oblicuas alusiones, aunque ello no resta potencial crítico al trabajo de Gutiérrez: como Juan Rulfo, narrador en cuya estirpe se reconoce, el cubano considera revulsivo el mero acto de medir o retratar los diversos grados de indiferencia y silencio resignados.

Existe, además, cierta coherencia entre circunstancia biográfica y modelo creativo, pues Pedro Juan trabaja en territorios de margen. Como sabemos, la cuestión estética en Cuba se ha visto condicionada por ciertas claves problemáticas. Destacan, ante todo, varios debates en torno a la representación y validez de lo real. La peculiaridad aquí viene dada por un régimen socialista que, en principio, prescribe el realismo como único modelo válido, por cuanto permite erigir en aleccionadores o representativos ciertos conflictos individuo-historia.

La polémica suscitada por el documental *PM* resulta emblemática al respecto. En pleno proceso bélico, un incipiente y acorralado régimen rechaza este producto artístico por borrar toda referencia al momento trascendente que ha erigido la isla en símbolo internacional de resistencia y utopía. Como los creadores del cortometraje, Gutiérrez rastrea huellas de silencio y barbarie en lo nacional y humano, una faceta nocturna compuesta de subjetividad, tiempo detenido, fuerza libidinal, egoísmo pragmático, violencia animal y moral grotesca. En realidad, tal mecanismo implica perspectivas realistas, pues procura recuperar zonas reprimidas o soslayadas. No obstante, el mo-

delo institucional-preferente exige cierto posicionamiento ideológico, gesto legitimado por claras urgencias históricas y concretado en el lema "dentro de la revolución, todo, fuera de la revolución, nada".¹

Por otra parte, el conflicto político enfrenta perspectivas internas y exiliadas, erigiendo lo ideológico-documental en necesidad insoslayable. A partir de aquí, el escenario insular queda sometido a variados procesos de reinención, concretándose ya en terroríficos retablos, ya en idílicas pastorales. Desde su pequeño ático habanero, Gutiérrez vuelve a frustrar toda expectativa, pues aunque su cruda visión no busca complacer al régimen, tampoco implica rechazo explícito, anulando toda posibilidad de encumbrarlo como maldito o disidente. En este sentido, Ena Lucía Portela lo sitúa en "una suerte de izquierda lúcida" o decepcionada "tanto de la ortodoxia comunista [...] como de las izquierdas [...] manipuladoras y oportunistas" (Portela 2003).

Semejante posición introduce interrogantes en el seno del sistema, incorporando actitudes reformistas que trascienden todo *pathos* demonizador o adhesión acrítica. Se recupera así el principio de autor disconforme, dispuesto a esgrimir su escritura como herramienta de responsabilidad disidente. En este sentido, el propio Gutiérrez señala: "el escritor está obligado a correr con cada libro [...] la frontera de silencio [...] colocada por las convenciones sociales, religiosas y políticas de ese momento y de ese grupo social" (Gutiérrez 2008). A partir de aquí, la literatura se define como *sediciosa* por instaurar una conciencia alerta frente a las imperfecciones de lo real-establecido. El escritor, por su parte, resulta ser esa "persona entre varios millones [...] que [...] se despoja de su sentido [...] de autoprotección y se pone a escribir sobre [...] ese lado oscuro [...] con suficiente descaro [...] y con gracia suficiente" (Gutiérrez 2008).

Por tanto la circunstancia cubana funciona como trampolín para insertarse en cierta tradición universal. Como el propio autor señala:

A mí me parece que de lo que hablo es de la realidad cotidiana del mismo modo que lo pudo hacer Balzac, o Chejov, o Dostoievsky. Y es una crítica como, por ejemplo, Dostoievsky criticó a los zares, o Balzac criticó a su momento en Francia – criticó o expuso o analizó o dejó testimonio. (citado en Birkenmaier 2001)

Resulta sintomático que invoque a grandes autores del realismo clásico, pues ello nos devuelve al itinerario literatura-realidad-compromiso. No obstante,

1 En este sentido, lo prolongado del estado excepcional ha impedido replantear la dinámica literatura-realidad; de ahí que la propuesta de Gutiérrez se considere todavía *inconveniente*.

en su contexto cubano y postmoderno, el autor ha introducido interesantes novedades en la fórmula realista.

En primer lugar, prescinde casi por entero del proverbial conflicto individuo-sistema, para, en característico gesto barroco, desviar la perspectiva a periferias desgajadas de toda lógica histórico-social. Semejantes espacios se concretan en lo híbrido y paradójico, pues ostentan desaforadas combinaciones de dinamismo y resistencia al cambio, oscilando entre lo humano y animal, lo moderno y primitivo, lo local y global. En este sentido, Francisco López Sacha atribuye a esta escritura

un estatus de mundo cerrado, autónomo que, mediante acumulación de experiencias anodinas, "nos deja la dolorosa impresión de lo poco que han cambiado esos personajes en el tránsito radical de un sistema a otro, como si en verdad vivieran en otra dimensión y fueran refractarios a los cambios sociales. (López Sacha 2008)

Tal apuesta por lo periférico, contradictorio e imperfecto explica la originalidad de esta literatura, así como sus dificultades para encajar en etiquetas canónicas. En este sentido, parece establecer clara distancia con los *novísimos* narradores cubanos. Según Víctor Fowler la "revisión" o "arqueología" emprendida por éstos tiende a desnaturalizar lo marginal, pues "define personajes sin experiencia de cárcel [...] con altos niveles de cultura [...] ajenos a toda práctica asocial que no sea la tendencia a la autodestrucción". Ello invalida el principio de marginalidad en tanto "pertenencia", pues ningún anti-héroe formado en el espíritu de *El extranjero* o *Memorias del subdesarrollo* alcanzará a penetrar "los mundos de lo salvaje y el crimen". (Fowler, 1999: 35)²

Por lo que respecta a Europa, este *outsider* se vio sorprendido por el éxito cuando la editorial española Anagrama publicó en breve lapso de tiempo su llamado "ciclo de Centro Habana". El unánime entusiasmo de público y crítica puede ser sometido a sospecha, pues su escritura resultó simplificada, encasillada sin más en el canon de lo abyecto-tropical. Así, la contraportada de *Trilogía sucia de La Habana* inventa un escritor que "sale adelante sonriendo [...] a golpe de ron, música y sexo".³

2 El principio de *corrección revolucionaria* aún se resiste a incorporar tales alternativas. No obstante, ello satisface el interés de Gutiérrez, que desea formar parte de una historia literaria no escrita, erigida sobre "pequeñas censuras y escándalos" (Gutiérrez 2008).

3 Parece que hoy en día, el lector europeo busca recreo imaginativo en culturas convulsas, espacios catastróficos que le permiten olvidar su asfixiante y monótono bienestar: si en su momento Latinoamérica alimentó su afán idealista, ahora se suma a esa galería de simulacros diseñados para saciar ansias distópicas.

El propio Gutiérrez parece consciente de tal riesgo, asumiendo considerable distancia paródica frente a su figura de autor. Así puede apreciarse en la novela *Animal tropical*, que reescribe la teoría carpenteriana de lo real maravilloso, enfrentando lo americano y europeo en la perspectiva degradada de un escritor en paro, que busca obtener el mayor beneficio material de ambos mundos mediante sus habilidades sexuales. El universo tropical queda representado por Gloria, jinetera de Centro Habana que permite al protagonista desplegar fantasías de maltratador y proxeneta. La amante europea es Agneta, secretaria sueca que no encubre su condición arquetípica: reprimida y austera, acepta con entusiasmo que el cubano la explote e invada su matemática rutina, pues percibe esta aventura como esporádico premio de consola-ción a una existencia de corrección y respeto. En definitiva, la novela despliega un itinerario de ida y vuelta Centro Habana-Suecia del que en modo alguno emerge lo maravilloso. En realidad, Gutiérrez demuestra lo ficticio de toda dialéctica Europa-América, pues el protagonista sólo alcanza a constatar su condición de *animal tropical*: criatura egoísta y pragmática cuya identidad reside en la mugre.

Por tanto, esta escritura exige perspectivas rigurosas que esquiven lo arquetípico. En este breve espacio propondremos cierto modelo de lectura que puede resultar útil en una primera aproximación crítica.

Como punto de partida, acudiremos al barroco, categoría tan polémica como productiva en los contextos latinoamericano y postmoderno. Diversos críticos lo han definido como fenómeno epocal, considerando que sus claves ideológico-expresivas no funcionan más allá de concretas coordenadas temporales. Frente a ello, la episteme postmoderna incorpora variadas perspectivas interdisciplinarias y transhistóricas, llegando incluso a reconocerse como neobarroca. En cualquier caso, conviene notar que una y otra postura coinciden en definir lo barroco como negación del clasicismo racionalista-occidental. Semejante potencial crítico explica que diversas modernidades periféricas recuperen tal categoría en su reacción contra el proyecto liberal-burgués: escrituras o filosofías de la sospecha pueden reconocerse como heterodoxia barroca frente a toda herencia ilustrada.

En este sentido, y como indica Jacob Burkhardt, se trata de "hablar el idioma del renacimiento (o de la ilustración) en un dialecto salvaje" (Burkhardt 1928: 291).⁴ Lo barroco se presenta como fractura paranoica, amenaza a toda proporción, expresión de lo feo, oscuro y pulsional. Semejante tendencia a lo subversivo e irrepresentable permite cuestionar cualquier esque-

4 La acotación entre paréntesis es mía.

ma totalizante, integrando esta categoría en la dinámica de crisis cíclicas que condiciona el modelo racional. Así, renacimiento y modernidad ilustrada construyen utopías unidireccionales, fundamentadas en la prescindencia de lo híbrido, diferente e inestable. Frente a ello, tal como indica Walter Benjamin, el barroco muestra la imperfecta fragilidad de lo real, trazando una naturaleza paradójica y desmembrada, cuya impureza impregna lo humano y contradice todo proyecto homogeneizador. Ello confirma la incapacidad del verbo como herramienta de categorización (Benjamin 1980, I: 352).

Por lo que respecta al contexto latinoamericano, la cuestión barroca ha ocupado lugar fundamental en ciertas polémicas identitarias, pues remite al primer modelo foráneo que se implanta y consolida tras la invasión española. Como herramienta de inculturación, lo barroco se erige en emblema de rigidez y control. Sin embargo, la propia presión provoca que límites y estructuras salten en pedazos, confiriendo visibilidad a lo subterráneo. Por otra parte, Absolutismo y Contrarreforma no constituyen meros proyectos reaccionarios, pues diversas instituciones políticas y religiosas procuran preservar lo canónico considerando el cambio social y la ampliación geográfica de sus dominios. Por ello, diseñan modelos de ciudadanía y religiosidad al alcance popular: el poder controla toda puesta en escena, pero exige participación colectiva, por lo que el imaginario se democratiza, adquiriendo una flexibilidad que favorece procesos de travestismo e hibridación.

Así, en el Barroco de Indias resultan fundamentales los principios de simulación y escenografía: la evangelización provee insólitas combinaciones de realidad y ficción, introduciendo escenarios y actores extraños a los grandes relatos occidentales. Incluso las imágenes religiosas devienen objeto teatral: vestidas de seda, enjoyadas y rociadas con ricos perfumes constituyen perfectas alusiones a lo no representable. Semejante esfuerzo conlleva niveles de espectáculo y exteriorización que contradicen el inicial proyecto occidentalizante, favoreciendo sutiles rebeliones. De este modo, América Latina se constituye en espacio privilegiado para explorar los límites del discurso racional, difuminando la dialéctica centro-periferia.

La escritura de Gutiérrez encaja bien en esta línea que asume lo barroco como sistema de combinaciones improbables, modelo forjado en la imposición de un proyecto homogeneizador pero obligado a negociar con lo real dinámico. Así, encontramos interesantes similitudes entre el universo del cubano y ciertas categorías del barroco histórico.

Para empezar, en este periodo emerge el letrado criollo en tanto paradójica figura consagrada a procurar síntesis entre proyecto metropolitano y heterogeneidad colonial. En este sentido, el intelectual latinoamericano experi-

menta cierta necesidad de canalizar su propia condición marginal, generando escrituras transgresoras mediante diversos juegos de poder-subalternidad.

Tal dinámica cristaliza en principios de máscara y carnaval, fundamentales para la cosmovisión barroca. Esta operación teatral trasciende el mero ocultamiento, pues traduce diversos conflictos *adentro-afuera*. Gilles Deleuze propuso las nociones *pliegue* y *doble* para este sistema de tensión entre contrarios: alma-materia, arriba-abajo, fachada-interior (Deleuze 1994: 3). De acuerdo a ello, lo barroco se erige en estrategia dinámica para ocultarse, doblarse o re-plegarse. Tal modelo resurge en el escenario geográfico-simbólico trazado por Gutiérrez: esa Centro Habana laberíntica, plagada de recovecos, enigmas, mensajes e imágenes encriptadas que devoran toda función verbal.

Por otra parte, el propio creador queda marcado por las dialécticas pensamiento-palabra y clausura-apertura. De hecho, retoma este arquetipo del intelectual periférico mediante varias formas de *autoficción*, invocando nociones de opacidad, ambivalencia y reacción a lo establecido. Como señala Irving Leonard, el barroco parece empeñado en intercambiar los conceptos *drama* y *vida*: la personalidad proteica, escurridiza, fragmentada en símbolos y alusiones, sólo puede comunicarse mediante procesos de teatralidad y montaje (Leonard 1974: 174). En tal línea, y como ya hiciera Sor Juana en su epistolario, Pedro Juan se ha creado una personalidad extraordinaria, aunque verosímil, mediante fotografías y referencias autobiográficas desperdigadas en artículos, páginas web y conferencias: el hijo del heladero, el boxeador fracasado que tan pronto corta caña de azúcar como se convierte en líder sindical, el escritor sin oficio y en camiseta de tirantes que sonríe burlón desde las contraportadas...

Todo ello implica estrategias de encubrimiento y revelación que desconciertan a los lectores. Empeñado en problematizar cualquier noción de verosimilitud, Gutiérrez activa diversas estrategias barrocas. Así, resulta fundamental la dinámica público-privado: al igual que aquellas cartas de Sor Juana, *Animal Tropical* se introduce en el mercado editorial como diario privado, colección de apuntes ocasionales para una proyectada novela. La palabra también establece juegos entre conocimiento y discurso, proporcionando diversas máscaras textuales: Pedro Juan autor crea a Pedro Juan personaje que, a su vez, inventa a John Snake, poeta y artista visual. Al fondo, se dibuja el individuo complejo e indescifrable que teatraliza, oculta y devela experiencias artísticas y personales.

Semejante movilidad, en definitiva, permite al intelectual criollo transitar diversos lugares de enunciación, esgrimiendo nociones de resistencia al po-

der y travestismo simbólico. Así, *El Rey de La Habana* presenta un narrador en tercera persona adscrito casi por entero a la perspectiva de un adolescente marginal. El juego, sin embargo, se enriquece con leves guiños que revelan esta presencia autorial: una cita de *Tres tristes tigres*, por ejemplo, desplaza el punto de vista, desmantelando toda ilusión de realidad para mostrar referentes textuales.

Otro motivo fundamental viene dado por el cuerpo, campo de batalla para la cosmovisión barroca. En el contexto latinoamericano, lo corporal constituye valiosa herramienta en los procesos de colonización y evangelización: dada la carencia de estructuras e instituciones, el individuo constituye, en su materialidad, emblema de fe y gobierno. Por este camino, accedemos al universo de Gutiérrez, donde el cuerpo constituye único instrumento de comunicación, supervivencia y apropiación imaginativa. Los personajes se mueven y actúan en función de lo hambrientos, maltratados, borrachos o *cachondos* que están, pues, cuando discursos y jerarquías han perdido toda significación, la carne constituye el último derecho inalienable, escenario de resistencia y emoción.

Ello conecta con otro rasgo del cuerpo barroco, también mecanismo expresivo de religiosidad contrarreformista. Aquí conviene recordar los ejercicios espirituales, modelo para alcanzar verdades trascendentes por vía sensible: visualizar, oler, tocar, *experimentar* la presencia divina, constituye su principal objetivo. Así, el camino de perfección o santidad exige cierto despliegue teatral de gestos y conductas, otorgando papel crucial a lo corruptible. Todo ello construye una *didáctica del padecer* que se despliega entre el ocultamiento y la ostentación.

En este contexto, surge la monja histriónica, figura dispuesta a cuestionar el poder en tanto instrumento de instancias superiores. A ella se aproximan los personajes femeninos de Manuel Puig o Luis Rafael Sánchez, pues teatralizan sus desgracias mediante cierta retórica ya no inspirada por Ignacio de Loyola sino basada en tangos, boleros, radionovelas y melodramas cinematográficos. Los travestis de Pedro Lemebel también reinventan el icono de mártir narcisista. Así, la protagonista de *Tengo miedo torero* asume un variado repertorio de poses trágicas que incluye entrega absoluta y olvido del propio cuidado. Además, en sus fantasías con el gigantesco *macho revolucionario*, el dolor físico causado por la penetración funciona como vía de éxtasis espiritual.

Por su parte, las protagonistas de Gutiérrez invocan la retórica de lo erótico-thanático, configurando una particular mística del cuerpo. Es el caso de Gloria, cuyo mismo nombre traduce improbables síntesis de carne y espíritu.

Esta mujer dispuesta a toda vejación es capaz de gritar en pleno orgasmo: "Sí, cojones, escúpeme, dame golpes, [...] yo quiero ser tu esclava, maricón, éntrame a cintarazos" (Gutiérrez 2000: 26). No obstante, resulta difícil aplicar perspectivas de género o invocar tópicos de sumisión machista, pues la jinetera asume infinitas máscaras, se constituye en enigma para protagonista y lectores, confundiéndonos en su particular catálogo de poses teatrales. En línea similar, otros textos plantean la posibilidad de intervenir o dañar el cuerpo como gesto de pertenencia identitaria. Así, el "Rey de La Habana" debe tal apodo a cierta habilidad sexual relacionada con las perlas que se introdujo en el glande durante su estancia en el reformatorio.

Las reflexiones precedentes permiten plantear lo grotesco como nueva categoría de análisis. El concepto remite a lo oculto o excéntrico desde su etimología, pues procede del italiano *grotta*, 'gruta'. Por tanto, se presenta como estética subterránea vinculada a lo periférico, popular e instintivo. Siguiendo a Mijail Bajtín, podemos aplicar tal etiqueta al universo de Gutiérrez, pues exhibe ciertos rasgos característicos: coprolalia, parodia, fascinación por lo espeluznante, predominio de lo bajo corporal y síntesis no jerarquizada de elementos en conflicto.⁵ Todo ello remite al denominado *realismo sucio*, etiqueta a menudo considerada definitiva de esta escritura.

Desgajado de la amplia fórmula realista, el modelo ha demostrado gran flexibilidad y capacidad de adaptación. Sus cultores norteamericanos constituyen un primer núcleo de influencia para el cubano: de ellos aprende a configurar protagonistas inactivos que se dejan vivir en escenarios ruinosos, despojados de todo proyecto o entregados al aséptico y pasivo registro de miserias.⁶

No obstante, el contexto latinoamericano impone sus particularidades: ansiedad y vacío no se fundamentan allí en una consolidada superestructura neoliberal, pues se explican como desastrosa pugna entre identidades fragmentadas y modernidades incompletas. Aquí Pedro Juan se aproxima a ciertos productos del *realismo sucio* cinematográfico. En efecto, películas como *Amores Perros* o *21 gramos* nos introducen en espacios signados por una violencia que no conoce criterios sociales: dolor, brutalidad e incomunicación impregnan espacios, cuerpos y emociones imponiendo su lógica de caída o degradación. También resulta interesante el trabajo del colombiano Víctor Gaviria: *films* como *Rodrigo D. no futuro* o *La vendedora de rosas*

5 Véase Bajtín, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (passim)*.

6 Gutiérrez se refiere a este agente narrativo como "revolcador de mierda" (Gutiérrez 1998: 101).

constituyen relectura del mito picaresco, al que también recurre Gutiérrez en su novela *El Rey de la Habana*.

Al igual que sus predecesores barrocos, estos personajes interiorizan el hambre como único principio conductual y epistemológico, exhibiendo cierto nihilismo y clara actitud escéptica ante los mecanismos sociales. En este sentido, se distinguen por su *ajenidad*, pues sólo interesa cuanto concierna a la satisfacción de necesidades básicas. Lázaro, por ejemplo, come hostias para calmar su estómago, mientras Rey, el pícaro de Gutiérrez, sólo conoce a Dios por la costumbre que su madre tenía de cagarse en él. En este marco, lo abyecto adquiere papel privilegiado: tal inversión de lo sagrado-espiritual confirma principios de no pertenencia, circunscribiendo toda perspectiva al universo de lo instintivo y material. El desenlace de *El Rey de La Habana* confiere perfecta realización a tales nociones: enloquecido por el hambre, Rey asesina a Magda, única persona por quien ha experimentado algo similar a la ternura, para, una vez muerta, penetrarla en un extraño delirio de procreación.

Por otra parte, Pedro Juan reformula la estructura episódica eliminando todo sentido de avance. El marginado centrohabanero se desintegra en cada movimiento, pues su peregrinar no tiene mayor propósito que satisfacer el hambre en un aquí y ahora angustiosos, vacíos de significado o proyección. Seméjante actitud se condensa en la terrible afirmación que cierra la obra: "Y nadie supo nada jamás", sentencia el narrador, tras describir la espeluznante muerte del joven, devorado por las auras tiñosas (Gutiérrez 1999: 218). Ello confiere sentido a la cita elegida para abrir el texto: "el subdesarrollo es la incapacidad de acumular experiencia" (Gutiérrez 1999: 7).⁷ Tal vez por ello, el pícaro pierde en estas ciudades su proverbial clarividencia crítica, renunciando a todo ejercicio de resistencia.⁸

Como última categoría de análisis introduciremos lo *kitsch* en tanto estilo, actitud y perspectiva clave para la episteme postmoderna. Este concepto, además, puede conectarse con característicos fenómenos barrocos. En primer lugar, y como ya señalamos, todo proyecto homogeneizador implica cierta negociación con bases populares que introducen diversos principios de sin-

7 Emblemática sentencia de Edmundo Desnoes en *Memorias del subdesarrollo*, texto que también reescribe fórmulas picarescas.

8 A veces la retórica disidente se traslada al narrador, pícaro invertido que reinterpreta cierto conflicto expresivo habitual en textos clásicos. En efecto, el autor ya no transfiere habilidades expresivas al personaje, respetando su condición subdesarrollada. Sin embargo, introduce la figura del intelectual marginado o letrado ladronzuelo. El dúo filólogo-sicario propuesto por Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios* también funcionaría en este sentido.

cretismo e inadecuación. Por otra parte, surge ahora una pequeño burguesía que, en su lógica de medro, identifica los valores *ser* y *tener*, configurando cualquier realidad cultural como producto mercantil, susceptible de emulación y abaratamiento. En fin, el espectáculo contrarreformista se fundamenta en cierta apelación a lo emotivo-sensual que anticipa el concepto gramsciano de "gusto melodramático" (Gramsci 1981).

En el ámbito latinoamericano, autores como Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez o Denzil Romero reivindicaron la incorporación de *basuras* o *residuos culturales* al universo neobarroco: esos despojos arrojados por la proteica y dinámica urbe latinoamericana permiten captar sus peculiares estrategias para entrar y salir de la modernidad, confirmando lo vacío y ficticio de espacios que se reinventan y devoran cada día. Gutiérrez sigue tal recomendación en su registro documental de la inverosímil realidad habanera. Para confirmarlo, basta revisar las tres citas que abren *El Rey de La Habana*: mientras la primera invoca las emblemáticas *Memorias del subdesarrollo*, las otras dos pertenecen a "Manolín el médico de la salsa" y a un tradicional son cubano (Gutiérrez, 1999: 7).

Por otra parte, en *Animal tropical* introduce poemas cuyo léxico recuerda al manejado por raperos caribeños como "El Residente Calle 13": "Y cuando yo duerma [...] /clavarás tus colmillos en mi garganta/ [...] /y te alimentarás con mi sudor/ con mis lágrimas y mi semen" (Gutiérrez 2000: 112). Añadamos sus constantes alusiones a la salsa, el bolero y el reguetón, así como los numerosos episodios protagonizados por santeros. La radio, por su parte, constituye un personaje más en estas ficciones. Tales elementos se incorporan con naturalidad, a menudo sin distancia irónica, pues implican interiorizar cierta cursilería globalizada para reconocerse en un travestismo forjado entre escombros. Así, al igual que Lemebel o Sánchez, el cubano propone lo masificado e inadecuado como instrumento de disidencia imaginativa.

En definitiva, mediante una escritura que, como preconizara Neruda, exhibe "manchas de nutrición y actividades vergonzosas", Gutiérrez ha forjado una voz tan singular como representativa de su contexto generacional y latinoamericano. Por ello, hemos procurado analizar su poética a partir de rasgos que permitan adscribirlo a las condiciones postmoderna y barroca, categorías que coinciden en explorar los márgenes del discurso racional desafiando todo modelo absoluto.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona: Barral.
- Benjamin, Walter (1980). "Der Ursprung des Trauerspiels". En: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, vol.I, pp. 203-430.
- Birkenmaier, Anne (2001). "Más allá del realismo sucio: *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez". En: [http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier%20\(Rey\).htm](http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Anke%20Birkenmaier%20(Rey).htm) (21/12/09).
- Deleuze, Gilles (1994). *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fowler, Víctor (1999). "Para días de menos entusiasmo". En: *La Gaceta de Cuba* 6 (noviembre-diciembre), p. 35.
- Gramsci, Antonio (1981). *Cuadernos de la cárcel*, México: Era.
- Gutiérrez, Pedro Juan (1998). *Trilogía sucia de La Habana*, Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, Pedro Juan (1999). *El Rey de La Habana*, Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2000). *Animal tropical*, Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, Pedro Juan (2008). "Vidas y literatura". En: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_PJ_Vidas%20y%20literatura.htm (21/12/09).
- Leonard, Irving A. (1974). *La época barroca en el México colonial*, México: Fondo de Cultura Económica.
- López Sacha, Francisco (2008). "Una aproximación a Pedro Juan Gutiérrez". En: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Francisco%20Lopez%20Sacha.htm (21/12/09).
- Moraña, Mabel (1998). "Mímica, carnaval, travestismo: Máscaras del sujeto en la obra de Sor Juana". En: Shumm, Petra (ed.): *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 99-107.
- Portela, Ena Lucía (2003). "Con hambre y sin dinero". En: http://www.pedrojuangutierrez.com/Ensayos_ensayos_Ena-Portela.htm (21/12/09).
- Santos, Lidia (1998). "Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana". En: Shumm, Petra (ed.): *Barrocos y Modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 337-351.
- Sardury, Severo (1974). *Barroco*, Buenos Aires. Sudamericana.

José Ramón Ruisánchez Serra

Universidad Iberoamericana, México D.F. (México)

UTOPIÁS SENTIMENTALES

El problema de pensar el 68 en un sentido puntual es que se no se leen como parte de su crucial ámbito de influencia las obras que no corresponden a la descripción más evidente: contar cómo surge, crece y es devastado el movimiento estudiantil. Eso que hicieron de manera insuperable con su fresco Elena Poniatowska y con su autorretrato Luis González de Alba. Eso que han seguido haciendo historiadores tradicionales y no tan tradicionales: Sergio Aguayo, Lessie Joe Frazer y Deborah Cohen, Julio Scherer, Carlos Monsiváis, Jorge Volpi.

Lo que me interesa en esta ocasión son los dos autores que supieron escribir con precisión insustituible lo que sucedió después del dos de octubre, más acá del encarcelamiento o la guerrilla; los que se atrevieron a enfrentar una cotidianidad aparentemente restaurada pero que en realidad –por decirlo a la manera paulina que elige Alain Badiou– no renunciaba a su fidelidad al acontecimiento del 68. Hoy hablo de los que supieron articular la modificación del mapa de los afectos que es, para mí, la verdad más profunda del movimiento, y no sólo desde el verano de 1968 ya que, leída de manera retrospectiva, se ve inquietando las calles y las páginas de México al menos desde que aparece *De perfil* de José Agustín, en 1966 (Ruisánchez Serra 2007: 138, 161).

Paloma Villegas (1951) y Héctor Manjarrez (1946) son el centro es esta escritura, del esfuerzo continuado por seguir contando los trabajos del amor y de la amistad que siguieron a la aparente derrota del 68. En esta ocasión me ocuparé de dos novelas, *Pasaban en silencio nuestros dioses* (1987) de Manjarrez y *La luz oblicua* (1995) de Villegas. Seguramente las fechas saltan. Son libros que se enuncian en dos momentos importantes: el primero tras el terremoto de 1985 que demuestra que la pedagogía del 68 era efectiva y podía florecer tras un reposo de tres lustros de espera; el segundo cuando el viraje neoliberal ya había mostrado sus costos y había surgido el EZLN. En ambos casos, se recuerda desde nuevas prácticas lo que lleva que esta

fidelidad recomponga su verdad de manera más completa, más compleja, más sutil.

Ambas novelas narran esfuerzos de reinventar las maneras de convivencia en (semi)comunales, en (cuasi)matrimonios abiertos, en estos coque-teos tardíos con el jipismo. Ninguno de estos experimentos de crear micro-sociedades, si no antiedípicas, al menos sí apartadas de la tradición de la “familia mexicana”, es endémico al periodo posterior a 1968. Sin embargo, tras la matanza del dos de octubre y por lo tanto el aplastamiento de la posibilidad de un cambio integral cuyo núcleo hubiera sido lo político, el espacio de la modificación radical se repliega a los territorios afectivos de la utopía emocional.

La novela de Manjarrez comienza en una gran casa que renta un grupo de amigos:

La convivencia en la soleada y aseada casa de Los Malvones era semibárbara y semiexquisita. Los habitantes éramos capaces de los gestos más fraternales y generosos, y de la insensibilidad más mezquina y moralista. Nos unían la ideología, la falta de medios económicos y un afecto laberíntico, tan intenso como espantadizo. ‘No entiendo por qué, si se quieren tanto, no pueden vivir juntos bien’, comentaba Lalo, que era del PC y tenía certidumbres no dogmáticas, pero sí firmes. Para casi todos nosotros –pero de maneras asimétricas– de lo que se trataba era de cambiar la vida: se compartían los seres amados, los espacios vitales, la amistad y las ideas. (Manjarrez 1987: 14)

Me interesa que desde el principio de la narración aparezca la confesión, el gesto de admitir que el proyecto utópico estaba fisurado por los prejuicios, por una incapacidad de lograr ser los sujetos de la comunidad por venir. Ya en este arranque se nota el cambio en los afectos, su intensidad, aparejada con su insuficiencia. La amistad, desde siempre trenzada con la política. Pero sigamos un poco más en Los Malvones:

ya no había la pretensión de cambiar el mundo, y ya nadie proponía proyectos colectivos, ni nadie hacía comida más que para sí mismo y sus allegados del momento; en el refri los alimentos a veces tenían etiquetas con el nombre del dueño [...] Puedo entender que te acuestes con mi pareja, pero no te comas mi queso panela: así rezaba un artículo del código moral de Los Malvones. (Manjarrez 1987: 14)

De la revolución intentada o entrevista en 1968, se pasa a una medida resignada, a un cambio que sólo abarca la esfera más íntima. Lo que sucede con la comida es un índice claro del estrechamiento del ámbito que se aspira a transformar: muestra cómo la sociedad nueva conlleva un trabajo cotidiano, poco heroico y, sobre todo que *laborare stanca*; este trabajo desgasta. La

generosidad no es homogénea, no se puede extender ni de manera indefinida ni en todas las direcciones. Casi de inmediato la utopía muestra su contrafaz carcelaria trenzada con la condición de su imposibilidad en el enfrentamiento con la brutal realidad del mercado:

Y ¿por qué no me iba yo? Porque no tenía dinero para un departamento, y porque no podía no sentir que marcharme marcaría una derrota ideológica y, sobre todo, emocional. Mi proyecto de vida —y el de varios más— era éste; y me costaba tanto cambiarlo por otro, como en otros tiempos separarme de una pareja. De hecho, había permutado mi vida con Raquel y los niños por la vida en Los Malvones con la mitad del tiempo de los niños. En el periódico mural de Los Malvones ya no se ponían recados amorosos y alegres, sino cuentas de gastos y amonestaciones [...] y malos chistes como '¿Ya saben quién es el Pinochet local?...', y lamentos como '¿Alguien ha visto mi bufanda azul y mi disco de Silvio Rodríguez y mi *Blood on the Tracks?*...' (Manjarrez 1987: 14-15)

Del amor al chiste malo, de la imaginación al reproche. Se deja el matrimonio, pero la curva del nuevo proyecto no parece diferir tanto de la trazada por las narraciones habituales del desgaste de la vida conyugal.

Para el final de la novela, su protagonista ya no vive en Los Malvones sino solo. Asiste al cementerio, al entierro de José Revueltas, y por lo tanto, al final de toda una manera de vivir, de una época completa.

Por su parte, *La luz oblicua* comienza así: "Han pasado quince años desde que Julio y Anna llegaron a México. Ellos dos irrumpieron en mi mundo entonces y me cambiaron la vida" (Villegas 1995: 9). Julio y Anna llegan de Europa, con nuevos entusiasmos, con nuevos saberes, con la posibilidad de una nueva vida. Julio que se marchó justo después de la represión al movimiento estudiantil de 1968 y regresa con una pareja alemana: una alianza progresista que sustituye lo abiertamente político por las políticas de la amistad, por la posibilidad de una alianza no limitada por el imaginario nacional: la internacional amorosa.

Como en la novela de Manjarrez, el proyecto utópico tiene como corazón y símbolo una casa compartida; pero con el paso de los años —y esto es lo que cuenta la novela con una lucidez y firmeza de pulso incomparables— las relaciones de Julio y Anna, así como la de Carlos y la narradora, se van desgastando y acaba por disolverse.

Para el final de la novela, Julio, el puro, el radical, el inteligente ha pasado a formar parte del engranaje del estado corrupto e incluso en las situaciones más elementales demuestra su cobardía. Carlos se ha corrompido también, Anna está rota y Adela, la narradora, llega al final de su juventud

con esta desilusión que opaca el esplendor y deja, a cambio, sólo la luz oblicua del conocimiento.

El libro ineludible para este recorrido, y a partir del cual quiero pensar el nexo entre la generación de Manjarrez y Villegas y la mía, su herencia, es *Políticas de la amistad*, acaso la más importante de las obras tardías de Jacques Derrida; en lo que me concierne, sin duda la más significativa, aquella que plantea las preguntas que mi ficción se aboca no a resolver, sino habitar.

Agotaría el espacio textual de este ensayo si me propusiera explorar cada punto de contacto entre estas dos novelas y la meditación sobre las imposibilidades de ser amigos de Derrida. Así, advirtiendo desde ya que el diálogo entre estos tres textos es potencialmente infinito, inicio un recorrido parcial por la conversación con una cita más, de Derrida leyendo a Aristóteles:

En todo caso, la *philia* comienza con la posibilidad de sobrevivir. Sobrevivir: otro nombre de un duelo cuya posibilidad al menos no se hace esperar jamás. Pues no se sobrevive sin llevar luto (sin mantener el duelo). Tautología invencible para todo viviente, tautología de la supervivencia, Dios mismo no podría nada ahí. (Derrida 1998: 31)

Sin duda, hay que sobrevivir para ser amigo. El amigo es desde siempre el amigo del muerto. Si no puedo imaginar a mi amigo junto a mi tumba, no es amigo. Si no me puedo imaginar junto a la tumba de mi amigo, no soy amigo. En este caso, si separamos a cada uno de los personajes, es claro que se trata de amigos de muertos: Lucas el de Manjarrez y Adela la de Villegas son amigos de muertos de 68, y son amigos también del 68 muerto¹. Su trabajo de luto es lo que los demuestra amigos y, por lo tanto, ya comprobablemente amigos, interesa cómo son amigos de sus otros amigos, de los aún no muertos (pero que, como ellos mismo, podrían haber muerto, también, en el 68).

Como en el caso de la escena ética primordial tan profundamente explorada por Emmanuel Levinas, la complicación surge aquí, con la aparición de un tercero. Si el horizonte fundamental de la amistad es la tumba, si soy amigo de aquel que fui a enterrar —o mejor aún, *iré* a enterrar— qué hay de aquel a quien me encuentro en el entierro de mi amigo. ¿Basta el duelo común por el amigo compartido para ser amigos?

¹ El 68 está, en realidad, entre dos muertes. Se ha producido la desaparición del movimiento estudiantil, pero su herencia permanece. Ésta es la contribución de las novelas: honrar al 68 como muerto, pero, al mismo tiempo, comprender que ese trabajo de luto lo hace sobrevivir de otra manera.

La pregunta importa desde el momento en que la amistad que intenta esta generación o la parte ejemplar de esta generación, no es sólo la amistad con los muertos —los del 68 y los de la guerrilla urbana o del México más hondo— sino esa otra, *la amistad en honor a los muertos*, la amistad de los deudos de la misma deuda, pero también de la misma duda: no la que parte de la pregunta de si los amigos irán al funeral de los amigos, sino la que se insiste desde la otra mitad de la frase “*políticas de la amistad*”. ¿Y todos estos esfuerzos, ya no heroicos sino puntuales, cotidianos, estos años invertidos en la fidelidad al cambio (sin lograrlo nunca, al menos cabalmente) contribuyen a la imaginación política de un futuro diferente? ¿No es la política una amistad que desde siempre nos exige honrar a los muertos *mediante el ejercicio de la amistad* con los que no han muerto? ¿Y no es la narración de esta amistad fracasada, sólo futuramente exitosa, un acto profundamente político y al mismo tiempo de amistad?

Vuelvo desde estas preguntas a ciertos aspectos de las novelas donde están contadas con espléndida exactitud. En *Pasaban en silencio nuestros dioses* hay que destacar la manera en que se construye el arco narrativo. Los tres primeros capítulos están escritos en primera persona, los dos siguientes en segunda, el capítulo final en tercera. Se pasa de la confesión interiorista a la acusación para terminar en la distancia tradicional de la novela decimonónica y, por implicación, en un regreso a sus mandatos políticos y de amistad; del pronombre Yo al nombre Lucas, de la comuna a la casa sola, de la semi-indigencia al poder adquisitivo de la clase media.

De este modo, me parece productivo leer con atención lo que marca el tránsito entre un modo de enunciación y otro; primero, entre ser yo y dejar de serlo. Entre intentar vivir en grupo y huir del fracaso de la cooperativa. Entre la amistad con los vivos y la amistad con el muerto. No resulta nada extraño que, a semejanza de lo que quiebra el grupo en *La luz oblicua*, sea un encuentro con lo esencialmente político: el poder, y del poder, la parte más violenta, más crasa.

Un grupo de amigos decide ir a un salón de baile, en el Centro o cerca del Centro: un espacio donde se re-únen las clases sociales para convertirse (casi) en puro cuerpo, (casi) en deseo puro; para deshacerse o sentir que se deshacen de las marcas que las separan por clase. El problema es que en el salón, además de los amigos intelectuales, aún jóvenes, hay muchos policías y resulta que los policías desean a las muchachas de la mesa de los intelectuales. Aunque los amigos de Lucas logran escapar, y aunque Lucas dice: “Esa noche me sentía casi un santo” (Manjarrez 1987: 73), será la última vez que se narre viviendo en Los Malvones.

Asimismo, el paso de la segunda persona a la tercera está signado, por el paso de Lucas por la casa colectiva; una visita, pues ha dejado de habitarla. Allí, la sirvienta —quien encarna el fracaso de la división equitativa de labores, de la utopía al menos en la esfera privada— inocentemente se intoxica con un pastel de marihuana. Tras esta escena donde se le hace mal a la más inocente de todos, donde una vez más fracasa el intento de hacer el bien, donde las clases sociales resurgen, lo único que queda es la muerte.

No está de más agregar que durante el velorio de Revueltas, en la funeraria, el protagonista se conmueve al ver una multitud en la capilla. Sólo que resulta que se ha confundido y está en el velorio de una diputada: la lideresa de los vendedores de lotería. Más tarde, en el entierro mismo, en el espacio central de la amistad, un enviado del gobierno insiste en hacer un discurso, en contaminar la despedida, el recuerdo de los verdaderamente amigos.

Del mismo modo, en el texto de Villegas, es justamente la incorporación de la generación joven a los cuadros del gobierno lo que va desmembrando el cuerpo de amigos, e incluso los matrimonios. Lo que una vez más incide en la casa en tanto espacio utópico:

La casa se quedó de lo más vacía. Ya casi nadie venía a vernos, y si alguien se presentaba tampoco podíamos quedarnos toda la noche platicando como antes, porque los niños ya estaban en primaria y entraban temprano a la escuela. Todos trabajábamos mucho más [...] Nosotros habíamos pensado que teníamos muchos amigos, que conocíamos muchísima gente, que nosotros les habíamos presentado nuevos amigos a Julio y Anna. Pero ahora éramos la pareja aburrída que ya nadie va a ver porque los guapos e interesantes se habían ido. Carlos terminó la maestría en medicina social y le dieron un cargo en el IMSS. (Villegas 1995: 179)

Al final, Adela confronta a Julio, “el más brillante de la generación”, después del episodio de cobardía extrema en que no resulta capaz de ayudar a las amigas. El amigo que hubiera tenido que ser “el nuevo hombre”, resulta finalmente un hombre como todos, uno que pasa de asistente de investigación a funcionario de la universidad, a político de un gobierno corrupto y violento que no ha logrado ni siquiera la justicia elemental del crimen que marca a la generación.

- No —dije yo harta—. Para mí no se trata de eso. No es la pérdida de la utopía, ni nada que sea histórico. Ni nada que sea tan dramático, ¡ay la muerte en el alma! Mira, en el fondo ni siquiera me importa que Carlos sacara dinero con sus medicinas de mierda como cualquier funcionario corrupto. Me da vergüenza pero no es lo que de veras importa. Eso de la corrupción es pura picaresca... Anna siempre se escandalizaba. Decía que es nuestro el dinero, el dinero de nuestros impuestos. Es que es alemana. A mí eso no me agita. Yo lo

que sí siento es que todos ustedes están colaborando con esa banda de gángsters... -Se me había ido el aliento y tuve que pararme a media frase y levantarme. Vi que me iba a poner a llorar de nuevo y también vi que ahí se iba a acabar mi amistad con Julio. No es un asunto de política, ni de ideas de progreso, utopías, o... milenarismo, como dicen ahora. No, no, no. Ésos ahora, aquí en este mundo y no en ninguna utopía, están asesinando, torturando, violando...

-Ya, ya, ya...

-No ya ya ya. No quieres oírlo. Y ustedes se van y colaboran con ellos. No hay ninguna justificación para eso, Julio. No mames. Yo siento que con éstos, nada. Pero nada, nada, nada. [...]

-El dinero no es lo que importa, nada más no supieron decir que no. No supieron decir que con esa sangre ustedes no iban a tener que ver... [...]

-Adela, Adela... Estás delirando. No hay un afuera de todo eso. (Villegas 1995: 249)

No hay un afuera, no hay manera de no encontrarse al poder, de aislarse de sus interpelaciones y de sortear a los miembros de su aparato represivo. El final de la novela de Manjarrez es contundente a este respecto: ya saliendo del cementerio Lucas topa con un viejo conocido:

-¿Crefste que no te reconocí, cabrón?

Es el agente Chucho, que ha avanzado en su carrera y ya es guardaespaldas de un secretario de estado.

Lucas lo mira, con espanto. Chucho no le suelta el brazo.

-Aunque estés gordito, te reconocí.

-Quihubo Chucho -Lucas dice.

-Aquella noche te culeaste bien feo, cabrón -dice Chucho-, pero no creas que la traigo contigo. El pinche Lucas, el otro, era un hijo de puta.

-¿Era?

-Lo mataron, cabrón -responde el agente soltándole el brazo.

-¿Quiénes?

-Ésas preguntas o no se hacen, o no se contestan -Chucho se ríe; su ropa es de mejor calidad y su forma de comportarse más 'fina'. Me debes unos alcoholes y unas mujeres, ¡no se te olvide!

Tres grandes Galaxias negros salen con prisa con el auto en movimiento, y Chucho se sube:

-Ahí nos vemos, Lucas. (Manjarrez 1987: 146)

Una vez más: no hay afuera. Incluso en el espacio mismo que representa la confirmación de la amistad, aparece el enemigo, o sea la génesis de lo político, como dijo una y otra vez Carl Schmidt.

Lo que importa, aquí, en 2010 es, primero, asumir la enseñanza de estas delicadas ficciones: en "Este 'mundo sin política' puede presentar toda clase de posiciones de contrastes y de concurrencias, pero no se encontrará ahí enemigo alguno (ni en consecuencia amigo alguno)." (Derrida 1998: 153)

Así, la amistad como utopía, la amistad post-política, pre-política, a-política; la amistad sin políticas de la amistad está desde siempre condenada al fracaso. Toda amistad está dentro del campo político, y por ende sujeta a la contingencia de la aparición del enemigo, más aún, de la revelación de que el amigo puede siempre dejar de ser amigo; que aunque mi amigo y yo seamos fieles a la misma muerte, lo difícil es el trabajo de ajustar nuestras fidelidades a las constelaciones de la vida. Conjuguar las imperfecciones de la vida, la perfección continuada del pretérito imperfecto. Asumir en el presente indestructible del "somos amigos" la política como contingencia, llena de lo que David Wills en su *Dorsality* llama la necesaria coreografía del seguir siendo amigos.

Lo que importa, y aquí digo yo, lo que *me importa* ahora, es ser amigo de mis tíos que no han muerto; aceptar su herencia terrible y maravillosa, honda por complicada, aceptar su narración y volverla a convertir en pregunta. Por dejar hablar de nuevo a Derrida (1991: 144): "lo que es verdad del enemigo (puedo o debo matarte, y recíprocamente), es eso mismo lo que suspende, anula, invierte o por lo menos reprime, rechaza, transfigura o sublima la amistad que es, pues a la vez, la misma cosa (rechazada) y *algo completamente diferente*". La amistad es el momento en que detengo mi impulso a matar al otro, sí, pero también un misterio, una sustancia críptica y por ende infinitamente productiva aunque de manera perpetua está cimentándose en mí (aún) no haber matado al otro. Su misterio, el suplemento por encima de lo simplemente cívico es aquello cuyo misterio produce discurso: no mato al otro (ni a mi vecino ni a mi tía o mi tío desoyendo su narrativa) pero también algo más, que culmina el acto de no matarlos pero que, simultáneamente, desemboca en su posibilidad.

Parte del discurso sobre la amistad es un hipnotismo que me convence y a mis lectores con algo de suerte de seguir siendo amigos, de que incluso en su fracaso, la amistad es valiosa y siempre distinta, que es una narrativa fundamental. Mucho más interesante que la del pasaje al acto imbécil y repetitivo de la violencia.

Como horizonte radical de esta exploración de la productividad ficcional de la amistad, me interesan las relaciones cuyo origen y cuyo horizonte muestran la contingencia de la familia edípica con sus consecuencias evidentes en cuanto a fuente metafórica crucial tanto para lo amistoso como para lo político, y aquí resuena claramente la propuesta de Judith Butler en su lectura de Antígona.

Antígona como nombre de la amistad radical y heterodoxa, desde siempre política aunque de una manera otra es la cifra de mi aceptación de esa

herencia, pero también de su transubstanciación. El destino de las amistades que narro, de las hermandades, de las enemistades, asume ya el fracaso contado en *La luz oblicua* y el de *Pasaban en silencio nuestros dioses*, y si su fracaso llega, es un fracaso distinto, que ilumina otras dificultades de su práctica y si, al menos en el territorio de la ficción, lo que sé contar es su triunfo y éste no es arbitrario ni producto de un voluntarismo, la literatura, como dijo Piglia que dijo Tinianov, ha pasado, en efecto, de tíos en sobrinos.

Bibliografía

- Butler, Judith (2000). *Antigone's Claim*, New York: Columbia UP.
- Derrida, Jacques (1998). *Políticas de la amistad*. Trad. Patricio Peñalver y Francisco Vidarte, Madrid: Trotta.
- Levinas, Emmanuel (2000). *Ética e infinito*. Trad. y ed. Jesús María Ayuso Díez, Madrid: La balsa de la Medusa.
- Manjarrez, Hector (1987). *Pasaban en silencio nuestros dioses*, México: ERA.
- Piglia, Ricardo (2001). *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama.
- Ruisánchez Serra, José Ramón. (2007). *Historias que regresan: Topología y renarración en la segunda mitad del siglo XX mexicano*. En: www.lib.umd.edu/drum/handle/1903/6903 [3-1-2009].
- Villegas, Paloma (1995). *La luz oblicua*, México: ERA.
- Willis, David (2008). *Dorsality*, Minneapolis: University of Minnesota.

Silvia Ruiz Otero

Universidad Iberoamericana, México D. F. (México)

HACIA UNA SIMBÓLICA DE LO IMPURO: FADANELLI EN DIÁLOGO CON RICŒUR (DESDE EL LLANTO DE LOS CORDEROS, DE GUILLERMO FADANELLI)

Únicamente una conciencia que hubiese integrado
el sufrimiento en su totalidad
podría empezar a reabsorber también
la cólera divina en el amor a Dios;
pero aun entonces el sufrimiento de los demás,
de los niños, de los pequeños,
seguiría renovando en su mente
el misterio de la iniquidad

(Paul Ricœur, *Finitud y culpabilidad*)

“El llanto de los corderos” (2004: 121-126), de Guillermo Fadanelli¹, es el cuento que nos va a abrir el camino hacia una simbólica de lo impuro. El título del cuento es de una fuerza evocativa que no requiere de gran exégesis: los corderos son, en la cultura universal, gracias a las grandes religiones de Occidente y de Oriente Medio, la más clara alegoría de la víctima inocente que va al sacrificio por razones e intereses ajenos a ella. Si, además, unimos la palabra “corderos” con “llanto”, entonces la imagen no puede ser más dolorosa: los corderos lloran pues, en su inocencia, no saben por qué van al sacrificio y no quieren ir al sacrificio.

Conforme se avanza en la lectura del cuento, queda claro que los “corderos” son unos niños², hijos de un matrimonio conservador, en el que el

1 Guillermo Fadanelli (México, D.F., 1960) es novelista, cuentista, editor y ensayista. Entre sus obras están. *El día que la vea la voy a matar*; *La otra cara de Rock Hudson*; *Para ella todo suena a Frank Pourcel*; *Te veré en el desayuno*; y edita la revista *Moho*.

2 “Para poder comprender una pasión como mala, hace falta comprender la pasión en su estado primordial; y para ello hay que imaginar otra modalidad empírica, hay que crear

padre de familia es un defensor de la vida, de la familia, de la religión y de los derechos de los niños. Rodrigo, Jerónimo, Georgina y el narrador (el mayor de doce años) son ofrecidos en sacrificio por su padre, autoritario y de doble moral, amigo de sacerdotes y licenciados, quien, al mismo tiempo, permite que sus hijos sean víctimas de abuso sexual por parte de esos "hombres de bien" que frecuentan su casa³.

Es obvio el tono de denuncia del cuento; Fadanelli pretende no solamente escandalizar sino denunciar la doble moral de los grupos conservadores mexicanos los que, a su juicio, por lo que deja ver en la intencionalidad del cuento, son auténticos delincuentes que operan clandestinamente y se protegen unos a otros.

Vayamos por partes para poder calibrar cómo Fadanelli construye el cuento, cuya estructura es absolutamente tradicional: presentación de personajes y antecedentes de la situación; desarrollo de la problemática con descripción de casos; y, desenlace. Y, sin embargo, no es un cuento plano ni carente de coloratura emocional; por el contrario, está sabiamente dibujado con base en momentos culminantes, que destellan por su fuerza y por su tragedia.

Desde las primeras líneas de "El llanto de los corderos", se presenta el tema del cuento: el abuso de menores⁴; nos informa de ello el protagonista, que es el narrador, quien, con una madurez no muy común en un niño de doce años, presenta a su familia y el abuso del que es objeto como si fueran una y la misma cosa. Y ya, desde este momento, conoce el lector el tono de denuncia con giros irónicos que va a ser una constante en la narración.

imaginativamente un reino de inocencia". (Paul Ricœur (1991). *Finitud y culpabilidad*. Buenos Aires: Taurus, p. 128)

3 Dice Paul Ricœur, en la obra arriba citada, que "[...] el sacrificio [...] y la traición constituyen delitos públicos, que siguen provocando una especie de horror sagrado, los delitos privados, que lesionan los derechos de los individuos [...] ofrecen la ocasión de formar una noción más objetiva del atropello de que se ha sido víctima [...]". (Ricœur: 269)

4 Ricœur fundamenta lo aberrante del abuso sexual de la siguiente manera: "Los requisitos y exigencias que entraña su desarrollo [...] y en particular la exigencia de reciprocidad, se oponen a que se reduzca el amor sexual [...] a una simple necesidad de orgasmo, en el que el otro no desempeñaría el papel de participante esencial, sino de mero instrumento accidental. La misma estructura biológica del instinto sexual implica esencialmente la referencia a ciertos signos externos que lo vinculan a un semejante de la misma especie; el cual es fundamentalmente irreductible a un objeto de consumo." (Ricœur: 126)

Se comienza con la figura del padre, por supuesto, porque estamos en una familia de dinámica patriarcal y, a decir verdad, delante de un auténtico tirano⁵:

Mi padre trabaja como director de una asociación que está a favor de la vida. Casi no lo vemos en casa porque pasa su tiempo en convenciones y reuniones con otras personas que aman la vida tanto como él. (Fadanelli: 121)

Y, más adelante:

Su oposición al aborto ha sido fundamental para que tantos pequeños niños amenazados de muerte antes de nacer respiren ahora el aire de nuestra ciudad. (Fadanelli: 123)

Y, más aún:

Los curas amigos de mi padre ponen dinero para que su asociación pueda seguir defendiendo el derecho que tienen los niños a vivir. Mi madre nos ha dicho que gracias a las generosas cantidades que depositan los religiosos en el banco, su esposo puede continuar con sus heroicas tareas. (Fadanelli: 124)

Por supuesto, el padre (y la madre) están en desacuerdo con cualquier tipo de control y planificación familiar pues, según nos informa el protagonista, son ocho los hijos de ese matrimonio. Asimismo, los roles en la familia no pueden ser más tradicionales: el padre en la calle, figura pública, reconocido por su adhesión a los valores y por su entrega en la defensa de las causas nobles; la madre en casa, al cuidado de los hijos, cumpliendo las órdenes del padre; y, los hijos, cumpliendo cabalmente las órdenes de sus mayores.

Es, también, en los primeros momentos del relato, cuando se nos ubica en los espacios que son sumamente importantes porque, nuevamente, estamos delante de un doble juego: la casa, la sala familiar, de pronto se vuelve el lugar en donde los pequeños son exhibidos para que las visitas (sacerdotes y licenciados mayormente) elijan al niño al que van a acariciar morbosamente.

El narrador no tiene reparo en expresar: "a mí me desagradó su presencia" y, de la misma manera, y con toda sinceridad, afirma que son demasiado cariñosos con él y que no soporta que "le toquen las nalgas".

De esta manera nos enfrentamos a una doble violación: la violación de la casa, como espacio privilegiado de protección y seguridad, y la violación de

5 "El tirano es una prueba viva de esa locura que se apodera del deseo [...] simboliza al hombre que posee el poder de satisfacer todos sus deseos, constituyendo así el mito del deseo ilimitado; y digo ilimitado porque tiene a su servicio un poder al que las leyes no ponen límite". (Ricœur: 483)

los niños en cuanto a que son ofrecidos y tomados como objetos sexuales sin posibilidad de defensa.

Los visitantes acomodados en la sala comen “[...] galletitas y beben agua de limón que prepara mamá [...]” (Fadanelli: 121) mientras el niño que ha sido elegido por el padre⁶, según los personajes que los visitan, representa algún pasaje del *Antiguo Testamento*: “Durante la semana mi madre debe cumplir el encargo de hacernos leer y memorizar pasajes bíblicos.” (Fadanelli: 121) Se trata de una especie de rito en el que se ofrece un sacrificio, siempre hay un hijo-cordero que se presenta como ofrenda a cambio de ciertos favores concedidos al padre, quien actúa como sacerdote. Ricœur menciona que “[en algunos momentos de la historia] las impurezas rituales se intercalaron entre las ‘iniquidades’, como la violencia, el fraude, la crueldad [...]” (Ricœur: 250), lo que en este caso es evidente.

Surge, entonces, una de las coloraturas emocionales que bañan el texto: la rabia y la indignación del protagonista mezcladas con el miedo propio y el de sus hermanitos. Los niños viven en un ambiente de terror, pues el padre y sus visitantes son una permanente amenaza: “[...] hay que estar preparados pues no sabemos cuándo mi padre nos someterá a un examen público: es mucho peor que la escuela [...]” (Fadanelli: 121-122).

A lo anterior se suma el hecho de que, como sabemos más tarde, la escuela también es un lugar en el que, por lo menos uno de estos niños, es objeto de abuso sexual.

Uno de los aciertos de “El llanto...” es su intertextualidad con el *Antiguo Testamento*; los pasajes fueron cuidadosamente elegidos y son parte esencial del cuento, parte de su entramado, que no se explica sin los textos bíblicos.

El primer pasaje, Judith, 13:7-11, cuya exposición corrió a cargo del narrador protagonista, es un pasaje violento que, además, va a ser presentado de una manera diferente, según nos advierte el niño: “Esa tarde, sin embargo, las cosas habrían de ser muy distintas [...] Antes de comenzar mi intervención [...] fui por el cuchillo más grande que pude encontrar en los cajones de la alacena [...]” (Fadanelli: 122). El protagonista “es” Judith, por eso toma por el cuchillo más grande de la cocina, el cuchillo que se necesita para cortar cabezas. El texto bíblico dice: “porque este es el momento de

6 Por ejemplo: “Mi padre me había escogido porque entre los invitados estaba el Licenciado Marín, quien ocupaba un puesto importante en una universidad que donaba fondos a la asociación de mi padre”. (Fadanelli: 122)

ayudar a tu heredad y de ejecutar mi plan para destruir a los enemigos que se han levantado contra nosotros.”⁷

Y es que ahí están los enemigos de los niños, por eso hay que levantar el cuchillo amenazadoramente, valientemente. En ese momento, el protagonista es un auténtico héroe que está dispuesto a cortar cabezas con tal de defenderse y de defender a sus hermanos.

El cuento ya ha puesto al lector en tensión y decididamente del lado del narrador protagonista, ya se toman las cosas blancas y negras, ya se puede distinguir a los personajes buenos de los malos, a las víctimas de los victimarios. La fuerza de las unidades de sentido (en este caso, de las oraciones) es la que nos lleva a reconfigurar ese mundo representado con nitidez; en este momento, Fadanelli no apuesta por la ambigüedad; por el contrario, cada palabra está cuidadosamente seleccionada; el punto es que el lector tiene que hacer una viaje de ida y vuelta: del cuento al texto bíblico y del texto bíblico al cuento; hacer la analogía entre Judith y el protagonista y entre Holofernes y, en este caso, el licenciado Marín. Así, la representación del pasaje bíblico es claramente un momento culminante que exige del lector un esfuerzo.

El autor, con un manejo magistral de la tensión que ya ha provocado en el lector, mide sus palabras, construye cuidadosamente las oraciones, elige las combinaciones para que las oraciones tengan el mayor impacto y la imagen que construya el lector sea lo más nítida posible: “En el momento en que con la mano izquierda tomaba imaginariamente de los cabellos a Holofernes [...] clavé mis pupilas en el licenciado que siempre me palmeaba las nalgas [...]” (Fadanelli: 122). Un verbo lo dice todo: “clavé”, con la fuerza del clavar, de enterrar un cuchillo; pero él “clava las pupilas”, no los ojos, no la mirada, las pupilas que son las que más penetran, las que son más

7. *Biblia*, Judith, 13: 4-5: “[Judith] Avanzó hacia la columna del lecho, que quedaba junto a la cabecera de Holofernes y oró: — ¡Dame fuerza ahora, Señor, Dios de Israel! Le asestó dos golpes en el cuello con todas sus fuerzas, y le cortó la cabeza. Luego, haciendo rodar el cuerpo de Holofernes, lo tiró del lecho y arrancó el dosel de las columnas. Poco después salió, entregó a su ama de llaves la cabeza de Holofernes y el ama la metió en la alforja de la comida. Luego salieron las dos juntas del campamento, rodearon el barranco, subieron la pendiente de Betulia y llegaron a las puertas de la ciudad.

Judith gritó desde lejos a los centinelas:

“¡Abrid, abrid la puerta!

Dios, nuestro Dios, está con nosotros,

Demostrando todavía su fuerza en Israel

Y su poder contra el enemigo.

¡Acaba de pasar hoy!”

fijas, las que son agujeros que siempre encierran misterio y que, al mismo tiempo, transmiten eficazmente las más fuertes emociones, en este caso, la ira y el deseo de venganza. No olvidemos que "[...] la venganza no implica sólo la destrucción a secas, sino el restablecimiento (implícito en la destrucción) de un orden." (Ricoeur: 206)

Por supuesto, la actitud amenazante del niño rompe con el desarrollo previsto por el padre, quien, absolutamente desconcertado e incómodo, trata de salvar la situación, pues siente su autoridad amenazada. Pero nunca logra "regresar" a su hijo al camino del bien, de la correcta interpretación del pasaje bíblico, lo que es evidente con las palabras lapidarias del niño: "Judith lo mató porque la acariciaba sin su permiso" (Fadanelli, *ibid.*). Estas palabras no van solas, están acompañadas de las lágrimas del niño: el cordero llora.

Después de esta secuencia, el protagonista nos narra cómo ya no fue invitado a hacer estas representaciones, claramente era una amenaza para el padre y es desagradable para los invitados. De alguna manera, él se ha salvado.

Pero quedan los hermanos, ante quienes el protagonista pretende ocupar un papel de liderazgo instruyéndolos para su mejor defensa. Si a él le funcionó hacer un fracaso de representación a los ojos del padre, también debe servir para sus hermanos: "[...] los licenciados se cuidan de hacerme caricias o de darme mordiditas en el hombro: saben que puedo cercenarles la cabeza con el mismo cuchillo que utilizó Judith." (Fadanelli: 123)

Así, conocemos a Jerónimo, el hermano de casi once años, más bien tímido, y perspicaz; víctima de su profesor de matemáticas, quien lo obliga a quedarse en la escuela. La descripción de lo que pasa entonces, en boca del niño, es por demás explícita porque, además, lleva el tono de confesión: "Me da asco que me pase la lengua entre las piernas -me confiesa Jerónimo como si resignado se refiriera a un incidente escolar sin importancia alguna." (Fadanelli: 124) Otro cordero indefenso y sin salida. El hermano mayor, indignado, da un consejo: "La próxima vez dale una patada en los huevos" (*Idem*). Pero, a estas alturas, el lector no sabe qué es lo que más le enoja⁸, si el abuso del que es objeto Jerónimo o la reacción del padre ante un hijo que le pide ayuda: "*-Voy a decírselo a mi padre. -Ya se lo dije, pero no me cree. Estuvo a punto de darme una trompada.*" (Fadanelli, *ibid.*).

El cuento es, en el sentido de sacudir al lector, implacable, va creciendo la enumeración de vilezas hasta que llega el momento en el que nos pre-

8 Así, "[...] se muestra el pecado en la confluencia de la cólera con la indignación." (Ricoeur: 217)

guntamos qué más puede pasar, no hay salida para los corderos y no hay nadie que los pueda salvar.

Rodrigo, el otro hermano, el que tiene diez años y pasa el tiempo peinándose frente al espejo, el de nombre de héroe que, además de listo, es valiente, es quien puede ser un buen instrumento para frenar a los "señores importantes" que van a la casa, pederastas de cuello blanco y negras intenciones. El protagonista, entonces, decide enseñarle cómo debe representar el pasaje bíblico que le tocó. El resultado no pudo ser más satisfactorio para el protagonista: "Rodrigo llevó a cabo una representación prodigiosa." (*Idem*) Lo prodigioso, a los ojos del niño, consiste en el hecho de que Rodrigo se haya enfrentado al padre, haya hecho su propia interpretación del pasaje del sacrificio de Isaac y la haya discutido con el padre ante la incomodidad del "público" y haya terminado afirmando rotundamente: "¡No había ningún cordero! ¡Engañó a su hijo para matarlo!" (Fadanelli: 125)

Así se siente el niño que es víctima de un pederasta: engañado, tímido, traicionado y como muerto. Este es otro momento culminante del cuento en el que los acontecimientos nos dejan sentir la rabia, la desesperación, la impotencia, la injusticia que son las cualidades metafísicas⁹ que bañan al cuento, ya que los personajes y sus acciones se vuelven, si no símbolos, si objetos representados con funciones simbólicas.

Y, nuevamente los lectores nos preguntamos: ¿qué sigue?, ¿qué pasa cuando ya se hizo lo único que se podía hacer y, aparentemente, no cambia nada?

Entonces aparecen las dos mujeres de las que habla el protagonista: su hermanita Georgina y su madre. ¿De qué lado están las mujeres? Georgina tiene ocho años y es muy cercana a su madre, quien hace sus mejores esfuerzos para que la niña se empape de los temas religiosos (de los que habla siempre en diminutivo).

9 Las cualidades metafísicas son, "[...] por ejemplo, lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoníaco, lo santo, lo pecaminoso, lo triste, la indescriptible brillantez de la buena fortuna, tal como lo grotesco, lo encantador, lo luminoso, lo pacífico, etc." (Ingarden §48, p. 342). Las cualidades metafísicas no son propiedades de los objetos representados, estrictamente hablando, sino, más bien, corresponden a situaciones o eventos; son una atmósfera que penetra e ilumina, que inunda todo con su luz; a personajes y objetos, como si los bañara desde arriba con su ser; no son estados anímicos de los personajes ni del narrador, tampoco se pueden ubicar exactamente en un detalle en concreto, su aparición obedece a un conjunto de elementos que se ven envueltos por ellas. (Ingarden §51, p. 350) (El símbolo § que aparece en las referencias se refiere a uno de los párrafos en los que está dividido el libro).

Georgina también suele hacer representaciones de pasajes bíblicos, también es exhibida y ofrecida como objeto sexual. Sin embargo, dado el comportamiento de sus dos hijos mayores, el padre ha suspendido las representaciones: "Mi padre no tuvo problemas para saber quién había aleccionado a Rodrigo, de manera que las recitaciones en público terminaron." (*Idem*) Y, contra lo que podríamos esperar, el personaje narrador afirma que es una lástima que así sea porque ya había instruido a Georgina para que representara la destrucción de Sodoma.

El problema real surge cuando el protagonista trata de hacer ver a su hermana en peligro en el que están y la realidad de su casa: el padre está dispuesto a entregarlos igual que Lot entregó a sus hijas. La reacción femenina, sin embargo, es contraria a la de Rodrigo: "¡Eso no es cierto! —berreó Georgina—. ¡Los papás cuidan a sus hijas!" (Fadanelli: 126) Sí, Georgina berrea porque su hermano le está destruyendo su mundo: "¿Y te imaginas quiénes representan al pueblo de Sodoma? Todos esos pendejos que vienen a visitar a mi papá" (*Idem*).

Pero, la niña no cree nada, se asusta, pero no cree nada. Y, por supuesto, recurre a su confidente: a su madre, a la cómplice número uno del padre, a la que permite en silencio que sus hijos sean manoseados. Ella, quizá, también es un cordero que tiene que soportar el sacrificio de ver a sus hijos convertidos en víctimas de la maldad, llevadas por su marido al sacrificio.

El desenlace no puede ser más trágico: el protagonista es descubierto por Georgina como un conspirador en la propia casa, la madre se encarga de informar al padre y, juntos, llegan a una sabia solución: hay que sacar al niño de la casa, después de todo, ya sabemos que una manzana podrida puede echar a perder a las demás manzanas de la canasta: "Entonces decidieron internarme en un colegio religioso." (*Idem*) (el colegio en el que abusan de Jerónimo); porque "[...] el destierro y la muerte constituyen otros tantos procedimientos para anular así al manchado con su mancha." (Ricœur: 203)

¡Sorpresa! El niño confiesa que no le desagrada vivir en ese lugar pues lo único que tiene que hacer es "mantener contentos a los curas".

El cordero se ha resignado; sabe que no puede cambiar su suerte y que debe aprender a vivir con lo que tiene, lo que podría ser, bajo la perspectiva psicológica, una especie de "síndrome de Estocolmo", reacción natural de alguien que es abusado continuamente. Mas, bajo una perspectiva de antropología filosófica, la imagen de "Siervo doliente"¹⁰, de la que habla Paul

Ricœur, es mucho más intensa. El protagonista asume su suerte como se asume un sacrificio: con cierto agrado. La lucha terminó, hay que adaptarse a la realidad, después de todo, "[...] sólo te piden dos cosas. La segunda es guardar el secreto". (Fadanelli, *ibid.*)

Nos encontramos aquí con el símbolo del rescate que "[...] sugiere un poder que tiene cautivo al hombre, y al cual hay que pagar determinado precio para liberar al cautivo". (Ricœur: 251) El precio que paga el protagonista es, como adivinamos, muy alto; pero quizás le anima saber que sus hermanos ya no seguirán padeciendo. Él se ha ofrecido como pago por el rescate de sus hermanos, cautivos en la casa paterna.

Como lectores, nos quedamos con el desencanto, con el sabor amargo de la derrota y con el coraje de tener que aceptar que sí, que no hay salida, que en este mundo hay quienes son y serán siempre corderos destinados al sacrificio.

¿Cuento de denuncia social? Sí, desde luego. ¿Tiene Fadanelli la intención de hacernos reaccionar y hacer algo por cambiar una realidad que es tan dolorosa? Quién sabe. En realidad, el conformismo del personaje narrador parece apuntar hacia el objetivo de simplemente ponernos ante los ojos la náusea del mundo: la pederastia, la traición, el abuso, la corrupción, la doble moral, la hipocresía, la falta de escrúpulos y la violación permanente a la dignidad de la persona humana. Le vienen bien a Fadanelli las palabras de Paul Ricœur: "A fuerza de imaginar impurezas monstruosas en ciertos criminales fabulosos, los poetas abrieron el camino a la simbólica de lo impuro." (Ricœur: 201)

¿Vale la pena preguntarnos por qué se abusa de los pequeños, de los débiles, de los indefensos? ¿Por qué se mancha lo que es puro e inocente? ¿Por qué, en fin, existe el mal? Ricœur nos respondería que la labilidad humana (la posibilidad de caer) es la que da origen a la posibilidad de mal; podemos estar de acuerdo con él o no, lo que no podemos negar es que: "El mal es una situación 'en la cual' queda cogida la humanidad como entidad singular colectiva; conforme al esquema de la culpabilidad, el mal es un acto que 'inicia' cada individuo." (Ricœur: 265)

10 "[...] figura como juez y como testigo, como abogado defensor [...]" (Ricœur: 419).

Bibliografía

- Fadanelli, Guillermo (2004). "El llanto de los corderos". En: *Los mejores cuentos mexicanos 2004*, México: Joaquín Mortiz.
- Ingarden, Roman (1986). *La obra de arte literaria*, México: Taurus/Universidad Iberoamericana.
- Ricœur, Paul (1991). *Finitud y culpabilidad*, Buenos Aires: Taurus.

Alfonso de Toro

Centro de Investigación Iberoamericana
Universidad de Leipzig (Alemania)

**LITERATURA 'GLOCAL'.
'¿LITERATURA POSTDICTADURA?' LAS 'HISTORIAS
MENORES' O LA MEMORIA COMO 'GRAN HISTORIA'.
CUANDO ÉRAMOS INMORTALES DE ARTURO FONTAINE
EN EL CONTEXTO DE LA NOVELA CHILENA
CONTEMPORÁNEA ACTUAL**

1. Introducción

En el centro de interés del presente ensayo se encuentra la novela *Cuando éramos inmortales* de Arturo Fontaine que es una de las expresiones más representativas de la novelística actual, particularmente dentro de un determinado contexto de novelas chilenas.

Por ello comenzamos por indagar cuáles son las estrategias y características narrativas de un grupo de novelas chilenas, que se ubica en la década de los noventa y del dos mil, al cual se le ha venido etiquetando entre otras muchas formas como novela de 'postdictadura'. Este término, como lo son generalmente los de ciertas épocas, representa –más que cualquier otro tipo de clasificación– un problema, ya que los temas no se dejan siempre ubicar en una cronología determinada y los autores y sus textos son muy diferentes entre sí. Por ello, desistimos de hablar de "literatura postdictadura" que sugiere una especie de programa ideológico o de características casi genéricas, lo cual no es el caso en vista de la gran diversidad de expresiones literarias en Chile, y que las obras elegidas representan una parte mínima dentro de un corpus amplísimo. Me parece más adecuado partir del análisis de las estrategias narrativas de los textos, que al fin acuñan y dan forma al objeto tratado, en vez de imponerles una etiqueta.

Más allá de Fontaine, los temas y personajes de los autores elegidos representan sistemas en debate, en competencia, en conflicto y, por ello, un preciso y claro diagnóstico de la sociedad chilena que se va perfilando antes

y durante el golpe militar y después de 1989. Además articulan —en campos tabúes o limitados en el discurso público y oficialista— un conocimiento fundamental para comprender la sociedad chilena actual sin dejar de ser en primer lugar literatura que configura nuevos lugares o topografías heterotópicas subversivas tanto en la constitución de un nuevo concepto de historia, de política, como en la introducción de estrategias de género, en el trato de zonas tabú encubiertas por normas, represión, religión, conservadurismo y dictadura.

Los discursos novelísticos hacen una operación sutil de la sociedad chilena con una gran vehemencia, con un deseo infinito de narrar. Y son los personajes-migrantes entre las culturas o entre los sistemas normativos o entre los mundos de la ley y de la tortura y de la perversión los que emplean la memoria como principio de ruptura, de liberación y catarsis para fundar otros territorios e identidades.

Estas novelas crean además nuevos territorios y estrategias narrativas y muchas de ellas se caracterizan por una alta literariedad, donde se confunden los límites entre realidad y ficción produciendo una realidad autónoma y meramente literaria que interviene en la realidad de la conciencia de toda una comunidad. Precisamente estas novelas realizan todo un fino trabajo de la memoria histórica, social-política y cultural sin caer en el maniqueísmo o en el patetismo y algunas de ellas se podrían ubicar en el *main stream* de la cultura de la memoria, como si antes de éste la historia y la literatura no hubiesen estado todo el tiempo sino tematizando el pasado y con ello la memoria y aquellas épocas, episodios o situaciones olvidadas u ocultadas por una u otra razón.

El corpus que subyace a una descripción de algunas características fundamentales son las novelas de Andrea Maturana, *El daño* (1997); de Arturo Fontaine, *Cuando éramos inmortales* (1998); de Carla Guelfenbein, *El revés del alma* (2002) y *La mujer de mi vida* (2005); de Antonio Simonetti, *Madre que estás en los cielos* (2004); de Gonzalo Contreras, *La Ley natural* (2004) y también de Carlos Franz, *El desierto* (2005). El corpus es reducido, por lo cual no queremos derivar ningún tipo de clasificaciones generales, sino destacar algunos trazos determinantes y altamente representativos.

Esta literatura la podemos ubicar dentro de un tipo de narrativa a la que se le ha denominado "joven narrativa chilena", pero que podríamos más bien calificar como narrativa de una 'intimidad reflexiva' que se caracteriza por un lenguaje mesurado, austero, preciso, radical como un bisturí, por una estrategia de lo no dicho, del desplazamiento, de la postergación infinita, de lo por decir y nunca formulado, como narrativas maestras de la alusión.

El discurso narrativo está marcado por la percepción a través de los sentidos visuales, auditivos, olfatorios, gustativos y táctiles. Son novelas de una escritura infinita, del placer de narrar sin fin, de narrar la imposibilidad de contar y describir ciertos momentos tanto de la historia personal como de la historia colectiva. Se trata de una diversidad de micro-historias donde se inscribe permanentemente la gran Historia. Son historias del deseo, del cuerpo, de la sexualidad, del poder, de la tortura, de los tabúes. A pesar de tratarse de historias minúsculas, cotidianas, trascienden su privacidad e individualidad y se descubren como partes de la verdadera historia que la gran Historia ha excluido, pero que a su vez son las que construyen la gran Historia. Son historias locales inscritas en historias translocales, o al revés, son historias translocales inscritas en historias locales. Además, la malla narrativa es intertextual, transtextual y transcultural. Por ello, elegimos la designación de *Novelas 'glocales'* como una posibilidad de denominación.

Las novelas no son ni acusadoras, ni militantes, ni políticamente comprometidas con alguna ideología, pero sí son altamente políticas en su intención y estructuración. Si hay un mensaje, es lapidario con el destino: a éste no escapa nadie. Ni el Estado ni los individuos pueden engañarse con un silencio mortuorio y una hipocresía lacerante, ya que las cicatrices, las profundas huellas de la memoria son indelebiles y en un momento, el menos pensado, algo o alguien será el motivo de urgentes preguntas que reclaman respuestas. Laura, por ejemplo, presionada por las inevitables preguntas de su hija Claudia: "¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?", obtiene en *El desierto* (2005) de Carlos Franz su catarsis, como resultado de su coraje, para después de veinte años de haber evitado el pasado, darle un futuro a su hija y a sí misma; o como en el caso de Elisa en *El daño* (1997) de Andrea Maturana, quien trata de recordar y de hablar del abuso sexual por su padre, para superar la infamia y liberarse; o el caso de Daniela y su madre Cata en *El revés del alma* (2002) de Carla Guelfenbein, ambas son víctimas de imposiciones sociales que las inducen a vivir vidas falsas, lo que se manifiestan en el caso de Daniela en una bulimia crónica que casi le cuesta la vida, o el caso de Cata en que debe someterse a una psicoterapia. Theo, Antonio y Clara en *La mujer de mi vida* (2005) de Carla Guelfenbein se encuentran en un callejón sin salida entre amor, deslealtad, lealtad y falsas lealtades o están imbuidos en vidas fictivas, como es el caso de Antonio, quien a su regreso a Chile se construye una biografía completamente inventada. Similar es el caso de los hermanos Francisco y Pascual Beltrán —en *La ley natural* (2004) de Gonzalo Contreras— que han vivido falsas utopías, modelos familiares y sociales autoritarios y caducos,

con imágenes proyectadas de un clan familiar; o el caso de Julia —en *Madre que estás en los cielos* (2004) de Pablo Simonetti— quien en un diario de vida hace pasar decenios de años de historia privada, social y política; o el caso de Emilio, en *Cuando éramos inmortales* (1998) de Arturo Fontaine, que despierta al mundo arcaico de su padre, Alberto, y es arrastrado al mundo moderno y revuelto de Magdalena, su madre, donde la fórmula no es “la búsqueda del tiempo perdido”, sino la ‘búsqueda del porvenir’.

Antes de entrar a describir las cartografías de género, las psicológicas, sociales, históricas y políticas de al menos una de estas novelas, quisiéramos mencionar una serie de características tanto en el nivel del discurso como en el nivel de la historia:

Nivel del discurso

1. Las novelas o son escritas en primera persona en su totalidad o hay capítulos en primera persona, así en: *El desierto*, *La mujer de mi vida*, *El revés del alma*, *El daño*, *Madre que estás en los cielos*, *Cuando éramos inmortales*.
2. En ellas predomina el diálogo y la voz directa o abunda el diálogo en forma alternativa con otras formas narrativas, así en: *El desierto*, *La mujer de mi vida*, *El revés del alma*, *El daño*, *Madre que estás en los cielos*, *Cuando éramos inmortales*, *La ley natural*.
3. Aún cuando en algunas novelas predomine la narración en tercera persona, el narrador se esconde detrás de un personaje como es el caso en *Cuando éramos inmortales*, en la que la narración se desarrolla desde la perspectiva íntima y subjetividad de un niño (Emilio).
4. En varias novelas recurren los personajes a medios metanarrativos de comunicación. Así, en *El desierto* tenemos una carta que ocupa la mitad de la novela alternándose con un discurso casi onírico de un narrador en tercera persona; en *La mujer de mi vida* la narración de Antonio procede de una novela que él ha escrito sobre los sucesos en Inglaterra y Clara escribe un diario que incluye su vida en Inglaterra y su vuelta a Chile, notas de su Diario que luego pasan a formar parte de la novela; así también en *Madre que estás en los cielos*: Julia, la matriarca de la familia, esposa de Alberto y madre de cuatro hijos, escribe en el umbral de su muerte un testimonio sobre cincuenta años de una familia migrante italiana y una época histórica importante de Chile, que además está conectada con la Segunda Guerra Mundial.
5. Tenemos una activa intertextualidad: en particular en *El daño*, en *Cuando éramos inmortales* y en *El Desierto*. El primer texto se compone de diversas

referencias literarias y mediales tales como la *Odisea* con respecto al viaje o como *La dama de las camelias* en relación con Gabriela, uno de los personajes principales: “Para Gabriela, el ideal femenino ha estado siempre peligrosamente cercano a *La dama de las camelias*: La mujer que sufre, que está enferma” [...] (Maturana 1997: 34). Otras referencias son *Ana Karenina* y *Crimen y castigo*: “También me leía, a veces – digo, como buscando consolarla. Cosas difíciles. *Ana Karenina*, *Crimen y castigo* y la serie de cómics *Superman* y *Batman*” (Maturana 1997: 207)¹.

6. Además tenemos referencias musicales; por ejemplo, la novena sinfonía de Beethoven: “En el funeral se tocaría la Novena Sinfonía de Beethoven, que era la preferida del muerto [...]” (Maturana 1997: 35) o las canciones de Pat Metheny²: “Me acuerdo hasta de la canción que escuchábamos. Andábamos con un cassette. [...] Era ésa de Pat Metheny [...]. Desde ese día, no he podido volver a escucharla” (Maturana 1997: 37).
7. También se acude a referencias fílmicas: “Seguramente había visto *Thelma y Louise* en video” (Maturana 1997: 54)³; “Me describió una escena de sexo en una película. Creo que era *Betty Blue* [...] que estaba a punto de acostarme con un completo desconocido” (Maturana 1997: 63)⁴. Otra película mencionada es *El exorcista*: “Mi cabeza se ha vuelto como la del protagonista de una de esas películas de terror en que un demonio o un espíritu se posesiona de sus actos. Como pasaba en *El exorcista*” (Maturana 1997: 200)⁵.
8. La novela de Fontaine es rica en intertextos. La obra de Proust ocupa un lugar central en relación con la memoria, con la “tragedia de dormirse”, o en la relación casi incestuosa con la madre, con los estados oníricos y mediales. También la obra de Joyce con sus *streams of consciousness* está muy presente. Con respecto a Proust tenemos citas textuales:

1. Las referencias son a las novelas de Tolstoi (1877/1878) y de Dostoievsky (1866).
2. El guitarrista Patrick Bruce Metheny, nacido el 12 de agosto de 1954 en Lee's Summit/Kansas City, Missouri, fundador del grupo *Pat Metheny Group*. Su música se distingue por una diversidad de estilos y por su carácter experimental.
3. *Thelma & Louise* (1991) es un *roadmovie* con motivos de películas de suspense. El guión fue escrito por Cailie Khouri y los roles principales los ocuparon Susan Sarandon y Geena Davis. La película trata de dos amigas que tienen problemas con sus vidas.
4. *Betty Blue - 37°2 le matin* (1986) es un filme de Jean-Jacques Beineix (nacido el 1946 en París) basado en la novela con el mismo título de Philippe Djian. Trata de una relación amorosa destructora que lleva a la protagonista a mutilarse, cayendo en coma. Philippe Djian (nacido el 3 de Juni 1949 en París) es escritor y periodista de origen armenio. Su libro *Betty Blue - 37°2 le matin* (1985) fue celebrado por la crítica internacional.
5. *The Exorcist* (1973) es un filme de William Friedkin (nacido en 1935 en Chicago) basado en la novela del mismo nombre de William Peter Blatty de 1971.

Ahora es de noche. Aprisiono la mano de mi madre, la pongo sobre mi almohada y recuesto en ella mi cara. (Fontaine 1998: 50)

J'appuyais tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller qui, pleines et fraîches, sont comme les joues de notre enfance. (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, 1954: 14)

No te vayas todavía, mamá. Quiero estar contigo otro ratito. Esto obra prodigios. Derrota, a veces, incluso al padre que desde el primer piso la llama con cierta impaciencia, alegando que la comida está lista y Graciela sólo aguarda su señal para servirla. (Fontaine 1998: 50-51)

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. [...] Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait ma porte pour partir, je voulais la rappeler, lui dire « embrasse-moi une fois encore », mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes ... (Proust 1954: 25-26)

Hay también una referencia directa de tipo temático y estructural con *A Portrait of the Artist as a Young Man*: "Retrato del artista adolescente, y, por supuesto, aunque no se dé cuenta, el castigo de Stephen da forma de antemano a su experiencia" (Fontaine 1998: 259), enunciado que se encuentra en directa relación con el siguiente pasaje de la novela de Joyce:

Then he went away from the door and Wells came over to Stephen and said:
- Tell us, Dedalus, do you kiss your mother before you go to bed?
Stephen answered:
- I do.
Wells turned to the other fellows and said:
- O, I say, here's a fellow says he kisses his mother every night before he goes to bed.
The other fellows stopped their game and turned round, laughing.
Stephen blushed under their eyes and said:
- I do not.
Wells said:
- O, I say, here's a fellow says he doesn't kiss his mother before he goes to bed.
They all laughed again. Stephen tried to laugh with them. He felt his whole body hot and confused in a moment. What was the right answer to the question? (James Joyce 1992: 10-11)

La historia de una familia y la historia de un país están estrechamente relacionadas, y la base es una memoria que tiene como mediadores los sentidos mencionados más arriba, que constituyen el mundo de Emilio.

En el *Desierto* de Carlos Franz constatamos referencias con la tragedia y la mitología griega, con las *moirai*, las 'destinadoras': Klotho, Lachesis, Atropos o también las llamadas *fatae*, diosas del destino. En la mitología latina son las *parcae*, las 'parturientas': Nona, Decima o Decuma y Morta; en la mitología germana corresponden éstas a las *nornen*. Las *moiras* de Pampa Hundida tendrán un rol fundamental en la novela y en el destino de Laura. Así también lo tendrá la tragedia: mientras que *Oedipus Rex* de Sófocles marca la parte del Eros y del Tánatos, la 'hamartía', *Ifigenia en Aulida* de Eurípides determina el desenlace al fin feliz. Así también es clarísima la presencia de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo con ese viaje al infierno llamado Comala (aquí Pampa Hundida) y con esas voces que vienen de todas partes. Laura es una peregrina que viene como los otros peregrinos:

[...] a pedir y celebrar, a rogar y bailar [...] a escuchar en la voz de la multitud [...] la voz de alguien más allá [...] no la voz de las certezas, sino la de una pasión. (Franz 2005: 14, 15)

[...] el descenso a la otra cara del mundo, al revés de las certezas. (Franz 2005: 14, 15)

Lo apolíneo y lo dionisiaco, tema central de la novela, se entrecruzan y están en directa relación con *El Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche:

[...] a la intuición de una pasión que remachaban esos bombos y tambores pegajosos, acoplando su insomne cavilar al ritmo de cadencias infinitamente más antiguas que cualquier teoría.

[...] Sino que había cambiado la aparente armonía de su cátedra de filosofía por el torbellino polifónico de la fiesta donde había aceptado juzgar lo incomprendible. De la filosofía a la fiesta. (Franz 2005: 15)

Nivel de la historia

1. Característico de todas estas novelas es que un personaje llega del extranjero y produce todo un remesón sísmico en un módulo social. La persona puede ser extraña a la familia; por ejemplo, Bárbara o Muriel en la *Ley natural*, o amigos de la misma, como Theo en *La mujer de mi vida*. El personaje puede ser también oriundo de Chile que vuelve después de muchos años al país, por ejemplo Ana Bulnes en *El revés del alma* o Pascal Bertrán en *La ley natural*.
2. Son personajes que producen una extrañeza tal que desarman el sistema de normas existentes.

3. En algunas novelas los personajes, en parte, no vienen de afuera del país y sin embargo sí producen una perturbación y erosión que desenvuelven otro tipo de vidas contra la norma, donde la felicidad privada es más importante que el éxito profesional y social, como es el caso de Ricardo que se vuelve amante de Olga, casada con Salvador, en *Cuando éramos inmortales*, o el caso de Ramiro, el novio de María Teresa en *Madre que estás en los cielos*.
4. Los textos tienen como objeto historias familiares (*Cuando éramos inmortales*, *Madre que estás en los cielos*, *La ley natural*, en parte *Al revés del alma*) o individuales (*El Desierto*, *El daño*, *La mujer de mi vida*, *Al revés del alma*).
5. Estas historias particulares se encuentran intercaladas o relacionadas con la gran Historia. Así, en *Madre que estás en los cielos* hay todo un tratamiento de la historia de la inmigración italiana en Chile y de los conflictos que provocó el estar a favor o en contra de Mussolini; o en *Cuando éramos inmortales* la clausura de una época feudal y el advenimiento de las turbulencias políticas en Chile, que llevarán al país al gobierno de Allende y luego a la dictadura de Pinochet.
6. Otro aspecto central son los temas tabúes: la homosexualidad de Andrés en *Madre que estás en los cielos*, el lesbianismo latente y el incesto en *El daño*, la pedofilia y la bulimia en *Al revés del alma*, la sexualidad compartida en *La mujer de mi vida*.
7. Finalmente la descentración del espacio. En la mayoría de los textos aquí analizados las acciones ocurren tanto en Chile (y allí en diversas ciudades y regiones) como en el extranjero. En *El Desierto* los acontecimientos tienen lugar en Berlín y Pampa Hundida; en *Al revés del alma* en Santiago/Valparaíso y en Inglaterra; en *La mujer de mi vida* en Inglaterra y en el sur de Chile y en Santiago; en *La ley natural* en Santiago, en Holanda y en África. Pero también en *El daño* hay un desplazamiento de la ciudad (sin nombre) al desierto, y en *Cuando éramos inmortales* del campo a la ciudad. En *El daño*, Maturana no le da nombres a los lugares, éstos son anónimos; Franz por su parte inventa Pampa Hundida y Fontaine crea Panguinilahue.

2. La novela 'glocal' y de la memoria: *Cuando éramos inmortales*

« Patrona, créame, no tenemos nada en contra suya. No es cuestión personal. Ella quería observar la cara del hombre que en ese instante dividía su vida en un antes y un después. Entonces escupió. El otro no atinó ni a limpiarse. Miraba con espanto animal.

desconociéndola, desconociéndose, tan extraviado como ella esa noche en la que comenzaba para ambos el desconcierto. ¿Era su patrona todavía? ¿Seguía siendo mi abuela todavía? También para él, a partir de ese salvazo, habría un antes y un después breve.

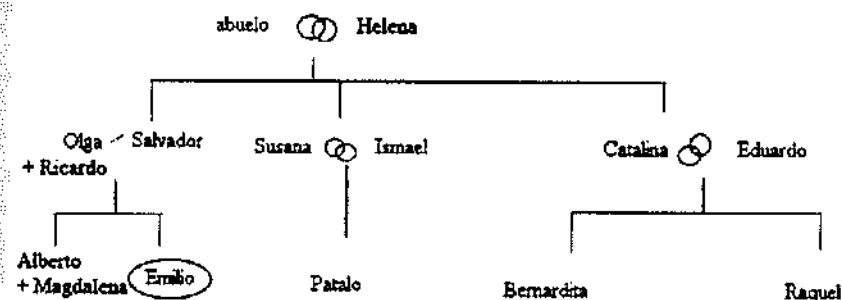
Fontaine 1998: 25

[...]

De alguna manera ella va creando en él, sin quererlo, la sensación de que su historia tiene dos partes: antes y después de él, antes y después de nosotros. Y esa segunda parte es absolutamente feliz, absolutamente dolorosa.

Fontaine 1998: 59

La historia en *Cuando éramos inmortales* se desenvuelve en una tríada accional centrada en la figura de Emilio-personaje-narrador y en diversos niveles. Por una parte tenemos la historia particular de Emilio, la historia de su familia y la historia sociopolítica de Chile; por otra una acción que se desplaza entre el mundo de la narración de Emilio a Santiago y al latifundio de Panguinilahue. Así, tenemos una constelación de personajes tripartita: el mencionado Emilio-narrador, su familia (su padre Salvador, su madre, Olga (su compañero Ricardo), sus hermanos Alberto y Magdalena) y el colegio y su abuela Helena y otros personajes de su familia⁶:



La narración alterna entre un narrador en tercera persona y la narración de Emilio en primera persona. El mundo de Emilio está configurado por una serie de elementos cotidianos que recuperan para el lector un mundo perdido, arcaico, patriarcal, jerárquico y de una aparente gran coherencia social. "El

⁶ El esquema lo cito de mi seminario dictado el semestre de invierno 2006/07 con el título "La movida chilena".

día comenzaba con el olor del fósforo" (Fontaine 1998: 44), con el mundo olfatorio, que su padre usaba para encender el "califont", dice Emilio. 'Fósforo' y 'califont' construyen un mundo de una unidad inseparable que marcan ese mundo arcaico, determinan una identidad cultural y social e identifican al padre en un ritual cotidiano de igual forma funcionan el olor de su bata de baño y de su toalla, el contraste entre el olor de la piel de su padre y la de su madre, el perfume de la madre (Ibíd.: 51). Así también el ritual del desayuno en la cama, por ejemplo, diseña el mundo del gusto y del sabor: las galletas de "soda", el "pan tostado" en un tostador de lata, la "mantequilla derretida", el "dulce de membrillo" (Ibíd.: 47), el dulce de mora (Ibíd.: 25) o el "merengue". También tenemos objetos relacionados con espacios determinados, tales como "el timbre que cuelga de la cabecera de la cama" (Ibíd.: 48), la orejas de paila (Ibíd.: 61), el yodo, el botiquín, el costurero (Ibíd.: 66), la bañera, la tapilla (Ibíd.: 91), la plastilina (Ibíd.: 105), el lápiz Bic (Ibíd.: 105), un disco de 45 (Ibíd.: 122). Hay además todo un mundo táctil relacionado con la madre, una relación tendencialmente pseudo-incestuosa que se articula, por ejemplo, en la ceremonia de ir a dormirse:

Ahora es de noche. Aprisiono la mano de mi madre, la pongo sobre mi almohada y recuesto en ella mi cara. Ese contacto de mi cara y su mano borra todos los fantasmas del día y de los sueños. Lo transportan a un Paraíso sólo comparable al que, años después, le darán algunos momentos de oración y, todavía más tarde, contemplar el rostro de una mujer —una mujer con nombre y apellido— sobre su almohada. La sensación del dorso de su mano hundándose un poco en la pluma tiene algo duro y concreto, real. Los dedos de su madre, largos y firmes, de uñas cortas, enteras y ovaladas, parecen hechos para hacer cosas. No para gesticular ni, mucho menos, para languidecer olvidados y atrayentes sobre el brazo de un sofá.

Las palmas son demasiado rojas, como si acabara de jabonárselas en agua caliente. Son manos que planchan sus blusas de seda y las doblan y las dejan tal cual estaban en la tienda. Es volverlas nuevas otra vez. Cuando su cachete se amolda a los montículos de esa mano que disipa los temores, a veces huele a jabón de glicerina con limón, y él sabe que del otro lado, pegada a la funda, esa piel es sana y colorada. La cara del niño cabe entera en esa mano grande, como si viniera saliendo de ella.

—No te vayas todavía, mamá. Quiero estar contigo otro ratito.

Esto obra prodigios. Derrota, a veces, incluso al padre que desde el primer piso la llama con cierta impaciencia, alegando que la comida está lista y Graciela sólo aguarda su señal para servirla.

Es posible que ese reposo del rostro sobre la mano de su madre en la almohada se hunda en las neblinas más espesas del recuerdo. Es posible que ese gesto de reunión sea anterior al lenguaje y represente en su memoria la primera tentativa de superación del desgarramiento original. Puede ser. Pero a Emilio, en el colegio, le irían enseñando eso exactamente al revés: ese gesto, y tam-

bién el rezo, y, por cierto, el amor por una mujer, eran anticipos, intentos de alcanzar un estado de reunión total que sólo se conseguía en plenitud después de la muerte: «Nos creaste para ti, Señor», repetían con pasión incansable los curas del colegio, «y en Ti». Y entonces esa angustia, esa escisión que se transformaba, por ejemplo, en puntadas al estómago los domingos por la tarde o en inmotivadas rachas de disconformidad, desánimo y anemia espiritual, lo acompañaría siempre y así debía ser, porque eran la prueba de que su lugar natural era otro y nada de aquí podría bastarle. (Ibíd.: 50-51).

Sentimientos que, convirtiéndose en celos enfermizos, conducen luego al odio, a la violencia y casi al asesinato de un amante de su madre. Esta escena es una cristalización del desorden, del cambio que tanto Emilio en su espacio privado y en toda una sociedad va a experimentar: la ruptura con todo un sistema caduco. La historia privada se confunde con la gran historia, son las pequeñas historias que construyen la grande. Es el testimonio de Julia Bartolini en *Madre que estás en los cielos* de Pablo Simonetti, la historia de su familia que nos abre una ventana para la historia de las migraciones y de la inmigración italiana a Chile en la primera mitad del siglo XX, su trato social con la oligarquía chilena, la descripción de los prejuicios y estereotipos y la situación de la comunidad italiana durante la Segunda Guerra Mundial y su posición frente a Mussolini. Julia representa las transformaciones de la mujer chilena del siglo veinte y de toda una sociedad. Tenemos así una historia de amor de una relación triangular entre Theo, Clara y Antonio en *La mujer de mi vida*, que nos revela a través de un agujero tanto la vida en el exilio, pero particularmente el regreso de exiliados a Chile con una mentalidad, ideología y utopía que se ha tornado obsoleta y nos muestra cómo Antonio —frente a su fracaso de realizar sus ideales revolucionarios— se quiebra y se inventa una biografía que aparentemente lo lleva al suicidio. Guelfenbein trata el conflicto de la memoria de antaño, que acuña la identidad y personalidad de un individuo, con las fuertes realidades y transformaciones que ha producido el transcurso del tiempo. Es la escena retrospectiva, en una especie de *stream of consciousness* de Clara, del momento en que miembros de la policía secreta golpean y secuestran al padre motivo del exilio de Clara y su madre, que nos dan la idea del terror circundante, mas sin hacer de ello un tema o una anécdota: es un chispazo que ilumina por unos segundos toda una época.

Las citas que encabezan este apartado ponen en relieve varias equivalencias: la fórmula 'un antes y un después' dividen la vida de Olga en antes y después de conocer a Salvador, su marido, en 'un antes y después' de una sociedad agraria contra la cual los campesinos se rebelan, en 'un antes y después' de una sociedad arcaica de Helena, la abuela, en 'un antes y después' de Salvador, quien se dedicaba al fundo y así en 'un antes y después' de la

vida de Emilio. De esta forma, coinciden las vidas particulares con la vida de un clan y con la historia de Chile como se comienza a perfilar bajo el gobierno de Allende, donde se produce una radicalización de la reforma agraria comenzada por Frei. Mas esta estructura del 'antes y el después' es visionaria ya que incluye y anuncia la separación de Olga y Salvador, la disolución del clan y de una sociedad patriarcal y cambios políticos de trascendencia histórica. En esa ínfima escena donde se contraponen los rituales de la Semana Santa con el beso colectivo al Cristo colgado en la pared y el escupitajo que le da la abuela a un campesino subversivo, evoca todo un mundo de cambios y anuncia uno muy turbulento que pasará por el gobierno de Allende y llegará al golpe de estado de Pinochet. En una prolepsis incrusta Fontaine en ese mundo ritual idílico la violencia que habría de surgir algunos años más tarde:

Entonces, en medio de un silencio expectante, se incorpora la patrona de su reclinatorio en felpa azul y, pálida y larga como una vela de convento, avanza apretando en su mano el rosario de piedras de amatista, y cruza la línea limítrofe trazada por la reja. Se desploma sobre el Cristo indio y, con ambas rodillas en el suelo, besa tres veces sus pies. Luego se apoya en un brazo del cura para alzarse de su postración y regresa con paso cansino a su sitio cerca de la Virgen. Y a continuación, se arrodillan y besan su hija Catalina y su hija Susana, y mi madre y mi padre, y sus yernos y todos los primos, forzados a hacerlo dominando el asco, y luego la señora Josefina y don Pedro y las empleadas, las mamas, y los mozos de las casas, y la señora de Evaristo y Evaristo, y la señora del Chico Ibarra y el Chico Ibarra, y Espiridión, y la señora de Samuel y Samuel, y la señora Herminia, y así hasta el último peón del fundo y sin faltar ninguno.

Los besos se amontonan sobre el mismo punto: los pies clavados del Cristo indio; y era imposible no pensar, mientras pasaban los jornaleros, en la saliva de la patrona mezclándose con la de todos ellos en sus bocas. Porque ese besar de los pies clavados del indio se transmutaba en un besar del rastro del beso de mi abuela. Ese beso colectivo sellaba, a través de los pies del Cristo, nuestra alianza en las lejanías de los Andes, en el cajón de Panguinilahue, de generación en generación.

Fue esa alianza la que se cortaría una madrugada, pocos años más tarde, cuando el parque y los corredores de las casas se llenaron de ponchos y rostros «atraidorados», como dijo mi abuela. Salí a la fuerza, pero caminando enhiesta y digna como una espartana destronada. Se apoyaba apenas, casi por pura distinción, en el brazo de Emilio. Y cuando el Sunco, adelantándose al chofer, en un gesto de respeto inesperado le abrió la puerta del jeep que la arrancaría de su casa para siempre, ella se detuvo demasiado cerca. «Patrona, no tenemos nada en contra suya. No es cuestión personal.» Ella quería observar la cara del hombre que en ese instante dividía su vida en un antes y un después. En el silencio oscuro se encendían y apagaban brillos de ojos y destellos de luna en las hechonas.

Era el hijo del Chico Ibarra, el tractorista, y de la Rosa, que venía a las casas a ayudar y a hacer dulce de membrillo y mermelada de mora. Era el hermano de la Irma, su Irma querida, que cada mañana, después de dejarle la mesita del desayuno en la cama, echaba a correr las llaves de la tina y le sacaba del ropero la ropa que se iba a poner ese día. Los pañales y calzones que ha usado ese niño venían en el ajuar que regalaba para Reyes a las que iban a parir ese año. El accidente se produjo un día en que ella no estaba. Dicen que se oyó un grito. Nunca volverían a oír nada parecido. Nadie lo pudo olvidar más. Ni los ojos del niño mirando lo que faltaba. Después se desmayó. Demoraron en encontrarlo. Había saltado lejos y quedó entre unos críspreses recién aserrados.

Sí. Se lo habían advertido hacía meses. El cabecilla de la revuelta era ése. «¡Carajol!», le dijo sin gritar. Pero lo oyeron todos. Su nariz larga y delgada se aproximó. Pareció que ya tocaba la nariz ancha del Sunco. Entonces le escupió. El otro no atinó ni a limpiarse. Miraba con espanto animal, desconociéndola, desconociéndose, tan extraviado como ella esa noche en la que comenzaba para ambos el desconcierto. ¿Era su patrona todavía? ¿Seguía siendo mi abuela todavía? También para él, a partir de ese salvazo, habría un antes largo y un después breve. Pero, claro, en ese momento él pensaba lo contrario. Espoleaba el caballo de su hora y saltaba sin miedo los obstáculos. Sentía que el futuro se le abría, impalpable como la luz que empezaba a adelgazar la noche.

Cuando el jeep cruzó el portón, le tomé la mano a mi abuela y estaba muy fría. Se desmoronó en mis brazos como una muñeca hecha pedazos. Apresada en su interior con su voz seca, sin llanto, gemía el alma de una niñita que no quería, que ya no sabía ser consolada.

Concluido el rito del beso, el sacerdote se puso de nuevo la casulla, tomó del suelo la cruz y volviendo sobre sus pasos la dejó del lado del altar, sobre la columna salomónica. Finalmente, cerrada la cancela de la reja de hierro forjado, inició un «Tantum ergo...» que acompañaron a la abuela y la señora Josefina con voz clara, y los demás en un murmullo. Y ese indio rendido perdería de esa cruz, de la reja hacia el altar, hasta el Viernes Santo del próximo año.

Los primos se acercaron al altar a apagar las velas que ardían entre floreros y charuscaban, a veces, alguna flor. Emilio se sube a la espalda pegajosa de Alberto para alcanzarlas y ese olor a mecha humeante se enredaba con el de su polera y las ilusiones y sus botas impregnadas por el sudor de los caballos. Alberto le pasa dos candelabros de los grandes de más arriba a su abuela y ella avanza hasta el comulgatorio y se detiene con una vela encendida en cada mano. Un montón de niñitos morenos brotan de los bancos y se abalanzan a apagarlas en un griterío. El tío Eduardo se relame los labios pensando, le dice a Alberto, en el queso chanco y algo más que esperan en la galería. Claro que no habrá pisco sour hasta mañana. Pero tiene un pálpito. El aperitivo de esta Semana Santa, quizás por qué está tan seguro, será menos austero. Se equivoca. Como siempre, sólo habrá galletitas saladas y agua. «La suegra querida es incorruptible, Eduardo», se ríe el tío Ismael desde su altura: «Ayuno y abstinencia. Hasta el sábado. ¿Está claro? De aquí para abajo la

comezón del hambre: ayuno y abstinencia. Semana Santa, Eduardo...». (Ibíd.: 26-27)

De esta forma se contrastan ambos mundos irreconciliables.

Emilio es el icono de la desintegración de todo un sistema, el voyeurismo acústico:

Tengo a alguien encima. Trato de respirar y no puedo. Me había acostado bajo los cojines del sofá por esconderme. Los ladrones se sentaron encima. Es absurdo, se dice. Él es grande para eso. Me aplastan. Me estoy casi asfixiando, pero si me moviera o gritara, los gánsters me balearían de inmediato. No hay escapatoria. Saco apenas la nariz por un huequito entre los cojines. Lo peor es que la respiración entrecortada de Emilio es ruidosa. Los asaltantes al echarse hacia atrás, lo oprimen más y más. Emilio aceza penosamente. Ahora empujean a inquietarse. Tengo demasiado calor. Uno de ellos gira la cabeza hacia los cojines y Emilio ve su mirada torva. Me encojo cerrando los ojos en esa oscuridad con olor a felpo y a polvo. La angustia me sube del estómago a la garganta.

Abro los ojos. Transpiraba y el corazón le sacudía el cuerpo. No había sofá ni gánsters. Estaba en su cama. Cierro los ojos y los cojines vuelven a achatarme cara y pulmones. Me falta el aire. Es verdad, me asfixio. Una hilacha me hace cosquillas en la nariz y aspiro olor a polvo y calor. Los de arriba carraspean. Abro los ojos. La cortina cuelga en paz sobre la ventana. Me recuesto sobre el costado derecho, según me aconseja mi madre.

Un temblor de miedo me recorre de la cabeza a los pies. Ahora contengo la respiración y escucho. Sí. Están estrangulando a alguien. Es un quejido de asfixia. Viene de abajo, del living. ¿Su madre? ¿Qué sucedía? Pues era ella, no cabía duda... Ese lamento ahogado. ¿Quién? ¿Y ese otro ronquido de asesino? ¿Su padre? No. No era verdad, por supuesto. Era otra trampa de su mente enfermiza, otra de esas situaciones del sueño, absolutamente real e indistinguible, sólo que no hay modo de reconciliarla con esas otras situaciones, también absolutamente reales e indistinguibles, y con esta memoria de ellas que se llama vigilia. Pero en este momento Emilio está en el borde y salta de un mundo a otro que niega el anterior.

Pero, ¿qué hago aquí, inmovilizado por el terror? No hay tiempo que perder. Su madre agoniza. Salió del cuarto y, pese a sus precauciones, el maldito tercer escalón crujió como siempre. Me detengo. Una explosión de llanto me traspasa el alma. ¿Mamá? Me responde un alarido inaudito, no sé de quién, de qué animal. Y, en verdad, me sofoca de nuevo la presión de los cojines de felpa polvoriento y el aire raspa mi garganta. Un gemido desgarrador me devuelve a la escalera y sigo bajando los peldaños. ¡Mamá! Entonces of sus carcajadas.

Retrocedí como un caracol al que se da un papirote en la punta de las antenas. Estaba en el hall y sólo atiné a volar con ganas de desaparecer para siempre al interior de mi concha blanca y blanda.

Nadie me vio, nadie me oyó. Y yo no vi nada, ni vi nada. Oí, solamente, su risa plena, segura, envolvente. Y me estremecían, eso sí, las convulsiones y un llanto filosófico se atascaba demorándose en mi pecho sin poder desatarse. No vi nada, lo juro. Pero encogido, retorciéndome como el caracol, los ojos duros y secos, las orejas bajo el cobertor, no conseguía apartar de mis oídos esas risas trezándose.

Mamá: para, por favor, mamá. No más. No. Para, mamá mía. Y yo no era capaz de separarme de eso que se me repetía, pese a las orejas protegidas por el grueso cobertor de plumas, pese a que yo no aguantaba un segundo más, mamá, eso que no podía escuchar y no sabía qué era, qué horror nuevo. Mamá: para, por lo que más quieras, que me haría estallar la cabeza de un momento a otro, que me volvería loco oír eso sólo una vez más. Ay, mamá. (Ibíd. 130-132)

También el casi asesinato es la expresión de un sistema en disolución:

A la noche siguiente, sentí el Buick y me asomé a la ventana. Atravesó el jardín de adelante con su abrigo azul y entró a la casa con su propia llave. Emilio, registra el fantasma, no titubea. Una vez que ha cerrado la puerta del living espera treinta minutos por reloj. Se vistió sin encender la luz y, por supuesto, acompañado por su incansable fantasma, bajó las escaleras muy, muy lentamente con los zapatos en una mano y una manta en la otra. Cruza la puerta batiente del repostero y entra a la cocina. Del farol llegaba una luz débil. Saqué del cajón el cuchillo largo y delgado de la carne. No se decía: voy a matarlo. No se preguntaba: ¿cómo será la sensación de entrar en su carne con este filo, habrá que hacer mucha fuerza o resbalará solo? Palpó el filo con la yema del dedo índice: sí, dije, sí. Y la sombra lo supo. Un momento después se arrojaba con la manta detrás del pitisporo que, junto a la puerta de reja, disimulaba la caja del medidor de la luz. La espera fue larga.

Cuando ya casi desistía, vencido por el sueño y el frío, lo sintió venir. Emilio se encaramó a la caseta del medidor. El hombre del abrigo azul cerró con suavidad la puerta de calle sin echarle llave y avanzó luego rápidamente por el antejardín. No pudo ver su cara. Sus zapatos negros de buena calidad se hundían presurosos y sin hacer ruido en el pasto húmedo. Quería evitar, sin duda, el sonido de sus pisadas en el caminito de adoquines. Huía como un gato atravesando por el pasto. Se detuvo ante la puerta de reja y se metió la mano al bolsillo buscando la llave. El farol lo iluminaba cuando Emilio saltó sobre él gritando «¡ladrón, ladrón!»

La cuchilla resbala por el pelaje suave de cachemira. Se oye un grito de espanto. Caen confundidos. Se para ágilmente del suelo y lo apunta con su arma carnicera. Entonces le vi la cara: había perdido los anteojos y miraba desorientado. Un mechón le caía desordenado sobre la frente abriéndole el pelo y exhibiendo toda su calvicie. Con la frente arrugada, los ojos fuera de sus órbitas, la boca crispada y vacilante estaba tirado de espaldas en los adoquines. Levantaba un pie mostrando la suela de un zapato como para detenerlo.

— Tú debes ser Emilio —balbucea con labios temblorosos—. No hagas eso; ten cuidado, Emilio. Soy un amigo de tu mamá, Emilio. No soy ningún

ladrón. Llamemos a tu mamá, Emilio. No, Emilio, cálmate. No hagas nada hasta que llegue tu mamá. No voy a moverme. Espera, Emilio.

Hablaba y se iba convenciendo de que yo jamás pude haberlo confundido con un ladrón. Trataba de sonreír, pero en su boca la sonrisa se deshacía sin alcanzar a formarse. Emilio dos veces había hecho como que lo atacaba, y él giraba ofreciendo al cuchillo la suela de su espléndido zapato, y musitaba: «No, Emilio, no; te vas a arrepentir. Por tu mamá, soy un amigo de tu mamá, por tu mamá no lo hagas». Se le había arremangado el pantalón. Emilio contemplaba los pelos en la pierna desamparada. Bastaba un breve movimiento de muñeca y codo para tajar esa pantorrilla blancucha. ¿Por qué no lo hacía? ¿Por qué le permitía seguir hablándole desde esa posición grotesca? ¿Quería prolongar el miedo del vencido y exacerbar su venganza? Su fantasma lo observaba con el cuchillo en alto y tomaba nota. Emilio, comprobaba su espectador omnisciente, no siente miedo. Ni siquiera odio o ira siente. Le da lo mismo lo que pase. Aunque si algo siente, es despecho. Pero no por este pobre hombre con su abrigo de cachemira azul desparramado sobre los adoquines, que le habla tembloroso levantando el zapato desde el suelo, sino por algo más general e indeterminado. El despecho, como el smog que vela la cordillera nevada frente a Santiago, borrona el brillo de la vida. Y entretanto, sigue durando esa cuchillada inminente.

El enemigo está ahí, derrotado, disponible como una víctima. Tiene la nariz afilada y aguileña, el arco de las cejas tupidas bien formado, el mentón levantado. A pesar de la pelada y el ceño, es más joven que su padre. Tiene cinco hijos, ha dicho Gabriela. ¿Por qué cinco y no seis? Y es un abogado. El pantalón oscuro, arremangado por la caída, los zapatos lustrosos, la corbata a rayas, las colleras de oro, en fin, ese calcetín recogido... ¿Volverá ahora a su casa, besará a sus hijos dormidos y se meterá a la cama de su esposa soñolienta? Busca con angustia la mirada de Emilio. La voz, la medida que pasa el susto primero, se hace más apaciguadora. Al principio ha obedecido la orden de no moverse. La sumisión instantánea lo ha complacido y lo ha hecho pensar en lo absurdo que habría sido pedir ayuda al pobre viejo del saco. Él solo se bastaba para liquidar al ladrón.

Pero al ir explorando esa nariz delgada, levemente curva, que sujeta los anteojos caídos en los adoquines, sin duda una nariz particular, y las cejas, los labios tiritones de este hombre postrado, vulnerable, el mérito de la acción se va destiñendo insensiblemente, perdiendo brillo como todo lo demás. ¿Así es que esa mano de dedos con coyunturas gruesas y uñas parejas, recortadas, acarician el rostro de su madre y se aprietan a la piel pura de su espalda? Esa mano con anillo de matrimonio se abre demasiado cerca del cuchillo. Es facilísimo contestar a su súplica con un corte rápido. La sangre derramándose lo obligaría a retroceder a su lugar, junto a los adoquines. Porque el hombre se ha incorporado y alarga esa mano iluminado por el farol pidiéndome el cuchillo y repitiendo «Emilio, Emilio» con insistencia, con tono grave y sedante. El fantasma se da cuenta de que Emilio lo escucha cada vez de más lejos. El smog se espesa, interponiendo entre él y el mundo esa templada voz de barítono.

Concentra la energía que le queda observando las yemas de esos dedos que se muestran como si la mano esperara una moneda. Son dedos concretos

que se curvan de una manera indesmentiblemente real y propia. Son los dedos de ese señor que está ahí, no hay caso. De un solo tajo podría herir a lo menos dos y quizás tres de esas yemas miserables. La sangre salta como si fuera el jugo de una fruta y el hombre retira la mano mirándose la horrorizado. El tajo en el pulgar alterará para siempre su huella digital. Ha hecho sufrir a mi madre. Porque mi padre no está. Además ha desobedecido mis órdenes, se ha enderezado estirando esa mano y ahora suavemente se levanta hasta alcanzar toda su estatura. Sigue pidiendo con la mano estirada. Sí; es más bajo que mi padre y más joven. Se ha llevado la otra mano a la cara. Son los anteojos; trata de ponerse los anteojos. Pero están rotos y se los saca porque, dice, todavía ve menos con ellos. De todas formas se los pone. Con el abrigo embarrado, el enemigo se desvanece. Respira, aceza casi, y repite mi nombre, frunce los ojos miopes tratando de enfocarme y adelante las yemas de los dedos, la mano extendida del que pide y trata de sonreír.

Siento su olor a miedo, su aliento alterado.

Es una comprobación difícil. Pero sí; es su olor lo que huele, y cuando abraza y besa a mi madre ese aliento ha de fundirse con el de ella. Es difícil no volverse loco al pensarlo. Y, por supuesto, es otro aliento que el de ella, que el mío o de Alberto, que el de mi padre. Es un aliento enteramente ajeno y distinto. No se parece ni al del señor González ni al del padre Ramírez, ni al de nadie que conozca. Es el de él, como lo es su huella digital o los lentes de sus anteojos hechos sólo para sus ojos. Pero para sus cinco hijos ese aliento será natural y propio, el aliento del papá.

Un golpe en los adoquines, el sonido de una rasmilladura: una sucesión de destellos metálicos queda girando a la luz blanca del farol. Con una lentitud increíble, como si de repente su cuerpo pesara ciento cincuenta kilos, Emilio arrastra los pies hacia el garaje. Deja el cuerpo del delito y ofrece su espalda indefensa. Nada importa ya, nada existe, salvo un dolor cansado, la pena que me muele los intestinos, algo que arde y se me solidifica adentro quemando como si me hubiera tragado un jarro de lava volcánica. No hubo lágrimas. Más bien un aturdimiento. Sostenía, al entrar al garaje, el saco de carbón de su cuerpo sucio. Y dolía, sí, cómo dolía no tener ya a nadie ni a nada; nada más que a ese saco de carne sometido a la constante e indiferente y muda fuerza de gravedad. (Íbid. 149-153)

Esta escena abre todo una ventana de informaciones sobre el futuro gobierno de Allende y la historia de Emilio y de su clan son —como las historias de las otras novelas— el resultado de aquello que Benjamin denominaba una construcción de montaje de pequeñísimos, pero precisos fragmentos de una construcción mayor para así poder captar la gran historia, la historia en su totalidad:

La primera etapa de ese camino va a ser introducir el principio del montaje en la historia. Esto es, de llegar a las grandes construcciones partiendo de las más pequeñas, agudas y cortantes partes de la construcción. Sí, en el análisis de pequeños y determinados momentos descubrir el cristal de la historia total.

[...] De apprehender la construcción de la historia como tal. (Benjamin 1983: [N 2, 6], 575)⁷

3. Resumen

El creador poético-literario (por ejemplo, los narradores aquí elegidos) se encuentran en una situación privilegiada: ellos son quienes hacen que lo nuevo, lo tabú salga a la superficie y sea debatido. La literatura es uno de los lugares privilegiados de la individualidad y donde la diferencia del individuo y su identidad encuentran un espacio y un contexto adecuado de tratamiento. El creador, inconsciente o conscientemente, sin quererlo o queriéndolo, manifiesta la crisis: la literatura irrumpe, nace de la crisis, del conflicto, de lo conflictivo. La literatura analiza con la perfección de un bisturí la realidad contemporánea, anticipa lo porvenir y articula las tensiones entre el yo y el mundo, entre norma y deseo, pone a disposición un diagnóstico representado como ficción, que no es otra cosa más que grandes y duras verdades, la literatura es el refugio y el medio más íntimo que tiene el sujeto.

Existe el prejuicio que se establece hasta más tardar en la Ilustración europea, en su ideología del progreso, de que la literatura o el arte y con ello las ciencias que los acompañan no obedecen a las reglas del progreso y del avance humano. Esta ideología se establece definitivamente en la Modernidad y se conserva hasta hoy en día. Pero esta ideología descuida el aspecto de que la Ilustración fue en primer lugar letrada y su representación fue la Enciclopedia: la recopilación del conocimiento para aumentar y difundir el conocimiento humano y así contribuir a su desarrollo: *savoir, raison y sensibilité* son los tres pilares de la Ilustración francesa y la novela puede reunir en sí una sensibilidad capaz de transmitir al lector el saber y la razón en forma emotiva. Por ello, los filósofos recurren a la novela para transportar los ideales de la Ilustración. Así, Diderot alaba a Richardson, al autor de *Pamela, or virtue rewarded* (1740) y de *Clarissa or the History of a Young Lady* (1748-1751), en su famoso *éloge*:

7 Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu erreichen. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. [...] Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen (1983: [N 2, 6], 575).

O Richardson!... J'étais, au sortir de la lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien. J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situation, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience. (Diderot, 1951: 193)

Diderot obtiene de la lectura una experiencia fundamental sobre la vida y esta fórmula nos lleva a aquello que caracteriza a la literatura que se ocupa del individuo y de su situación en el mundo. La literatura en forma intencional o intuitiva, en forma general y particular basándose en la ficción, en un juego de representaciones nos sumerge en un mundo de innumerables posibilidades y experiencias, la teoría tiene el deber y la tarea de sacar a luz los diversos discursos y el vasto y complejo conocimiento de lo inscrito en cada línea o palabra en la literatura.

La literatura se transforma en el siglo XVIII, como lo demuestra el elogio de Diderot a la contribución de la novela para la descripción de la vida y del sujeto, como una fuente de conocimiento tan legítima como otro tipo de fuentes. En la literatura, por ejemplo en la novela, encontramos representaciones de sistemas normativos, de valores morales, religiosos, sociales, de sistemas discursivos y de diversos dispositivos, como lo demuestra Foucault en sus obras. La literatura es por ello una transportadora de informaciones vitales de una época.

La cultura en general, la literatura y el arte son campos estratégicos de la Ilustración y del desarrollo y manifestación de un sujeto autónomo, reflexivo y por ello responsable, como Kant lo formula en su famoso lema de 1783: "Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit" ("Ilustración es la salida del ser humano de su inocencia e inmadurez producida por su propia culpa").

Le Goff (1978/²1988, 38) formula en el contexto de la *nouvelle histoire*:

L'histoire nouvelle a élargi le champ du document historique; à l'histoire de Langlois et de Seignobos essentiellement fondée sur les textes, sur le document écrit, elle a substitué une histoire fondée sur une multiplicité de documents: écrits de toutes sortes, documents figurés, produits de fouilles archéologiques, documents oraux, etc. Une statistique, une courbe des prix, une photographie, un film ou, pour un passé plus lointain, du pollen fossile, un outil, un ex-voto sont, pour l'histoire nouvelle, des documents de premier ordre.

Las novelas aludidas, y muy particularmente *Cuando éramos inmortales*, nos confirman que hay y que sigue habiendo una literatura muy subversiva y de alto vuelo, que no es ni una "literatura conformista", ni una "literatura resignada", ni una "literatura escapista" y que se esconde detrás del cinismo, del esteticismo que se adapta al comercio de una parte negativa de la cultura globalizada, sino una literatura que es capaz de practicar el oficio literario en forma virtuosa, de producir textos entrelazados en una enorme textura de intertextualidades y transtextualidades, de juegos literarios y metatextuales, pero sin manierismos ni compromisos con el *main stream* y que tienen la capacidad de elaborar nuevos conceptos literarios, estéticos, sociales y políticos.

Bibliografía

Textos

- Contreras, Gonzalo (2004). *La Ley natural*, Santiago: Random House Mondadori.
- Diderot (1951). "Eloge à Richarson". En: id. *Œuvre*, Paris, pp. 1060-1074.
- Fontaine, Arturo (1998). *Cuando éramos inmortales*, Santiago de Chile: Alfaguara.
- Franz, Carlos (2005). *El desierto*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Guelfenbein, Carla (2002). *El revés del alma*, Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- Guelfenbein, Carla (2005). *La mujer de mi vida*, Madrid: Alfaguara.
- Joyce, James (1992). *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London: Penguin Books.
- Maturana, Andrea (1997). *El daño*, Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- Proust, Marcel (1954). *Du côté de chez Swann. I*, Paris: Gallimard.
- Simonetti, Antonio (2004). *Madre que estás en los cielos*, Santiago de Chile: Editorial Planeta.

Crítica

- Benjamin, Walter (1983). *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Crosby, Margaret (2004). "La traición paterna y el incesto en *El daño* de Andrea Maturana". En: Chen Sham, Jorge/Chiu-Olivares, Isela: *De márgenes y adiciones. Novelistas latinoamericanas de los 90*, San José, Costa Rica: Perro Azul, pp. 237-258.
- Flores, Arturo C. (1995). "Escritura y experiencia femenina: (Des)Encuentros (des)esperados de Andrea Maturana". En: *Revista Chilena de Literatura*, 47, pp. 129-135.
- Kaempfer, Álvaro (2003). "Entre la cotidianeidad, el placer y la fuga: Fragmentos narrativos de una transición". En: *Revista Iberoamericana*, 69, 202, pp. 103-117.
- Lagos, María Inés (1997). "Cuerpo y subjetividad en narraciones de Andrea Maturana, Ana María del Río y Diamela Eltit". En: *Revista Chilena de Literatura*, 50, pp. 97-109.
- Le Goff, J./Chartier, R./Revel, J. (eds.) (1978/1988). *La nouvelle histoire*, Bruxelles: Éd. Complexe.
- Mateo del Pino, Ángeles (2002). "Cuando lo que (des)une no es el amor sino el espanto (El discurso de la modernidad en la narrativa chilena actual: Andrea Maturana)". En: *Texto Crítico*, 5, 10, pp. 187-202.
- Rössner, Michael (ed.) (2002). *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Stanzel, Frank K. (2001). *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stenzel, Hartmut (2001). *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Toro, Alfonso de (1986). *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman: Am Beispiel von G. García Márquez' Cien años de soledad, M. Vargas Llosas La casa verde u. A. Robbe-Grillet's La maison de rendezvous*, Tübingen: Narr.
- Toro, Alfonso de (1992). "El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizomadeconstrucción)". En: Karl Alfred Blüher/Alfonso de Toro (eds.): *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas* (TKKL/TCCL, vol. 2), Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 145-183.

- Toro, Alfonso de (2008). "La *comedia* de la memoria: el infierno *franzesco*-radiografías-escritura-cuerpo-catarsis en *El desierto* de Carlos Franz". En: *Taller de Letras*, Nr. 43, pp. 131-151.
- Toro, Alfonso de (2008). "Breves reflexiones del arte novelesco de Carlos Franz". En: Reinstaedler, Janett/Schluender, Susanne. (ed.): "*El andar tierras*", *deseos y memorias. Homenaje a Dieter Ingenschay*, Madrid: Ver-vuert, pp. 629-640.

POÉTICAS Y REFLEXIONES DE AUTOR

Rafael Courtoisie (Uruguay)

**NARRATIVAS DEL NUEVO MILENIO:
BOB FLANAGAN Y CAPERUCITA ROJA EN *YOUTUBE*:
QUÉ CUENTAN LOS NARRADORES DE AHORA**

(Desocupado lector, antes de comenzar a leer, da una vuelta por *YouTube*)

La narrativa latinoamericana contemporánea muestra claras señales del impacto constante y persistente de lo que se ha dado en llamar la "Cultura de la Imagen".

En este punto deben examinarse dos de los múltiples aspectos del proceso. Por un lado, el cambio significativo en la recepción. Después de varias décadas de cine europeo y norteamericano la historia ya no se percibe como antes, el constante percutir de ficciones audiovisuales, cinematográficas, televisivas, ha terminado por alterar la disposición perceptiva del lector. Ya no puede contarse una historia como se contaba en las épocas del folletín semanal publicado por los diarios del siglo XIX o principios del XX. Algo ha cambiado.

El discurso narrativo es tributario a inicios del tercer milenio de la serial, de la telecomedia, del "soap opera", del "sit-com". La épica, la epopeya, se redescubre en el fulgor de una neo oralidad.

Al decir del teórico Walter Ong, la cultura de la imagen impone un paradigma tecnológico que a la vez afecta y redefine el paradigma de la tecnología escritural. Según Ong la escritura, la misma caligrafía, constituye una tecnología, tan artificial como la que puede ejercitarse y usufructuarse a través de una terminal de computadora, de un procesador de palabras o de una isla de edición de video.

Vivir en una cultura de la imagen no significa olvidar el universo abstracto de la letra. Por el contrario: ahora más que nunca el poder de la letra vuelve por sus fueros.

Si bien buena parte de la narrativa rioplatense contemporánea es tributaria de la cultura de la imagen, una entera otra parte es efecto inextricable de la sintaxis escritural, del producto puramente abstracto de la escritura.

Una diferente "razón" narrativa asoma en la década del noventa en el horizonte literario.

En la jovencísima narrativa rioplatense se advierte una marcada influencia de la estética del parpadeo o estética del video clip: lo secuencial y lineal han sido en parte desplazados por el concepto de un relato multilíneal: escenificación simultánea, aceleración de los tiempos narrativos, contracción de la dimensión temporal de la ficción. Todos estos procedimientos quizás estén relacionados con esa idea de caos y esa exaltación anárquica mencionada.

Por otro lado, para muchos creadores resulta obvio que los universos filmables, susceptibles de ser reducidos a guión cinematográfico, no necesariamente se compadecen con el arte vivo de la literatura.

Desde que el mundo es mundo, los medios suelen sumarse y no restarse. Ningún medio, en el sentido que dio a esta palabra el teórico canadiense-norteamericano Marshall McLuhan, ha desaparecido. Los medios no desaparecen, se transforman.

Si un remoto filósofo proveniente de la cuasi prehistoria consideró negativa la escritura puesto que este infernal ingenio habría de imponerse y terminar con la maravilla de la memoria, si un lejano agorero considerando las consecuencias del arte de escribir erró, es probable que se equivoquen también quienes vaticinan la muerte de la letra atemorizados por la imponencia multicolor e incorpórea de la imagen.

Es cierto que existe una relación narrativa lineal, secuencial, una relación de hechos que surgen uno tras otro en cierto orden más o menos lógico. Pero también es cierto que subsiste una materia inherente a la palabra escrita, algo que se concreta, algo que toma materia y cuerpo solamente a partir de la invocación literaria.

Buena parte de la narrativa más reciente rioplatense resulta tributaria de algunos productos de la industria cinematográfica.

Entre la mimesis audiovisual y el producto puro de alma escritural (también mimesis) se sitúa la obra de muchos narradores rioplatenses contemporáneos. Al decir de Umberto Eco:

Todo discurso es mimesis, es construcción de una realidad, aislando del interior de un campo de sucesos ciertas experiencias en función de nuestros intereses más acuciantes, de nuestras disposiciones morales o emotivas en el momento de la observación.

Lo cierto es que la tecnología, cualquier tecnología de por sí, no puede otorgar credenciales de escritor.

La palabra es intransferible. Quienes trabajan con la palabra pueden ganarse el pan urdiendo guiones cinematográficos. Quienes trabajan con la palabra pueden ganarse el pan escribiendo para la televisión o para la radio.

Pero en las entrañas de la literatura existe un espacio que es imposible traducir en imágenes, un espacio real, no virtual.

Las llamadas autopistas de la comunicación y la andanada informática han percutido hasta el punto de promover un cambio en el modo de sensibilidad.

Dice Carlos Fuentes:

Lo cierto es que el proceso de saturación de noticias quizás atentó contra la novela, pero también contribuyó a abrir un nuevo capítulo, disolviendo la frontera artificial entre "realismo" y "fantasía" y situando a los novelistas, más allá de sus nacionalidades, en la tierra común de la imaginación y la palabra.

En este instante pulso la tecla y la pantalla se llena con imágenes de Bob Flanagan en *YouTube*.

El tipo se castiga duro: es un artista, un escritor, un poeta de la imagen y la palabra. Un sadomasochista.

Bob Flanagan se excita ante la vista de la vidriera de una ferretería. Una de sus obras ha consistido en atravesarse el pene con un clavo.

Otro vídeo de *YouTube* muestra una caperucita roja flagelando al lobo.

Pero el relato original sigue atento (más allá de la fábula y la trama) a su propia esencia. Esto es: el relato original es "intraducible" en términos mediáticos. Está hecho exclusivamente de palabras.

Este hecho advertido por muchos jóvenes ha redimensionado la potencialidad sugerente de la palabra: más allá de la gestualidad icónica y el montaje, en ocasiones snob, se ha dado también una resignificación de la poética del relato literario, una búsqueda de lo que yace en forma indeclinable en la construcción de ficción a partir de palabras.

Carlos Franz (Chile)

LA POTENCIA DE UN QUIZÁS APUNTES PARA UNA POÉTICA DE LA INCERTIDUMBRE

Descubrí una relación inquietante de mi narrativa con la incertidumbre en dos momentos "germánicos". El primero, al constatar las dificultades de mi traductor al alemán, Willi Zürbruggen, para encontrar sinónimos a la palabra "quizás", y expresiones análogas, que había empleado con una frecuencia tan intensa como inadvertida en mi novela "El lugar donde estuvo el paraíso".

Asistíamos a un congreso literario en la Universidad de Erlangen, el año 1997. Mi traductor me explicaba, acongojado, sus dificultades con mis incertidumbres. Le resultaba arduo encontrar equivalentes en alemán para tantas incertezas: "acaso, tal vez, a lo mejor, posiblemente, probablemente, quién sabe si, digamos, quizás...". El afligido traductor, olvidando su cerveza, me hacía la lista de mis titubeos narrativos. Me dijo que se vería obligado a resolver con expresiones menos condicionales algunas frases. Me advertía que el libro —lo lamentaba— "perdería en imprecisión". ¡Qué paradoja: al traducirme se vería obligado a volverme más preciso; y así me traicionaría!

Fue una revelación turbadora. Los modos condicionales sugieren un narrador irresoluto, inseguro. Pero lo condicional también es potencial. "Potencial" en el doble sentido de posibilidad y de fuerza. Me puse a reflexionar sobre la debilidad y la potencia que se confunden en un buen "quizás". Reflexioné pero, típicamente, no concluí nada.

El segundo momento fue en Viena, en abril de 2006. El Instituto Cervantes había invitado a algunos autores para hablar de la "poética" de nuestras novelas. Al revisar mis apuntes noté que me era difícil no digamos formular una poética, sino apenas precisar el tema de mis novelas. E incluso el sentido de su argumento. Lo único cierto en ellas era la incertidumbre.

Ya me había familiarizado con la incerteza en mi estilo. Pero esta irresolución en los temas de mis historias me dejó perplejo. Tendido en la cama del hotel revisé, de memoria, mis ficciones; tanto los libros publicados, como el que estaba escribiendo entonces y los proyectos anotados para desarrollar algún día.

Constaté que en mis novelas y cuentos el significado del relato es ambiguo; las motivaciones de sus protagonistas invariablemente indecisas; y los finales, abiertos a resultados contradictorios. La indecisión parece el problema favorito de mis protagonistas (y el problema, como sabemos, es la madre del argumento). Si mi estilo es potencial y ambiguo, como me lo revelara aquel traductor acongojado, también mis tramas y temas, y los personajes que los encarnan, son más potenciales que seguros.

Más aún: no sólo cada una de mis ficciones es indecisa, sino que "la serie" de ellas, hasta ahora, es discontinua. Me lo habían insinuado antes pero yo sólo vine a caer en la cuenta en ese hotelito vienés, cerca del palacio del Belvedere y sus Klimts. Como los hijos de una madre casquivana ninguno de mis libros se asemeja al anterior. Encima de variar los temas, el ánimo con que los abordo varía mucho de una obra a la siguiente. A un melodrama psicológico en la selva, le sigue una tragedia política en el desierto. Una novela idealista y romántica (y por lo tanto pesimista) la refuto años más tarde con una farsa satírica (y en el fondo enternecida).

Quizás —quizás— la visita al apartamento consultorio del Dr. Freud en la Bergstrasse, que había hecho esa mañana, me puso paranoico. Temí padecer de "personalidad múltiple" literaria. Parece que mis libros los escribieran distintas personas. Acaso por eso nunca se me ha ocurrido siquiera inventarme un seudónimo. Si otros necesitan de heterónimos para distinguir una obra siempre igual, yo me resigno a firmar con el mismo nombre obras muy distintas.

A ese paso —me di cuenta— el conjunto de mis libros nunca formarán una OBRA. Ese ideal alquímico y retórico, flor de tesis doctorales y contraportadas: "la obra de Franz", nunca será dicho de mí. Mis ficciones nunca formarán un corpus. Serán corpúsculos, mónadas, electrones libres... Ay.

Sufrí una sensación desoladora. Y, paradójicamente, también liberadora. Asumí que no tenía una poética.

Y en el mismo acto, por supuesto, intuí que esa carencia podía ser mi poética. Ni corto ni perezoso —o precisamente, demasiado perezoso para profundizar más— decidí seguir a Wilde, y vencer a la tentación echándome en sus brazos. Resolví que la abundancia de esos "quizás" y sus sinónimos podía constituir una poética de la incertidumbre.

Si toda estética es una ficción, rival de las obras que interpreta, ¿por qué no podría inventarme una "poética negativa"? Una poética que expresara mi incertidumbre acerca de las certezas estéticas.

Me levanté de la cama y me fui a la mesa redonda a comunicar, muy contento, mi hallazgo. La potencia de un quizás.

Una poética de la incertidumbre podría explicar, "quizás", ciertas confusiones.

Algún crítico ha calificado mi prosa de "poética" (queriendo descalificarla por excesiva). Otros reseñistas han descrito mi estilo como seco y austero. Me apena haberlos mareado. Confieso que he sido poético —y hasta barroco—, pero que también he cortejado la austeridad y el minimalismo. Es que he obedecido a las necesidades del tema y no a una estética preconcebida. Pero, sobre todo, es que no soy un monógamo del estilo, sino un infiel, me temo.

Me habría gustado tener la fidelidad a sí mismo de un Fellini; pero he sido más bien un infiel estético, como Stanley Kubrik. Qué hacerle: me aburre predecirme. Mi vida cambia tan poco, me digo, que dejemos que cambie mi imaginación, a su antojo.

Impredicible no equivale a desorden. La evolución natural de una incertidumbre estética toma formas que, a posteriori, pueden parecer deliberadas. He escrito sucesivamente un melodrama, una tragedia, una farsa... Ahora parece que siguiera un programa para explorar los géneros dramáticos. Pero yo, como el Mr. Jourdain de Molière, hablaba en prosa sin saberlo.

La potencia de un quizás podría disculpar, también, un estilo metafórico que no siempre deshonro. La metáfora prefiere la semejanza a la identidad, y la comparación a la definición. Las metáforas, que acercan conceptos distantes mediante conjunciones comparativas: "como"; "parece"; "semeja"; "como si"... , so capa de definir un matiz impreciso, añaden una imprecisión deliberada. Pero el asunto va más lejos, porque la metáfora, al relacionar cosas disímiles, establece una duda sobre la verdadera identidad de las mismas, las relativiza a ambas.

Aunque suene, precisamente, metafórico, llamo a esta inseguridad "realismo". Un final abierto, por ejemplo, es para mí más realista que uno cerrado. El lector se queda con el trabajo, y la libertad, de continuarlo. Tal como ocurre con los grandes enigmas de la vida, que nadie nos aclara; somos nosotros quienes decidimos lo que significan. Las narraciones más seguras de sí mismas (los narradores seguros, me atrevería a decir), falsean el mundo. Porque tienden a cerrar el argumento. Y a encerrarse en un estilo. Lo contrario de lo que ocurre en la vida, que nunca nos aclara sus motivos, ni predice sus giros, ni mantiene sus promesas. Especialmente en las cosas importantes, como el amor, la vocación, el poder, la muerte...

Heráclito (el oscuro) sospechó que "la índole humana no comporta certezas". Esa incierta índole humana rima con la esencial irresolución del uni-

verso, que carece de voluntad clara, cuyos derroteros titilan. El mundo vacila, se interroga y no se resuelve. Sobre todo la muerte: esa gran indecisa. ¿Alguien sabe la fecha de su cita? La mala literatura y el mal arte, en general, se sienten seguros. La buena literatura duda y tiembla.

Puede que me equivoque, claro. Pero aunque yerre lo preferiría por una razón: la libertad. Prefiero la incerteza porque prefiero la libertad. Prefiero el riesgo de desconocer el sentido antes que la obligación de seguir un camino.

Esta poética entraña una ética que me ha resultado siempre natural: la duda. Desde siempre sufro la inadaptación del irónico: cuando discuto, mis interlocutores toman por superioridad lo que es inseguridad. Me he consolado discutiendo con mis ficciones. Aunque esa actitud mía desborda a la literatura. No tengo ninguna ideología excepto la duda sistemática cartesiana. Dudar, sobre todo, de lo que parece más seguro. Para mí, la inseguridad es método. Hume especuló que en la naturaleza no hay leyes absolutas, ni siquiera la gravedad o la muerte. Que no hayamos asistido a una excepción sólo significa que no ha ocurrido "todavía". El tiempo corre a favor de lo inesperado. Lo único seguro del porvenir es que no se parecerá a la historia. Y esa es, creo yo, la única política que un escritor de ficciones debiera suscribir. Con todas sus consecuencias.

No he sido muy hijo de mi época. Salvo en esto: las incertezas ideológicas de nuestra era pos-utópica me calzan como un guante (de piel humana). El mundo de la buena literatura es como este mundo inseguro de sí mismo. Lo supe antes de vivirlo leyéndolo en las novelas que anticipaban su espíritu. Lo leí en Dostoievski y en Conrad y en Mann. Y lo sigo leyendo en escritores como Auster, o Coetzee. En la literatura honesta que, al no definir su tiempo, lo retrata.

Un problema de esa poética insegura es que mantenerla, a la larga, implicará traicionarla. Ahora que sé que lo hago quizás empezaré a escribir libros menos inseguros, un día de estos. Y mis ficciones comenzarán a parecerse entre sí. Para bien y para mal, también está en la índole humana cansarnos de cambiar.

Joaquín Guerrero-Casola (México)

LOS DEMONIOS TACITURNOS (REFLEXIONES SOBRE EL CIBERESPACIO Y LA PROPIEDAD INTELECTUAL)

Una acotación personal del Ciberespacio: es como entrar a un laberinto de espejos donde el objetivo —como en todo laberinto clásico— es encontrar la salida luego de un inquietante recorrido, pero, en este caso, dicho laberinto posmoderno —a diferencia del clásico— tiene la particularidad de que todas las imágenes que esos espejos nos devuelven de nosotros mismos son verdaderas, no del modo que nuestro yo, pero sí *virtualmente* verdaderas... Supongo que la explicación perecería dentro del mismo laberinto; por lo tanto me siento satisfecho, pues ese es otro más de los atributos del Ciberespacio, que toda la información se queda ahí, siempre al borde de su total extinción o de su inmortalidad virtual si la comparamos con las montañas de papeles que ni los más expertos podrán evitar que el tiempo y sus secuaces, guerras o microbios, puedan destruir.

Mi interés aquí es señalar —tan fugazmente como la propia Red— algunas de las muchas formas en que puede ser abordado el Ciberespacio. Al azar encuentro tres: los beneficios que nos proporciona, su marco legal y su lugar dentro del campo de la Comunicación.

En cuanto a los beneficios, indudablemente uno de ellos es la posibilidad de divulgación y apropiación ilimitada de contenidos. Aquellos tiempos en los que la familia se hacía de varios tomos de una enciclopedia para que luciera bien en una estantería por el color del canto han quedado lejos. Ya no hace falta pagar en plazos para almacenar palabras, hechos históricos, ciencia o arte; alguien lo hace por nosotros, el fantasma de la virtualidad, ese singular espacio invisible existe en cuanto así lo decidimos, y no sólo eso, sino que la información a nuestro alcance se incrementa día a día (lo cual no implica su valor ni utilidad.)

En el aspecto legal, nos encontramos ante el tráfico de obras que antes estaban medianamente controladas por el sistema de derechos de autor. Las fronteras físicas del libro y del disco de acetato —irreproducibles sin la

parafernalia mecánica de una fábrica disquera o una imprenta— parecían ayudar a esas leyes.

El mundo era predecible, controlable y, de tanto serlo, recordaba al Génesis: Dios creó los productos audiovisuales, los separó de la oscuridad y vio que eran buenos.

A partir de la aplicación del rayo láser, la clonación de discos, *youtube*, *emule*, el modelo legal del siglo XX parece incapaz de contener la apropiación de la obra. Nos encontramos ante un supermercado global en el que, en medio del caos —el de las estructuras tecnológicas del siglo anterior— todo queda expuesto a hordas de ciber ciudadanos, que irrumpen para vaciar los anaqueles —las calles— y surtirse de una mercancía hecha de algo básico; el sistema binario, pero que contiene todo lo que somos convertido en simple información. Es pues, esa mercancía nuestro propio mapa genético como humanidad y lo queremos a toda costa.

El dueño de la tienda —llámese empresa, artista o Estado— intenta contener a las hordas apelando a los mismos valores que aplicaron hasta hace unas décadas. Tibias y ridículas voces se alzan en anuncios publicitarios o estatales llamando a la conciencia moral de una sociedad que también está transformándose en sus estructuras para que no se deje arrastrar por la impúdica apropiación de la “obra ajena.” Van de la súplica a la amenaza sin conseguir su propósito; detener aquello para lo cual, además de carecer de antídoto, se tiene un término arcaico para nombrarlo: piratería.

Ese sistema que ahora exige el alto al robo, generó su propio verdugo en su afán obsesivo por la tecnología como síntoma de bienestar, y temeroso por el ataque al pilar ideológico de la propiedad privada no es capaz de entender que detrás de la piratería hay algo más que un delito punible, hay una revolución virtual, revolución sin idearios políticos, sin líderes carismáticos y, sobre todo, sin el objetivo de transformar el mundo en un algo más justo; al menos no como base ideológica. Su rumbo lo va dictando el propio avance tecnológico; en el camino se suman ciertas posturas filosóficas como la que hay detrás del software libre.

La palabra piratería no alcanzan a tocar la conciencia moral del ciber ciudadano porque lo que se hurta no es papel moneda, es aquello que hasta hace unas décadas se vendía caro: cultura y entretenimiento.

Siendo sensatos, el pirata debería tener un nombre que mezcle a Henry Morgan y Robin Hood, porque roba, pero comparte. Y en el compartir divulga y al divulgar realiza inconscientemente la utopía de la socialización del conocimiento. Los puestos callejeros están llenos de pornografía, cierto, pero también de Mozart, Saramago, Nacional Geographic, la Biblia y el Manifiesto

to del Partido Comunista. Hasta qué punto la apropiación de las obras produce cultura o educación es un tema complejo que tampoco han garantizado ni resuelto los márgenes legales.

Otra estrategia para detener el asalto del galeón de productos audiovisuales es señalar que a quien se roba es al artista. Trampa que tampoco surte efecto. Los artistas fueron alguna vez puestos más allá del bien y el mal, y en cuanto a los de carne y hueso, efímeros y famosos, la maquinaria publicitaria nos ha vendido caro el mundo de glamour y despilfarro en el que viven. La compasión es un lujo que no se pueden permitir.

Hablábamos de un tercer aspecto del Ciberespacio, su sitio dentro de la Comunicación. Por citar sólo uno de estos aspectos, hoy sabemos que el Chat transforma las relaciones humanas a grados que servirían para cualquier novela de terror y ciencia ficción. En este momento, en el que nos reunimos físicamente —en este congreso de escritores, en la Universidad de Salamanca— gente sin rostro, pero tan real como nosotros, *realmente virtual*, entabla relaciones emocionales —amor, desamor, ruptura— sin haberse visto nunca y sin la intención de hacerlo; lo sentido y lo pensado quedan almacenados en dos memorias, la de quienes se comunican y la del ordenador, y esta última está programada para olvidar. El olvido es ese botón que toda computadora tiene y que sirve para apagarla. Podemos repetir las veces que queramos el ahorcamiento de Sadam Hussein y después mandarlo a lo insondable: alguien —nunca sabemos quién— rompió el link o cambió a Sadam por el zapatazo a Bush, haciendo de la información material volátil, despojado de su contenido emocional.

La realidad a la que tenemos acceso o que enviamos a la Red se ve apresurada a decir lo que tenga que decir porque detrás hay otras realidades a la espera de su turno: y cuando lo tengan, cuando se manifiesten, cuando consigan un trozo de autopista dentro del Ciberespacio —término acuñado en la novela de William Gibson, *Neuromante* (1984) y que anticipaba nuestro futuro y que, inquietantemente, en Davos, Suiza, John Perry Barlow exhortaba a definir como “el nuevo hogar de la Mente”— no estarán solas, sino en medio de una constelación caótica de otras verdades: imágenes, sonidos, información, todas ellas metáforas de nuestra percepción del universo.

La satisfacción de un niño que juega a los *Sims*, y tiene el absoluto poder de adoptar un perro virtual, alimentarlo, bañarlo o dejar que se muera de hambre o soledad, se parece mucho al mundo físico. El horror no está implícito en la tecnología, está en que ese mundo paralelo que inventamos contiene las mismas miserias que el nuestro.

Mi generación, la que nació en el siglo pasado y acomete su madurez en este. No podemos abanderar demasiadas cosas: no tenemos territorios porque los tenemos todos, no alcanzamos a tener un nombre representativo: no somos la generación perdida ni la de un 29, ni románticos ni surrealistas. Somos aquellos a quienes todavía nos tocó escribir con máquina mecánica, y al principio de la guerra del uso del ordenador, tuvimos unas cuantas bajas lamentables: montones de palabras que no supimos nunca dónde fueron a parar. El técnico no atinó a darnos una explicación plausible. Fueron daños colaterales del mundo *virtual*. Las palabras, importantes o no, nos abandonaron dejándonos una sensación que antes no conocíamos y que no se parece al hipnótico fuego de la quema del papel; cartas, libros o recuerdos, pues este desvanecimiento virtual e instantáneo no deja cenizas, sólo un raro estupor. ¿Seguirá ahí lo escrito? Nos preguntamos, casi nunca en voz alta.

Algo dentro de nuestras cabezas se desarticuló; o para usar un término más actual: se deconstruyó. Lo diré con otro ejemplo, puedo corregir un texto en mi ordenador portátil cuantas veces se me dé la gana. No tengo que mancharme las manos con tinta ni repetir una hoja entera por un borrón, no tengo que tener buena ortografía para aparentar tenerla, pero cuando imprimo el papel y lo toco y lo leo siento un eco lejano de melancolía.

¿Qué es pues, el Ciberespacio? Un laberinto, ¿para qué lo inventamos? Para introducimos en él, para buscar verdades y ficciones. ¿Quién saldrá del laberinto? ¿Yo o una de mis imágenes virtualmente verdaderas? Este juego es atractivo, pero echo de menos el que jugaba antes. Lo cierto es que en ambos juegos sigo teniendo los mismos demonios que me hacen escribir. Ahora existe la ilusión de que piensan más rápido que antes, tan rápido como la velocidad de un procesador de doble núcleo. Son mis viejos demonios, taciturnos y azorados.

Fernando Iwasaki (Perú)

UN CADÁVER EXQUISITO

Cada vez que me veo en la tesitura de formular una poética del relato breve, me siento en la necesidad de ser original, divertido y penetrante. Es decir, de escribir un cuento.

Creo que hay cosas que sólo pueden narrarse a través del cuento, así como habrá otras que requieran una novela. Como en todo. De hecho, no es lo mismo un cónyuge, un amante o un ligue. Así, las novelas son siempre conyugales, mientras que los relatos son intermitentes y ocasionales, como los amoríos y las aventuras. Por eso continúo escribiendo cuentos y de paso me evito un montón de problemas domésticos.

No obstante, otra cosa sería hablar de los libros de cuentos, que desde hace años los concibo como proyectos unitarios y coherentes, con la misma exigencia o más que cualquier novela. Cuando recién comenzaba a publicar, mis primeras colecciones de relatos –*Tres noches de corbata* (1987), *A Troya, Helena* (1993) y *Un milagro informal* (2003)– nacieron por el método del embarazo; o sea, cuando me di cuenta que estaba de siete cuentos y decidí tener un libro. Precisamente, en el prólogo de *Un milagro informal* barrunté mi primera poética del relato:

Una metáfora boxística aplicada a la literatura señala que en las novelas hay que ganar por puntos y en los relatos por *knock out*, pero estos años de creación literaria y comida rápida me sugieren símiles alimenticios: La novela puede ser poco hecha y el cuento debe estar bien cocido. La novela siempre engorda y el relato suele tener las calorías justas. La novela una vez abierta aguanta muy bien en la nevera y el cuento tiene que consumirse de inmediato. La novela lleva conservantes y el relato es pura fibra. La novela siempre consiente una recalentada, mientras que el cuento –como la película– “sólo se fríe una vez”. La novela es un potaje caliente de hervores casi intestinales y el relato una comida fría de bricolaje vegetal. La novela quita el hambre y el cuento abre el apetito. (Iwasaki 2003: 11-12)

Sin embargo, así como “Let it be” salió a la venta un año después de “Abbey Road”, un año antes de la aparición de *Un milagro informal* Andrés Neuman publicó *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español* (2002),

donde a todos los autores seleccionados nos exhortó a escribir nuestra poética del cuento. Y como pensé que no era saludable recalentar la otra poética antes de sacarla del horno, decidí escribir un cebichito mixto:

Al principio fue el cuento. Toda la literatura universal proviene de los mitos, esas narraciones breves y colmadas de símbolos de las que brotaron poemas, tragedias, crónicas, silvas y diálogos, hasta la irresistible aparición de la novela, ese indiscreto encanto de la burguesía. La novela –como las hipotecas– es un invento burgués. Y como la burguesía prefiere leer y pagar a plazos, nadie quiere leer y pagar al “cuentado”. Por eso ya no es posible vivir del cuento. Antes de publicar mi primera novela escribí cinco libros de relatos, de los cuales todavía dos permanecen inéditos. Los editores juran por sus muertos que les encantan los cuentos, pero también juran que está científicamente demostrado que el personal quiere novela. Yo decidí cometer una novela el día que un editor se hartó de oír cómo era el libro de relatos que estaba escribiendo. “¿Y con todo ese material por qué no me cuentas una novela?”. Ningún editor me había hablado tan claro. “Hombre, si quieres yo te cuento una novela”, respondí emocionado. Y entonces le “cuenté” una novela, porque *Libro de mal amor* es una novela “cuentada”.

Uno está persuadido de que las poéticas y los manifiestos sólo sirven para que filólogos y concejales se cuelen de matute donde no les llaman, y así prefiero ser poéticamente correcto y amenazar con “cuentarlo” todo. Es decir, “cuentar” columnas, “cuentar” ensayos, “cuentar” artículos, “cuentar” pregones, “cuentar” prólogos, “cuentar” presentaciones y –por supuesto– “cuentar” novelas. No encuentro mejor alternativa si quiero seguir cifrando mundos, fraguando cosmogonías, provocando destiempos y sellando universos. O sea, contando cuentos. (Neuman 2002: 253-254)

Tan contento estaba con mis dos poéticas, que me sorprendió que Amalia Vilches me pidiera una tercera para otra antología. No me quedó más remedio que fusionarlas, como los personajes de “Bola de Dragón” (Vilches Dueñas 2006: 97-98). Pero ahí no quedó la cosa, porque aquel mismo año Eduardo Becerra editó un volumen de poéticas sobre el cuento y me urgió a escribir otra. ¿Otra poética, querido? Menos mal que las poéticas no son como los principios (que si a usted no le gustan siempre podemos tener otros, que decía Groucho Marx), porque a Eduardo no le importó que a la fusión anterior le introdujera un “alien” para que incubara un bicho nuevo:

Oh, los cuentos. Mi primera experiencia textual fue con un cuento –¿Esopo?, ¿Grimm?, ¿Andersen?– y desde entonces estoy a favor del texto libre, de las relaciones textuales sin compromiso, del texto por el texto y de la literatura homotextual, bitextual o heterotextual. Y es que un servidor no cree en la escritura como texto de representación, sino como texto de presentación. Por eso escribo cuentos. (Becerra 2006: 81)

Desde entonces comprendí que no era posible tener una poética del cuento exenta o divorciada [toco madera] de un proyecto personal sobre mi escritura y la literatura, y al menos así lo resumí para el blog del escritor Miguel Ángel Muñoz:

A diferencia de algunos que sólo quieren tener una identidad y una sola nación, a mí me encanta ser de todas partes y al mismo tiempo de ninguna. Creo que esa indiferencia hacia las fronteras también se expresa en lo que escribo y por eso cada día entiendo más los géneros. A saber, quiero que mis cuentos parezcan crónicas, que mis novelas parezcan memorias y que mis ensayos parezcan cuentos. (Muñoz 2007)

En realidad, aquel proyecto comenzó con *El Descubrimiento de España* (1996), un libro que sigue siendo el más querido de los míos, porque en aquella mezcla de ficción, memoria y ensayo, encontré el tono en el que deseo seguir escribiendo siempre.

Las últimas poéticas que me han pedido se concentran en las de microrrelato, género de los más peligrosos para ser encasillado, porque después la gente se queda con la idea de que todo lo hacemos cortito y rapidito. De ahí que al hablar de minificción me interese la profundidad, la diversidad y la intensidad, como si el microrrelato fuera una suerte de *pen(e) drive*:

Siempre hemos leído microrrelatos, pero en formato necrológica, *currículum vitae* o anuncio por palabras. La diferencia está en la elección del tema, el tono de la narración y la voluntad de crear una historia, tres requisitos que impiden que ciertos atestados policiales se conviertan en obras maestras del género, porque el microcuento es una mezcla de haiku, horóscopo y videoclip. (Manrique 2007)

Ahora mi querida Paqui Noguerol me urge una nueva poética sobre el cuento, y como por ella soy capaz de cualquier cosa lo volveré a intentar. Paqui querida, si la novela fuera una inmensa morgue poblada de forenses, oficinistas, embalsamadores y frigoríficos ocupados, ¿qué cosa sería el relato? El cuento sería un muerto para mí solito. Un cuerpo abierto en canal para pintar cristos renacentistas o para embotellar sus vísceras como un faraón egipcio, un difunto disponible para los experimentos del doctor Frankenstein o las legiones satánicas de íncubos y súcubos, una carne medio fresca para los placeres de la necrofilia o el canibalismo. Un cadáver exquisito, Paqui. Eso sería el cuento.

Juan Carlos Méndez Guédez (Venezuela)

ESCRIBIR UNA POÉTICA ES COMO LLEVAR UN LEXATÍN EN EL BOLSILLO IZQUIERDO

1

No me gusta el silencio.

Detesto los lugares en los que el mundo parece haber enmudecido.

Odio las montañas, parajes, lomas, cuevas, aldeas, islas, recovecos, en los que no se escucha la canción afónica de un motor, de unas ollas, de una tele encendida, de un ordenador que navega y navega, de un refrigerador que arrulla la noche, de una ruidosa salsa o un bamboleante merengue.

En los lugares callados, allí, donde no existe ni el susurro del aire, es posible escuchar el propio latido del corazón. Un sonido de tambor, un sonido que hierve, que sube desde el pecho y toma el cuello, y la cabeza, y también los ojos.

Allí, el corazón delata nuestra fragilidad, delata que nuestra vida entera pende de un músculo.

Por eso amo la música, las palabras, las ciudades grandes, el golpe dulce de las yemas sobre el teclado, de las llamadas telefónicas, de las canciones amadas que *youtube* rescata desde la más extraviada memoria. Sonidos que acompañan, que cubren, que nos duermen en la dulzura del olvido que somos y que nos regala el chispazo de una felicidad que también es huida.

La escritura funciona como un modo de escuchar, de ser, de estar en la canción del mundo.

2

La canción, la música del mundo es la música que cada quien lleva en sí mismo: la mía es una mezcla imposible de merengues de Rubby Pérez, muchas canciones de Los Beatles, melodías de Sonia López, algunas arias, la sinfonía 40 y la sinfonía 25 de Mozart, y también Fernandito Villalona, y Pedro Infante, y Queen, y Javier Solís, y Julio Jaramillo, y Los Terrícolas, y el Binomio de Oro y el Cigala y Steve Perry y otros que ahora no recuerdo.

Esa diversidad me explica; y ahora que lo pienso, quizás explica las diversas músicas con las que intento que mi prosa se adhiera y se convierta en la almendra de una historia.

Porque me gusta que la escritura cuente y cante, y que esa musicalidad brote de las palabras como una emocionalidad pura, como un vértigo, el mismo vértigo con que escucho ciertas canciones o piezas musicales, como si en ellas yo al fin me hubiese evaporado con la contundencia de un sonido.

3

Que el lector suene.

Que flote.

Que suene muchas veces de un modo diferente.

Que flote y vuele.

4

“Un texto en fragmentos”, me comenta un conocido al verme con estas notas, “un texto experimental, un texto del siglo XXI”, murmura entusiasmado.

Sólo espero que de aquí a la próxima semana no lea a Nietzsche.

5

Leí mucha poesía hasta los treinta años. Ahora menos, pero me sigue pareciendo una aventura absoluta del lenguaje, un modo irrepitible de reconocerse (o desconocerse) en esas epifanías de los instantes.

Espero que esa poesía esté siempre debajo de mi prosa, como un aliado invisible, al menos como una promesa, como una posibilidad.

6

Años atrás leí un par de cuentos de un crítico. Hojarasca y lodo. ¿Cómo es posible que quien todo lo sabe, todo lo conoce, todo lo controla, todo lo valora, sea incapaz de armar con corrección y dignidad una pequeña historia?

Lo hablé después con el excelente escritor Rubi Guerra. Concluimos que en el momento de escribir un narrador debe ser bruto.

Todavía no sabemos cómo explicar esa teoría.

7

Que el lector piense: “este es su mundo, pero en cada libro parece que lo estuviese escribiendo otro”.

Pd: Llevar siempre que sea posible ropa nueva para que los lectores no descubran que el autor no podría nunca pagar a otros para que escribiesen sus historias.

Pd2: ante la imposibilidad de cumplir esta tentativa, recordar a Hemingway: “...nunca escribir una línea falsa, nunca fingir... darles en cada libro tanta literatura como cualquier hijo de puta haya podido meter en el mismo número de palabras”.

8

Mentir siempre sobre las ventas de las novelas y sobre los anticipos.

9

Y dice William Somerset Maugham: “El lector prudente obtendrá el máximo placer de su lectura si es capaz de aprender el útil arte de saltarse texto”. Irritante, seductora teoría que aplico desde hace años al tener una novela en las manos. Saltar sobre los rellenos, esquivar los momentos cuando el escritor se cree demasiado inteligente, cuando resulta demasiado tajante, cuando explica y explica el universo, encantado con el vibrato de su voz.

Sería esa una estúpida tentativa. Construir novela donde el lector prudente no pueda ni quiera saltarse texto.

10

Muchas veces llevo un lexatín en el bolsillo izquierdo. Un escudo, la posibilidad de que si el mundo se pone a dar vueltas, si el aire no quiere entrar a mis pulmones, si un avión intenta aterrizar en mi inmensa frente, si un rayo

quiere incendiar mi despacho, yo pueda calmarme hasta llegar a casa y esconderme debajo de la cama.

Casi nunca utilizo esa pastilla.

Saberla allí, sentirla, es suficiente para que nada me atormente.

Una poética es igual. La llevas en el bolsillo por si te hiciese falta, pues elaborarla te hace sentir seguro cada vez que te sientas a escribir trescientas páginas, pero casi nunca te la tomas.

11

Un sueño de hace unos años. Camino por la calle Maury, mi calle de infancia en Caracas, pero allí me encuentro a X., un entrañable amigo peruano que vive en Cataluña, le pregunto qué hace en ese lugar, me responde que se ha mudado a la casa número siete. Comento que allí viví mucho tiempo y cuando me acerco veo que a la casa le han cambiado el color, ahora es de un verde pálido y no de un rotundo amarillo como en mi niñez. En una de las paredes hay una especie de opacidad, de ventana que no es ventana por la que puedo mirar dentro. Z, una compañera de Madrid, camina en ese espacio, y a su lado contemplo a W, un primo de crianza. Grito para que me escuchen, pero es imposible.

“Ahora vivo lejos, ahora para ellos soy un fantasma”, murmuro.

Así quiero escribir. Como el fantasma vivo que recuerda y que mezcla en un párrafo todos sus tiempos, todos sus lugares.

12

Hace poco Israel Centeno me llevó a la calle Maury. Casi treinta años sin volver.

La casa, como en mi sueño, ahora es verde agua.

Tal vez equivoqué mi trabajo.

A lo mejor pude ser un gran médium; al menos un brujo resultón.

13

A un hombre que come un filete de pollo se le cae la sal. Asustado lanza un puñado sobre su hombro. Suerte de principio poético en el que unos elementos en verdad hablan de otros y en los que un acto aparentemente simple activa oscuros mecanismos de la realidad.

Pero la sal cae en el ojo de una muchacha bellísima que en la mesa de atrás intenta leer a Rafael Alberti.

La chica se molesta, insulta al hombre supersticioso.

El hombre pide perdón, pero al ver que la muchacha lleva un libro de Alberti, duda si debe ser perdonado por algo.

Comienza la novela; una novela con un principio poético.

14

Al parecer, según la historia literaria que suelo escuchar y leer en congresos literarios, yo desperté una mañana en Salamanca y cuando fui a la librería me quedé congelado por la sorpresa. “Españoles...el realismo mágico... ha muerto... Hoy a las diez y veinte, hora de España, el popular realismo mágico falleció en extrañas circunstancias que no han podido ser aclaradas”.

Corrí a casa para comprobar la noticia y en todas las teles y en la radio lo repetían sin cesar. La antología Mc Ondo con sus cuentos de hamburguesas y rayas de coca había provocado el suicidio del exótico sujeto hispanoamericano que llenaba de alegría las tardes europeas.

El sujeto en cuestión logró aniquilarse bebiendo litros y litros de una bebida que era una mezcla de sapos de mirada aletargada y mariposas amarillas.

Llamé a mis amigos en Venezuela para comentarles la noticia. Nadie podía creérselo. Hasta ayer Remedios La Bella volaba feliz en TODOS los libros de TODOS los autores de TODOS los países hispanoamericanos, y hoy en su lugar sólo se encontraba un manchón de ketchup.

Desde entonces, cada vez que un amigo me habla de sus cuentos, de sus novelas urbanas repletas de hamburguesas, canciones de rock, fiestas salvajes, le pido que si se trata de libros anteriores a los años noventa haga silencio.

— Por favor, no sigas repitiendo esas cosas ... la historia ya está escrita, a la historia no hay que llevarle la contraria con realidades.

15

Un autor comenta que la singularidad de sus novelas y las de sus amigos es que ellos arman anécdotas que pretenden buscar y atrapar al lector.

Algunos escritores venezolanos tuvieron esa misma brillante idea hace unos quince años. Eso sí, les aseguro que los lectores son una especie en extinción caracterizada por su rapidez y su habilidad: nunca se dejaron atrapar.

De todas maneras, alguien me dice que en El Hierro (¿o fue en Cabimas?) sí capturaron a un lector y lo exhibieron en una carpa de circo. Era bajo de estatura, y le encantaban las semillas de girasol y los golfiados con queso.

16

Si sales a buscar a los lectores es que no son tuyos. Déjalos vivir en paz.

Los tuyos están allí, atentos, cercanos; sólo piden la honestidad de una voz.

Lo dice Manuel Longares: *“Ese escritor que trabaja en silencio, al margen de los reclamos de la industria y de los periódicos, tiene siempre un lector cuando termina su libro.”*

Es el lector cómplice, el lector que se ha confabulado con él en desentenderse de otras voces para escuchar la única que merece la pena. Esa voz de la literatura a la que ambos obedecen”.

17

De niño, mis tías en Barquisimeto me advertían que, si jugaba a ser bizco y en ese instante soplaba el viento, me quedaría así para siempre.

La narrativa actual juega a ser bizca. Algunos ponen un ojo en la historia literaria y se proponen decretar fundaciones, rupturas, hitos. Otros escriben para conquistar a las personas que no leen.

Por suerte mis tías se equivocaban; si sopla el viento nada le sucederá a la literatura.

18

Para escribir, me atrae la reelaboración de los materiales innobles: la música barata, las peluquerías chillonas, las calles con charcos de aceite, la alegría de los bautizos, las tazas que dicen *I love you*, los culebrones con humor, las rocolas, las canciones de José Luis Perales, las pantuflas con el escudo del Barça, las cartas de amor que comienzan: “yo a nadie he querido como a ti”, las muchachas que dicen *long play* para querer decir *play boy*, los muchachos con gorras promocionales de talleres mecánicos que cerraron hace décadas.

Autores como Manuel Puig o Bryce Echenique nos enseñaron hace décadas que esa cultura de masas tenía el vigor de lo entrañable, la belleza de lo

desgastado, de lo repetido, de lo burdo (¿o eso es cultura popular? ¿o ninguna de ellas? ¿o ambas inclusive? Si me levanto, en la biblioteca pueda que tenga algún libro que lo explique; o a lo mejor en la disparatada wiki se diga algún exabrupto medianamente razonable, pero va a ser que no ... el exceso de cultura y de respuestas aumenta mi insomnio).

Porque en una narración los objetos, las voces, los espacios, deben impregnarse de una energía vibrante que los dote de una especie de energía espiritual, de un “numen”, como si dentro de ellos habitasen dioses cercanos que son la promesa de un futuro, y el recuerdo amoroso, entrañable, de un pasado real o inventado.

Y siempre me parece más fascinante que esas energías logren singularizar objetos, sitios vulgares (una taza rota con forma de cocodrilo; una corbata con palmeras; una avenida con charcos de grasa), y busquen la recóndita belleza que habita en ellos, pues nunca fueron pensados, ni construidos para otra cosa que no fuese el olvido y la opacidad.

19

En aquellos años los escritores soñaron con la revolución.

Yo sueño con tener una piscina.

La revolución de ellos fue (es) un horror, una miseria, un asco, una basura ... una verdadera mierda, carajo.

Una piscina no fusila, ni arresta, ni expulsa seres humanos para salvar al mundo.

Pero claro, admito que cuando tienen mucho cloro, las piscinas irritan los ojos.

20

Igual sospecho que me voy a quedar sin piscina.

21

Entrada eliminada por el autor.

22

"El hombre más bello es el que viene del lugar más lejano", así comienza una de las novelas más brillantes escritas durante el siglo pasado. *Percusión*, de José Balza. Obra mayor en la que un hombre viaja por el mundo para escapar del dolor, sin intuir que vive inmerso en la luminosidad y en el terror de un tiempo cíclico.

"El hombre más bello es el que viene del lugar más lejano".

Me gustaría ganar para mis personajes el ritmo y también el sentido de esta frase. Que los lectores reconozcan en la normalidad de cada uno de ellos, una belleza, una sabiduría elemental que brota de las distancias recorridas, de la experiencia que puede arrastrar quien logra esa dulce victoria que significa llegar (y hasta volver) a un lugar desconocido.

23

Entre la historia y el milagro.

Allí se ubican mis narraciones: personajes comunes (quizás con un pequeño, con un imperceptible toque de singularidad) que descubren en la existencia la aparición de pequeños milagros: un amor inaudito, la certeza de una amistad, un momento de felicidad plena o de dolor irrepetible frente a una taza de té verde, cierta tonalidad difusa en el cielo de una ciudad. Y como telón de fondo, la Historia con mayúsculas, las grandes sacudidas sociales, políticas, que alteran, que aplastan y transforman la vida íntima de los personajes.

Así imagino muchas veces a los "habitantes" de mis novelas y cuentos: seres que desde una ventana contemplan el incendio de una ciudad, los rugidos heroicos de quienes destruyen un mundo que afirman querer salvar, mientras ellos suspiran confusos, deseosos de huir, anhelantes de pequeñas palabras, de un gesto repetido como un abrazo. Y de repente suena el teléfono, y en medio del fragor de los disparos, las bombas, las inflamadas arenas, cualquiera de mis personajes escucha al otro lado la voz de ese amigo del que no volvió a tener noticias desde hace veinte años, cuando decidieron comprarse una guitarra para hacerse famosos y tener un grupo de rock.

Entonces el personaje se sirve una coca cola con limón y se sienta a escuchar a su amigo.

24

...lo mejor del miedo es que puede escribirse...

25

¿Cuál es la literatura nacional dentro de la que escribe un chico costarricense que lee todos los días las bitácoras de Sergio Ramírez; Blanca Riestra, Manuel Vilas o Jorge Eduardo Benavides?

26

No puedo precisar para quién escribo. Pero tampoco puedo inventarme herramientas para seducir a quien no lee. Resulta imposible convencer a quien nunca me regalará una oportunidad. Por mucho que simplifique las estructuras, por mucho que llene los párrafos de informaciones "útiles", por mucho lenguaje de culebrón o de poesía becqueriana que me robe de las novelas de Ruiz Zafón, de Boris Izaguirre, de Isabel Allende, no habrá manera, no está a mi alcance construir esos ladrillos de almíbar porque me aburriría al escribirlos y no puedo trabajar mientras bostezo.

(Situarse: saber dónde no están tus palabras).

27

La narrativa incorporó en su momento los lenguajes del cine, de la radio, de la televisión. La novela se llenó de teléfonos, telegramas, faxes. La novela es un oso hormiguero que todo lo aspira, que todo lo incorpora a su digestión.

Sucedará lo mismo con ese universo fascinante que es Internet.

Y como sé que es imposible e innecesario competir con la velocidad, con la fragmentación, con los múltiples lenguajes que allí se disparan en pocos segundos, mi narrativa irá en sentido contrario: hacia la palabra que debe paladearse, hacia la sutileza de la lentitud, hacia el pensamiento que requiere del lector un sosiego y una inteligencia reposada, profunda.

En cierto modo creo que lo dijo Sábato hace muchos años. Las novelas que pretendían comportarse como si fuesen cine, parecían submarinos que intentaban volar y sólo alcanzaban a realizar ridículos saltitos sobre el agua.

(Y lo que es peor, perdían la posibilidad de conocer las profundidades...).

28

Leo en Nietzsche: "La madurez del hombre consiste en recuperar la seriedad con que jugaba cuando era niño".

Escribir con esa seriedad. Jugando.

29

La risa, la risa siempre que sea posible.

La risa escéptica que reconoce el ridículo jubiloso de la vida; y esa otra de la que hablan Philip Roth y Milán Kundera: "la risa seria de los ángeles cuando manifiestan su alegría de existir".

30

Porque vivir es contar los objetos, la materia que nos rodea, que tocamos, que nos revela que somos piel, y huesos y músculos. Allí (si existen, si queremos que existan) tal vez reposen los dioses y los ángeles.

31

En el video de *Modern Love* David Bowie aparece con la corbata deshecha.

Si al escribir una novela te viene una corbata a la cabeza, mejor desabrocharla y cantar como Bowie.

Ronaldo Menéndez (Cuba)

ANTE LA SORPRESA ÍNTIMA

En un cuento que escribí hace ocho años se narran las peripecias de dos hambrientos que se encaminan a robar una vaca con el muy humano propósito de comérsela. Uno es traductor de lenguas clásicas y el otro es crítico de ballet y 'magister ludi'. En medio de la álgida faena de matarifes son capturados por los granjeros de aquella región enrarecida. Los granjeros son corteses, crípticos, severos, y comentan que no están dispuestos a entregar a aquellos infelices a la policía. Los cautivos se alegran, pues piensan que no van a ser delatados. Entonces los granjeros proceden a degollar con virtuosismo a uno de ellos y la historia termina cuando se disponen a seguir con el otro, que presa del terror pide una explicación. Con una frase deliberadamente calculada uno de los granjeros explica: "Los huesos, como siempre, los enterramos en el patio [...] en este lugar todos vivimos de esto..." En este punto el lector, el personaje que va a morir y yo, comprendemos que se trataba de una trama de cazadores cazados: quienes querían comerse la vaca, terminan devorados por los granjeros de aquella región enrarecida.

Es uno de mis cuentos que más ha gustado; no dejan de avergonzarme, con discreto asombro, los elogios. Lamentablemente no puedo elogiarlo en exceso, pues prefiero otros hijos menos ruidosos, pero quizá más mansos y profundos. Lo que sí le debo a ese cuento es el hallazgo de eso que he decidido llamar la sorpresa íntima.

Alguien, de cuyo nombre ahora no es preciso acordarse, dijo: "Si mi carne es capaz de asimilar la carne bruta de oveja ¿por qué mi mente no podría nutrirse, como si fueran suyas, de las ideas de otros hombres?" En asunto de poéticas, cuando se trata de hablar del cuento como género literario, he leído que todo está dicho. Los granjeros antropófagos del cuento no van a indigestarse por comer carne humana, como sí le ocurriría al lector si le hago tragar platos apócrifos de lo que han dicho tantos y con tan buena inteligencia acerca del género. De ello se deriva una peligrosa consecuencia: quizá todo, o casi todo, ya se haya contado desde que el primer hombre decidió hilvanar una historia alrededor del fuego.

De una vez, esta observación liminar: Lo que he decidido llamar 'la sorpresa íntima', significa que el primer sorprendido con aquel cuento fue su propio autor. De repente, sin preaviso, sin siquiera ostentar la fina latencia de una intuición, ante mis ojos, del teclado a la pantalla, ocurrió que los granjeros eran antropófagos y los ladrones de vacas estaban siendo sacrificados. Yo estaba muy sorprendido con aquel desenlace, y a la vez reconocía que era el final justo, era 'lo que estaba deseando ocurrir'. Aritméricamente hablando: necesario y suficiente.

Ahora demos un rodeo preliminar. El cuento como género literario probablemente haya sufrido una especie de envejecimiento prematuro, mientras que la novela continúa un sendero sospechosamente atlético. Es innegable que los lectores acuden a las gradas novelescas a ver una vez más cómo el campeón de los géneros corre alrededor de la pista. Sus formas arrancan ojeadas y oleadas de júbilo, no importa que muchos espectadores sepan que el atleta se ha hecho numerosas cirugías, liposucciones, trasplantes, tenga alguna que otra prótesis o que incluso corra con respiración artificial: el público quiere la novela más que el cuento.

¿Por qué? Las causas involucran el nada pulcro terreno del mercado editorial, alejémonos de cualquier reflexión al respecto para no embarrarnos demasiado. Todo el mundo sabe que desde que los mercaderes se establecieron en el templo de la Literatura, no hay Cristo pendenciero capaz de echarlos. Intentemos remontar el percance, siguiendo el consejo de Lezama Lima, por otros cotos de mayor realeza. La clave de que el lector aprecie hoy por hoy más la novela que el cuento, está sonando desde que ese borracho fabuloso llamado Poe escribió un texto llamado "La unidad de impresión".

Dijo Poe en torno al cuento: "Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace dos veces, las actividades mundanas interfieren al punto destruyendo toda totalidad". El arquitecto de los *Crímenes en la calle Morgue* no se imaginaba la desaforada dimensión que con el paso de los años iba a adquirir eso que él llamó, en tiempos de carruajes y gramófonos, 'las actividades mundanas'.

Hoy la mayoría son lectores intermitentes, lectores de metro, de ganar una victoria pírrica de páginas minutos antes de que el libro caiga bajo el sueño avasallador. Lectores de televisor encendido, de ventoleras en las playas, de aviones y de trenes. Lectores de teléfonos móviles que suenan todo el tiempo interrumpiendo la lectura, de música que suena en el piso del costado, de cláxones que se cuelan por la ventana irremediamente. Lec-

tores de una extraña no-lectura. Leemos como comen las gallinas: picoteando con los ojos las palabras desgranadas, y subiendo la vista alternativamente. Apenas retomamos el hilo, otra vez interrumpimos la lectura sin siquiera notarlo.

Las posibilidades de un género corto como el cuento, ante esta imposibilidad de ensimismamiento, son pocas: contracorriente, lectura-esfuerzo. ¿Qué pasa si el cuento que leo no dura exactamente la distancia entre mi casa y la estación de metro donde debo bajarme? Tenía mucha razón Poe cuando decía que, si no puede leerse de continuo, se pierde el importantísimo efecto del relato. La novela puede ser abandonada y retomada en cualquier punto sin que se resienta demasiado dada su naturaleza de culebrón. Incluso puede postergarse su lectura por un tiempo y luego regresar a ella de la misma manera en que se deja de visitar a una amante y luego se la reencuentra al cabo de los meses. La novela no se resiste y la experiencia se ahonda. Pretender retomar la lectura de un cuento tras cuatro horas de oficina es como pretender -la imagen, aunque rara, me resulta imprescindible- interrumpir una cópula a medio camino y pretender retomarla al día siguiente en el exacto punto donde la dejamos. Imposible, hay que empezar de nuevo. Los lectores del *coitus interruptus* no tienen nada que ver con el cuento.

Todo cuento que no consiga vencer esta limitación irreversible en cuanto al condicionamiento del lector, es un cuento escrito para un lector de otro tiempo. Dejemos el rodeo y regresemos al centro: la sorpresa íntima es el único recurso que conozco para librar esa batalla en un plano silencioso y personal. Sin pretensiones de objetividad, siguiendo a Voltaire: como sujeto no me queda más remedio que ser subjetivo, si yo fuera un objeto podría ser objetivo. Sospecho que si el escritor no es capaz de dar un cuento cuya cualidad implique someter rigurosamente la disposición de lectura, el intermitente lector se irá a la gradas a contemplar una vez más la carrera coja de la novela. Y ya se sabe que las muchedumbres, desde las gradas, son ruidosas y ruinosas.

En mi cuento de los granjeros antropófagos ocurrió el milagro de la sorpresa íntima. ¿Quién fabricó la delicada arquitectura de cifrar una historia oculta, cuya causalidad llevaba a un desenlace insospechado por mí mismo? Prefiero pensar que fui yo (una parte inconsciente de mí ser), para no incurrir en veleidades metafísicas (Sócrates solía decir que una especie de íncubo le dictaba sus brillantes juegos dialécticos). Mucho se ha hablado del relato que ocurre a través del autor, como si el ejecutor no fuera más que un *medium*. No interesan, en este caso, los matices de interpretación, sino más bien el

axioma que he querido esgrimir: Si el cuento posee dentro de sí el germen de la sorpresa íntima, tiene grandes posibilidades de subyugar al lector más atribulado.

Hace un tiempo un colega académico cuya opinión de algún modo reverencio, me dio la noticia de que no le había cautivado el borrador de mi último libro de relatos, hoy deshecho e inédito aun. El profesor tenía razón a su manera y con sus palabras: me dijo que las fórmulas experimentales y las audacias que en otros relatos me habían granjeado diversas lealtades, aquí tendían a repetirse, a anquilosarse en un oficio algo estéril. No lo sorprendían, y lo peor es que a mí tampoco.

Releyendo vi que mi libro anterior titulado *De modo que esto es la muerte* (que en otro tiempo arrancó palabras entusiastas a mi amigo) poseía, para mí y sin haberlo compartido con nadie, cuento a cuento, la sorpresa íntima. Verifiqué que casi todos sus relatos habían conseguido sorprenderme de algún modo: generalmente con sus desenlaces imprevistos aun en la paulatina evolución de sus tramas, con sus tensiones progresivas, con sus hemorragias verbales, con la voz y fisonomía de algún personaje. De diversas maneras, comprendí que lo que sostenía aquellos cuentos, desde distintas dimensiones, era la sorpresa íntima. Del libro descalificado por el profesor han sobrevivido menos de la mitad de los cuentos, que para mi incesante asombro coincidían con la idéntica cualidad de sorprenderme a mí antes que a nadie.

Ello me lleva a aventurar un criterio quizá extremo: hoy en día el cuento no puede darse el lujo de no ser demoleedor, su supervivencia como género se basa en lo que pueda otorgar de extraordinario frente a la evolución avasalladora de la novela. Y esto se parece a la victoria por *knock out* de la que hablara Cortázar, con la salvedad de que cada autor debe encontrar el camino, la fuerza y la técnica, para lograr ese *knock out*. El cuento sigue necesitando ser el hábil pugilista de Cortázar, sólo que hoy debe medirse con ese imbatible luchador de sumo que es la novela. En mi caso, ese camino ha reclamado el denominador de sorpresa íntima. Es como el barómetro único que poseo para medir la eficacia de mis relatos: si no son capaces de sorprenderme a mí mismo, no estoy dispuesto a que el lector baje del metro con el cuento a medias y no sienta la necesidad imperiosa de pasar llave a su despacho y terminar la lectura.

Queda por esclarecer el punto más álgido: ¿De qué manera fabrico eso que he llamado la sorpresa íntima, teniendo en cuenta que siempre se acerca disfrazada y no deja ver su rostro hasta el momento en que toma forma de

palabras? Es como buscar el gato negro en la habitación oscura, con el agravante de que el escurridizo felino cuenta con un orificio para su fuga.

Mi única luz en esta situación es haber ido tomando conciencia de ciertas intuiciones que se desprenden de eso que llaman visión del mundo. Sé que dentro de mi imaginario es posible contemplar que los granjeros coman hombres, que los hombres pesquen gatos en los techos, que una mujer desesperada copule con un doberman, que alguien refinado y culto críe un cerdo dentro de su bañera. Sin estar mi conciencia atenta a estas cosas tremebundas, ellas tienen cierta condición ontológica que les permite saltar a la superficie y desencadenarse en mis páginas. Y como sé que es posible, cuando llegan las dejo ser: soy el primer sorprendido y el anfitrión alegre del milagro. Lo mismo ocurre con la textura de las palabras, con las soluciones causales de una trama, con los tres brazos de un personaje.

Algo en mí siempre está predispuesto a prepararles la entrada en escena, como si tuviera una compuerta permanentemente abierta, o como si fertilizara con tesón agricultor un terreno vasto para que el día en que el azar deposite una semilla, pueda germinar sin impedimentos. En este campo eternamente arado y fértil sólo son malas hierbas aquellas cuyo nacimiento sea una crónica anunciada: en este caso, el cuento ha nacido muerto. Sólo es posible hoy un cuento que no sea el medio para comunicar algo, sino el emisor puro de su impacto y su sorpresa íntima.

Andrés Neuman (Argentina)

3 DODECÁLOGOS DE UN CUENTISTA

Dodecálogo de un cuentista

I

Contar un cuento es saber guardar un secreto.

II

Aunque hablen en pretérito, los cuentos suceden siempre *ahora*. No hay tiempo para más y ni falta que hace.

III

El excesivo desarrollo de la acción es la anemia del cuento, o su muerte por asfixia.

IV

En las primeras líneas un cuento se juega la vida; en las últimas líneas, la resurrección. En cuanto al título, paradójicamente, si es demasiado brillante se olvida pronto.

V

Los personajes no se presentan: actúan.

VI

La atmósfera puede ser lo más memorable del argumento. La mirada, el personaje principal.

VII

El lirismo contenido produce magia. El lirismo sin freno, trucos.

VIII

La voz del narrador tiene tanta importancia que no debe escucharse demasiado.

IX

Corregir: reducir.

X

El talento es el ritmo. Los problemas más sutiles empiezan en la puntuación.

XI

En el cuento, un minuto puede ser eterno y la eternidad caber en un minuto.

XII

Narrar es seducir: jamás satisfagas del todo la curiosidad del lector.

(del epílogo del libro de cuentos *El último minuto*, Espasa-Calpe, 2001; corregido y reeditado en el libro de cuentos *Alumbraimiento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006)

Nuevo dodecálogo de un cuentista

I

Si no emociona, no cuenta.

II

La brevedad no es un fenómeno de escalas. La brevedad requiere sus propias estructuras.

III

En la extraña casa del cuento los detalles son los pilares y el asunto principal, el tejado.

IV

Lo bello ha de ser preciso como lo preciso ha de ser bello. Adjetivos: semillas del cuentista.

V

Unidad de efecto no significa que todos los elementos del relato deban converger en el mismo punto. Distraer: organizar la atención.

VI

Anillo afortunado: a quien escribe cuentos le ocurren cosas, a quien le ocurren cosas escribe cuentos.

VII

Los personajes aparecen en el cuento como por casualidad, pasan de largo y siguen viviendo.

VIII

Nada más trivial, narrativamente hablando, que un diálogo demasiado trascendente.

IX

Los buenos argumentos jamás pierden el tiempo argumentando.

X

Adentrarse en lo exterior. Las descripciones no son desvíos, sino atajos.

XI

Un cuento sabe cuándo finaliza y se encarga de manifestarlo. Suele terminar antes, mucho antes que la vanidad del narrador.

XII

Un decálogo no es ejemplar ni necesariamente transferible. Un dodecálogo, muchísimo menos.

(del epílogo del libro de cuentos *Alumbra-
miento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006)

Tercer dodecálogo de un cuentista

No existe ninguna diferencia de rango entre teoría y praxis.

NOVALIS

I

Mucho más necesario que noquear al lector es despertarlo.

II

El cuento no tiene esencia, apenas limitaciones.

III

Hay dos tipos de cuento: los que ya saben la historia y los que la van buscando.

IV

La incomparable libertad de un libro de cuentos radica en su capacidad para empezar de cero en cada pieza. Exigirle unidad sería ponerle un candado al laboratorio.

V

La quietud como arte de inminencia: todo lo que está quieto en un relato continúa moviéndose.

VI

La voz decide el acontecimiento, más que viceversa.

VII

Al cuento lo persigue su estructura. Por eso, cada cierto tiempo, conviene dinamitarla amorosamente.

VIII

Una narración perfectamente redonda atrapa al lector, no lo deja salir. En realidad tampoco le permite entrar.

IX

Todo cuento es oral en primer o segundo grado.

X

Mientras el cuentista perpetra simetrías, sus personajes lo perdonan con sus imperfecciones.

XI

Tentación paradójica del final abierto: clausurarlo en su apertura, consumir su interrupción en un momento demasiado brillante.

XII

Toda historia bien terminada empieza de otra manera.

(Inédito).

José Ramón Ruisánchez (México)

LA LITERATURA DEL BIEN

Me interesa hacer literatura del bien. Lo cual no significa ignorar las obsesiones de quienes se ocupan de hacer una literatura del mal sino justamente lo contrario. De hecho, en buena medida son esos trabajos los que me dan de pensar y ayudan a que haga lo que hago. Por ello tengo que aclarar que, lejos de aprovechar un modo narrativo que navega en derrota, sé que la literatura del mal ha ganado todas sus batallas: ha creado fenómenos de ventas y generado volúmenes de crítica dedicados a sus diferentes aspectos, ha trascendido la puntualidad generacional y geográfica; finalmente, y de manera central, ha solventado el reto que justificaba los esfuerzos invertidos en su práctica: la literatura –o las literaturas– del mal intentan que la representación logre reestablecer sus fronteras para abarcar los momentos más atroces del dolor, los más hondos horrores, la violencia extrema. Así, aunque es evidente que el mal insiste, no me parece que sea imposible o siquiera interesante en cuanto problema su representación.

Lo que importa es señalar cómo ha sido precisamente en la literatura del mal donde se han creado ciertas condiciones para un nuevo impulso ético de la literatura. Y como siempre pasa con los logros de una escritura: la literatura del bien ha modificado, está modificando, aún no ha terminado de modificar las prácticas de lectura, así que su efecto también cunde de manera retrospectiva por la biblioteca, reescribiendo efectivamente libros, iluminando pasajes que se habían pasado por alto y acaso en esto radique su mayor importancia.

Pienso en el mundo escrito (con nitidez, casi siempre excesiva) en la literatura del mal, digamos la terrible brillantéz de *La parte de los crímenes* o *Estrella distante* de Roberto Bolaño. Es innegable el sufrimiento inmenso pero, al mismo tiempo, hay que señalar cómo, bajo el mal, aparecen nuevas posibilidades tanto de socialización como de conducta individual que logran sortear la conformidad impotente. Así, en lugar de insistir en una ética intransformable y monolítica subyugada por un fatalismo económico, aceptan con placer el cambio permanente y buscan reinventarse de acuerdo a lo que descubren, a la modificación de sus cuerpos y a los ritmos de la época.

Quiero señalar aquí algunos territorios que ya ha conquistado eso que llamo literatura del bien:

El primero, es la capacidad de crear personajes que parecen predestinados a deslizarse con fortuna por las evanescencias de lo *cool*: ese término gozosamente bárbaro para denominar mediante una temperatura el punto donde confluye la moda y sobre todo su modificación imparable. Esa aceptación que es desde siempre un rechazo feliz. El transgresor; el bandido, la puta, navegador del paraíso sintético de las drogas no están más allá sino en el margen: en el lugar donde su salida de los social no se completa, sino que al borde mismo del abismo cuestiona los usos –los *mores*– del adentro. Pienso por ejemplo en el gramático histérico de *La virgen de los sicarios*. Su obra es una destrucción que limpia.

Y sin embargo lo que me interesa no es la destrucción en sí, sino la manera en que se llenan los espacios que gana. Pensar la manera en que lo nuevo entra al mundo. Éste es el trabajo de la infancia, como nos enseñó Walter Benjamin. Desde sus primeras ficciones y de manera definitiva en “El principio del placer” y después en *Las batallas en el desierto*, José Emilio Pacheco escribe a algunos de los personajes más entrañables del ámbito de la lengua, en torno a cuyo descubrimiento del mundo se regenera un aura en pleno siglo postaurático. Este es el mérito delicioso del arco que parte de *Los ríos profundos* y esplende en las mejores páginas de *Un mundo para Julius* en el ámbito peruano. Esto, de manera más reciente, lo ha leído – y por lo tanto escrito– excepcionalmente Juan Villoro.

Me interesa con los ojos y me interesa con la pluma: me gusta escribir niños, escribirme niño, escribir desde un trance en que las palabras lucen su esplendor en el del mundo para simultáneamente descomponerse en un más allá de las cosas: siendo cosas que ninguna cosa alcanza a ser. Me interesan los niños prodigiosos, y los adultos en el momento de su inseguridad, cuando el cambio les quiebra las certezas. No me interesa la frontera última y peligrosa de lo social, sino los pliegues, los momentos en que lo social mismo vacila.

Esto me lleva a la encrucijada desde donde se abren caminos gemelos: por un lado el cuerpo y por otro la memoria. Los momentos en que lo nuevo entra en el mundo, en que el bien no es un horizonte sino un quehacer del aquí-ahora, del justo-en-este-instante, cuando es factible y urgente. En ese momento la persona deviene su cuerpo, lo reocupa, lo muestra, lo habita con un fervor nuevo: el de la presencia. Este re-encarnación gesta nuevas transacciones del deseo y, por lo tanto, prácticas sociales distintas. Es a través de la agudísima conciencia del cuerpo como lugar de placer y dolor, como reli-

cario de los más sublimes padecimientos y gozos que generó la literatura del mal, que la literatura del bien esboza una ética del cuerpo o, mejor, éticas de los cuerpos.

Primero que nada las voces admiten que la ética se aleja cada vez más de lo universal y tiene que adecuarse al cambio de los cuerpos y sus edades, conforme la humanidad se aparta de su pura espiritualidad y se admite corporal. La ética se ve obligada a renunciar a su cartesianismo para volver a su asiento carnal, a la *res cogitans* pero también "coitans": desde esta óptica releo libros absolutamente distintos; desde luego la exquisita utopía sentimental que es el corazón de la literatura de Héctor Manjarrez, pero también *Congreso de literatura* y *La villa* de César Aira, donde el bien del que son capaces los personajes es diferente en cada uno *porque* depende en gran medida de una obediencia a sus cuerpos. Aira reflexiona con humor que no mina su profundidad cómo la biografía es un documento de individualidad imposible de reproducir, ni siquiera con las más avanzadas técnicas biológicas: en el momento preciso en que las posibilidades de la clonación humana se aproximan desde el horizonte científico a lo factible, quizás incluso a lo inminente, la literatura del bien muestra la importancia del cuerpo como lugar de producción de la ética y, por encima de su información genética, *de la historia del cuerpo* como marco final de las diferencias, como límite insuperable de la posible copia genómica.

Esta historia del cuerpo, este cuerpo *como historia* por supuesto muestra que la encrucijada no sólo separa caminos sino, también, más adelante, en numerosas ocasiones, los reúne. El pasado me interesa como virtualidad desenterrada, que vuelve de manera distinta conforme el presente lo juega. El pasado que me interesa no es monolítico, implica a nivel personal una biografía, se redefine casi a cada momento. Ésta es la lección de *La muerte de Artemio Cruz*: el cuerpo desmoronado es la ruina que permite la evocación, el regreso de una memoria cambiada, cambiante que, al final, con la reaparición del niño trae lo nuevo al mundo.

Una práctica fascinante de este regreso en el tiempo es la que Sergio Pitlor ha propuesto a partir de *El arte de la fuga* y recientemente Fabio Morábito adoptó en *También Berlín se olvida*: ambos han desdoblado sus libros en otros libros, presentando en estas segundas mitades un yo que proviene fundamentalmente de una reescritura que es relectura: el yo autobiográfico. El escritor que proviene de sus libros y se modifica al dejarse reescribir en este acto de relectura.

Desde estos lugares donde más que una reconquista se produce un mestizaje, una contaminación, me parece que la imaginación ética es el

nombre de un horizonte que restablece la esperanza sin caer por una parte en las cárceles de la utopía rígida; lejos de la desesperanza salvaje o resignada del economicismo. En este sentido, mi aportación radica en imaginar constantemente nuevas políticas de la amistad diagonales a los modelos habituales, limitados por los territorios del género y la clase. Mis libros están llenos de amigos raros, de enemigos que hacen dudar de la naturaleza de la enemistad misma, y esto importa por sí mismo, pero importa también porque la amistad es, siempre ha sido —Jacques Derrida no nos deja olvidarlo— el modelo de la democracia.

Más que los brutos, que aquellos que parecerían habitar la frontera entre el mal radical y el diabólico, más que la denuncia repetida e inútil, me interesan los raros, los tiernos, los buenos —reclamo para mí al príncipe Mishkin y al Quijote, por sólo habitar el centro de ese canon que es al mismo tiempo marginal e insustituible que olvidan con gusto tantos de mis contemporáneos— porque ellos dislocan a todos los que se les acercan, porque retan a la prosa, porque la dificultad de contar sus venturas es mucha pero el reto tiene mayores premios porque es acontecimiento: aquello que acaba con un mundo porque se muestra inexplicable para su ley y provoca lo nuevo, lo que nos lleva a narrar.

Consuelo Triviño Anzola (Colombia)

JOSÉ MARÍA VARGAS VILA. HOMBRE DISFRAZADO DE MUJER, MUJER DISFRAZADA DE HOMBRE

José María Vargas Vila (Bogotá, 1860–Barcelona, 1933) escandalizó al lector hispanoamericano con una larga lista de novelas pornográficas en las que se iniciaron sexualmente los lectores hispanoamericanos y españoles entre finales del siglo XIX y principios del XX, y en las que la mujer ocupa un lugar central. En sus novelas el cuerpo de la mujer, sometido al asedio masculino, es el espacio hacia donde confluyen las diversas patologías que la imaginación del autor concibe en novelas decadentistas que tienen como protagonista al intelectual o al artista.

En los personajes femeninos que dibuja Vargas Vila, se proyectan los fantasmas de una época extraordinariamente misógina que apoyaba sus posturas en las teorías de moda, como el positivismo y el darwinismo; y en la influencia de las ciencias médicas, que en su afán de investigar la psiquis femenina, tipificaron patologías como la histeria, sobre la que dictaminaron figuras de la dimensión de Charcot y que constituyeron la base científica de algunos estereotipos femeninos.

La misoginia, como sabemos, presenta un lado oscuro tras el que se oculta la envidia masculina a cuanto representa lo femenino a nivel simbólico: ideal de belleza, poder de seducción y función reproductora, etc., con los que parece identificarse el autor cuando adopta un punto de vista "femenino". Para el psicoanálisis identificaciones múltiples, como estas, serían la génesis de diversos conflictos en la configuración del género, que cuestionarían el carácter fijo en el que se sitúan lo masculino y lo femenino respecto a la ley del padre.

Como pornógrafo enfrentado al poder, el autor es una rareza digna de reseñarse en el contexto de la literatura en lengua española, ya que las patologías de sus personajes transgreden las normas morales vigentes en nuestra cultura: actos tabú como el incesto, el parricidio, la homosexualidad, la mutilación y el sacrilegio, son los pasos que sigue el artista de sus novelas, en un proceso de degradación hasta la destrucción de su ser, como le ocurre al protagonista de la trilogía *El alma de los lirios*, que conoce distintas formas

de amor, encarnados en tipos de mujeres: desde la inaccesible y etérea romántica, hasta la lujuriosa "hija del trópico" que somete al artista y lo aleja de su vocación, e incluso la *cocotte* cosmopolita y vengativa que lo mutila impidiéndole realizar su obra. Fruto de esos amores fatales es el hijo con quien el artista se deja llevar por el vicio, y la hija que lo reta a violar la ley del padre, incitándolo al incesto con frases tan provocadoras como contundentes.

Lo cierto es que Vargas Vila fue un fenómeno editorial en el entorno hispanico, según las cifras de ventas facilitadas por los editores de su tiempo. Es el caso de Ramón Sopena, quien publicó la totalidad de su obra, hecho del que dan cuenta los cronistas de la época —Cansinos-Assens y Eduardo Zamacois, entre muchos otros—, además de estudiosos como José Carlos Mainer, en su *La edad de plata*.

Los personajes femeninos trazados por Vargas Vila responden a distintos modelos estéticos, desde el romántico de su primera novela, *Aura o las violetas*, hasta el decadentista de la trilogía *El alma de los lirios*, pasando por el naturalista de *Flor de Fango*. A ese respecto, el autor explicaba que a través de sus novelas denunciaba la situación de las mujeres, sometidas a las instituciones, como la Iglesia y el matrimonio. Privadas del derecho a decidir por sí mismas y a disfrutar del placer, la única opción que les quedaba, según él, era transgredir las normas morales.

Pero Vargas Vila es muy explícito cuando acusa a las mujeres de destruir al hombre, minando su voluntad. En sus libros de filosofía como *El ritmo de la vida* no hay lugar a dudas. A ese respecto, estas palabras en las que se lamenta de la "condición femenina", son más que elocuentes: "[...] ¡oh, la esclava libertada! Del veneno de su libertad, muere el mundo occidental; casi ninguna mujer, es adúltera por Odio a su marido; casi todas lo son, por desprecio a él". Enfrentado al espejo, es claro que Vargas Vila se disfraza de mujer, como una forma de enfrentarse al poder encarnado en la figura del tirano, el padre que persigue y destruye a sus hijos. En *Flor de fango*, una maestra le permite denunciar la feroz oposición de la Iglesia a las reformas del gobierno Radical, que instauró con la Constitución de Rionegro una educación laica. Él, como maestro, también es víctima de estas medidas. Sin embargo, elige como protagonista a una mujer asediada por un cura libidinoso, un terrateniente y un pueblo fanático, para denunciar, entre otras cosas, la resistencia del pueblo y de las instituciones a los cambios propuestos por la constitución.

En cuanto hijo, Vargas Vila sale en defensa de la madre, amenazada por la violencia y la guerra y por el caos que provoca desobedecer las normas

impuestas por “el tirano”. Formado en el catolicismo, su primer enfrentamiento es contra la institución religiosa, ya que acusa de sodomía a un cura jesuita en el colegio donde trabajaba como maestro. La doble moral es atacada al desvelar las prácticas sexuales censuradas por los sacerdotes desde el púlpito. Así, la sexualidad se presentará de manera abierta a los lectores en estas novelas en las que el autor da cuerpo a sus fantasías. De alguna manera pretende acceder a esa mujer interiorizada que la censura le prohíbe, como no sea bajo un disfraz. Y así ella (o él) es vendida al hombre (en *Aura o las violetas*), lapidada (en *Flor de fango*) o convertida en hembra voraz (en *Lirio negro*). Estos personajes, sin duda, entran en escena para dar forma a los deseos reprimidos.

Del mismo modo la patria, su tierra natal, la América hispana, es ese continente feminizado que él percibe como objeto de rapiña de los tiranos y de los bárbaros vecinos del Norte. Al igual que la mujer es mancillada por la brutalidad masculina, la patria es pisoteada por los bárbaros, por el extranjero que codicia sus tesoros. Sus panfletos denuncian de qué manera la patria, el continente americano, es saqueado, profanado y humillado. Y la patria es la madre cuando exclama: “[...] madre de Macabeos, vela tu rostro y desgarras tu vientre profanado, si es que infecundo es ya para tu gloria”, en el célebre discurso ante la tumba de uno de sus compañeros de lucha, el radical Diógenes Arrieta. La mujer, que es él mismo, la madre, la patria y las hermanas, mancilladas por el tirano, pueden ser víctimas y victimarias, en cuanto son causa e instrumento de la tragedia.

La madre es la figura sagrada a la que no puede acceder, y a su lado se encuentran las hermanas, ángeles que en la vida real toman los hábitos e ingresan en una orden religiosa aunque, desde su imaginario, son encarceladas por la institución religiosa, tema que surge en su novela *Ibis* cuando el protagonista se enamora de una novicia a la que pervierte. La leyenda dice que en su infancia la madre solía vestirlo de mujer, y ese aspecto servirá de argumento para acusarlo de travestismo en su juventud.

Liberal radical, con hondas raíces católicas y un gran conocimiento de los textos bíblicos, especialmente del profeta Ezequiel, su tono sentencioso le sirve para defender el ideario romántico, conceptos como la Libertad y la Justicia, no así el de la igualdad, inconcebible en un espíritu como el suyo que defendía la “aristocracia del espíritu” y la superioridad del artista. El éxito fulminante le llegó con la novela *Ibis*, a la que me he referido, y que fue publicada en Italia en 1900. En ella emergen las figuras del maestro y del discípulo, entre quienes se interpone la mujer que desencadena la tragedia: “¿qué hay entre el porvenir y tú? Esa mujer: suprimela; ¿qué hay entre la

ventura y tú? Esa mujer: elimínala...”, dice en este texto. La leyenda asegura que tales palabras dieron lugar a muchos suicidios entre hombres, acaso, víctimas de un amor invencible. Para el autor, estos suicidios eran expresión de la belleza, y aquellos sucesos tan sólo “manchaban de sangre las rosas que sembraba”.

Y es que en ese trozo de historia que abarca el periodo comprendido entre finales del XIX y principios del XX, asistimos a un alto grado de esteticidad en la literatura y en la vida. Los artistas que unían el placer al sufrimiento y desfallecían de amor y de *spleen*, emulaban al dandi. Los hombres se feminizan y manifiestan sin recato su deseo de parecerse a las cortesanas, como Valle Inclán lo sugiere en sus *Sonatas*:

Aquella mujer tiene en la historia de mi vida un recuerdo galante, cruel y glorioso como lo tienen en la historia de los pueblos Thais la de Grecia y Ninón la de Francia, esas dos cortesanas menos bellas que su destino. ¡Acaso el único destino que merece ser envidiado! Yo hubiérale tenido igual, y quizás más grande, de haber sido mujer.

No hay ninguna duda de que este narrador hubiera deseado ser una cortesana... Pero ¿qué es el dandi sino una mujer frustrada, una especie de diva que se exhibe en los salones, que adelgaza su voz y adopta sus maneras, su estudiado desdén, su refinamiento, como el propio Vargas Vila, con trajes a la medida, con su colección de chalecos de seda, sus sortijas y sofisticados broches?

Proscrito, enfrentado a la Iglesia y al Estado, Vargas Vila es borrado del canon literario, y su obra es objeto de controversia entre la crítica más autorizada, que lo menciona sólo para descalificarlo. Pero el pueblo, el lector popular en Hispanoamérica, repetía con pasión sus panfletos y citaba fragmentos de sus libros.

El hecho es que, pese a la censura, la prensa en Colombia seguía prestándole atención bajo cualquier pretexto, bien fuera su muerte en 1933, su centenario en 1960, el regreso de sus restos en 1980, la publicación de diario en 1989, la reedición de sus Obras Completas en 1997 y la de la novela *La semilla de ira*, en 2008. En esos años reseñamos numerosos artículos que dan cuenta de su vida y de la virulencia de su verbo. También es cierto que en las tres últimas décadas el liberalismo en Colombia seguía siendo fiel a Vargas Vila, que encarnaba la dignidad de sus derrotas, de modo que en 1980 un sector de ese liberalismo emprendió el rescate de su obra, apoyado por una editorial. Esta campaña en pro del regreso del Vargas Vila a su patria culminó con el traslado de sus restos de Barcelona a Bogotá, lo que

dio lugar a muchos artículos que seguían la misma línea de los anteriores, abordando los aspectos sensacionalistas de su biografía.

Por tanto, es inevitable intentar saber lo que hay detrás de ese mito, por qué suscitaba odios y desprecio a la vez. Es sintomático que en su patria se le desprecie y a la vez se le ignore. Es decir, su memoria se mantenía viva, pero las instituciones educativas, culturales y religiosas desaconsejaban leerlo porque se consideraba, ya no pecaminoso, como en su época, sino de mal gusto. Digamos que a lo largo de un siglo en Colombia ha habido dos tendencias que se enfrentan en determinados periodos, una que intenta descalificarlo y otra que trata de recuperarlo.

Como decía, en 1997 la editorial Panamericana de Colombia emprendió el ambicioso proyecto de reeditar sus Obras Completas. Este hecho demuestra los vaivenes de una curiosidad que no acaba de saciarse y que en las tres últimas décadas ha dado sus frutos. Para este proyecto editorial se contó con profesores y especialistas que realizaron una lectura más rigurosa de su obra y que sin prejuicios se acercaron al personaje. Sin embargo, el proyecto fracasó por la falta de interés entre los lectores. No hubo un éxito de ventas, como se esperaba y esto, paradójicamente, puso las cosas en su sitio. Vargas Vila quedaba relegado a una rareza del pasado. No obstante, hoy es objeto de estudio en el entorno universitario en su país, pues en las universidades norteamericanas y europeas ya se habían ocupado (y se siguen ocupando) de su obra.

La primera vez que escuché hablar de este escritor fue en mi infancia y a propósito de *Aura o las violetas*. De su autor se decía que odiaba a las mujeres, porque había logrado seducir a su madre disfrazado de mujer. La mentalidad popular transmitía una información incoherente. ¿Cómo era posible que disfrazado de mujer sedujera a la madre? ¿Era la madre lesbiana y él travesti? Obviamente, se estigmatizaban las tendencias sexuales del personaje que había asaltado la prensa con el artículo titulado "Camino de Sodoma", en el que acusaba al mencionado sacerdote jesuita de prácticas homosexuales con los alumnos del plantel en el que se desempeñaba como maestro. El hecho causó tal revuelo que el autor fue llamado a juicio. Acusado de los delitos que señalaba en el clérigo huyó del país en 1886, cuando en Colombia Rafael Núñez, fundador del moderno Estado, iniciaba el periodo conocido como la Regeneración. Además de adoptar medidas impopulares, el llamado "tirano" se dedicó a perseguir a muerte a la oposición, los liberales radicales como Vargas Vila, de modo que a su destierro por motivos judiciales se sumaban las razones políticas. Como consecuencia de esto su huida a

Venezuela le imprimió una aureola de héroe romántico entre los liberales traicionados por el dictador.

Como narrador Vargas Vila, sin duda, merece un lugar entre los modernistas, gracias a unos cuantos libros que alcanzan momentos de gran belleza en frases bordadas con bellas metáforas y pensamientos audaces, como en *Las rosas de la tarde*, situada en la Roma de D'Annunzio, autor cuyo estilo de vida emulaba. También merecen recordarse sus lúcidos y sorprendentes epigramas, o sus ensayos de crítica literaria, con magistrales perfiles de personajes: Valle Inclán, Renan, Bloy o Ibsen, Carlyle, etc. Es verdad que su obra se resiente por el descuido de algunos libros, por el abuso de elementos folletinescos que el autor pone al servicio de un interés comercial, para nada ajeno al tratamiento del sexo, tema que sabía despertaba la curiosidad del lector. Como escritor de éxito, que vive de su trabajo, recurría a las técnicas del folletín para ganar lectores, a la vez que alimentaba la imagen de escritor maldito. Lamentablemente, este aspecto hace sombra a lo mejor de su obra.

Como escritor de éxito, Vargas Vila no pasó desapercibido en España, donde también fue una leyenda, entre otras cosas, por las 60.000 pesetas que recibía al año como regalías por la venta de sus libros, por el lujo en que vivía y el misterio que se creaba en torno a él. ¿Pero en España quiénes lo leían? Los trabajadores que ingresaban en los círculos de lectura, los anarquistas incendiarios y algunas damas elegantes que tenían espacio para el ocio y que él presumía de conocer. En Cuba, en cambio, se leían sus obras a los trabajadores de las tabacaleras. Entre sus lectores en Hispanoamérica, la leyenda refiere el caso de una pareja de policías que se suicidaron por "el efecto letal" de novelas como *Ibis*, de lo que presumía el autor. En su patria fue amado por los campesinos y por la clase obrera que recitaba sus panfletos, pues aunque no lo leyeran lo habían convertido en un mito lejano, aunque vivo en sus corazones.

Lo cierto es que el nombre de Vargas Vila se escucha cada cierto tiempo, como cuando un autor colombiano me pidió escribir un cuento sobre algún colombiano residente en París para el *dossier* de una revista dedicado a ese tema. Cuando le pregunté sobre quién podría escribir, me recordó que Vargas Vila había vivido en París. Entonces volví a leer el mencionado diario, para situar al protagonista del cuento en el contexto de la exposición universal de 1900. La época, el momento, su estética, las clases que preparé sobre el Modernismo durante mi ejercicio docente, vinieron a mí atropelladamente. Así surgió un cuento situado en París, con Vargas Vila como protagonista. El hecho es que el estilo modernista fluía como dictado por alguien. Y gracias a esa puesta en escena, intuía los padecimientos de

aquella alma. Busqué a Vargas Vila en los personajes de sus novelas, en los epigramas, en los perfiles que hizo de figuras de la época. Atrapada en los años veinte, yo misma pude hacer con él los viajes que soñó y no llegó a concretar, como el regreso a su tierra natal a visitar la tumba de la madre, tal como lo manifestaba en su diario, con la nostalgia del que asume el destierro y sabe que ya no hay retorno.

En esa búsqueda arranqué trozos de sus memorias con impunidad, completé los fragmentos que dejó en puntos suspensivos, hice vivir a muchos de los personajes de sus ficciones, apropiándome de sus palabras. Fue una experiencia nueva para mí, habituada a escribir sobre mis propios recuerdos y no sobre los de otros. Hasta ese momento, escribir un libro era una agonía a causa del miedo que tenía a traicionar a otros que podían reconocerse en mis personajes, porque, en ocasiones, quien escribe traiciona y profana espacios sagrados, no así cuando otro yo le dicta sus pensamientos.

Pese a semejante temor, Vargas Vila pudo volver a las librerías con la humanidad de su verbo y la verdad que encierran sus palabras, más allá de la vanidad, de la máscara de escritor maldito, de su misoginia. Y es que, al ser ellas, todas las mujeres de sus tragedias, nos reveló su intimidad y, a la vez, al convertirme en él, una parte de mi ser también se revela a los lectores y las lectoras del presente.

ANTOLOGÍA DE TEXTOS

Rafael Courtoisie (Uruguay)

GOMA DE MASCAR (FRAGMENTO)¹

1)

Kate era pelirroja. Practicaba deportes. Tenía buenos pechos. Piernas largas. Resultaba inalcanzable en los cien metros llanos. Tenía un pique formidable. En el arranque, en la primera décima de segundo, les sacaba una ventaja enorme a todas las competidoras. Era imbatible en la pista de atletismo. Una liebre.

Kate estaba cursando su MBA., lo que quiere decir su “Master in Business Administration”. Era tan rápida para los negocios como para las carreras a pie: una luz.

Su tesis de maestría consistía en el estudio sistemático de las posibilidades económicas de reciclar chicles masticados.

-Imposible –le dijo al comienzo de todo su tutor de tesis– es una verdadera estupidez.

-Sí se puede. Y se lo voy a demostrar.

-¿Cómo?

-Con números.

A las dos semanas Kate se apareció con toda la info en su pen drive. Conectó el minúsculo adminículo al puerto USB del laptop de su tutor y empezó a explicar:

-Sólo en esta ciudad, en Sappy City, se consume cerca de una tonelada de goma de mascar por día. Es una ciudad pequeña, de setenta mil habitantes. Pero es una ciudad universitaria. La Sappy University es una de las más importantes del país. Los universitarios consumen mucha goma de mascar todo el día. Les permite liberar el estrés de las pruebas, de los quizz, de los exámenes. Es un formidable ansiolítico sin importantes efectos secundarios, salvo cierta flojedad en los molares y en los premolares que aparece con el tiempo. Cualquier dentista puede solucionar ese problema...

-¿Y? –el tutor de tesis frunció el seño.

¹ Fragmento de *Goma mascar*, novela publicada por Rafael Courtoisie en Madrid. Lengua de Trapo, 2008.

-El tema es que más de cuarenta mil bocas mascan al día mucha goma...

-¿Y?

-Y luego la tiran. O peor: la depositan en bancos, mostradores, vidrieras, debajo de los asientos en las aulas de la universidad...

-¿Y?

-Que resulta costoso para el sistema limpiar toda esa basura. La goma se adhiere a cualquier superficie, endurece, y luego es muy difícil quitarla.

-Prosiga.

-Mi idea es que cada estudiante deposite voluntariamente sus chicles, sus bubble gums usados.

-¿Y por qué habrían de hacerlo?

-Por cada goma de mascar depositada en el resumidero automático, el joven recibe instantáneamente un número. Con ese número participa en un sorteo cuyo premio mayor es un automóvil de lujo.

-Ajá.

-Claro que habrá otros premios menores: viajes, electrodomésticos, entradas para juegos de baseball.

-Interesante... pero ¿qué se gana con la goma de mascar?

-Ese es el centro del tema. Según los técnicos que consulté tres toneladas de goma de mascar recicladas equivalen a diez mil dólares en neumáticos. Haciendo un cálculo pesimista, considerando que se recuperarían como máximo siete y como mínimo tres toneladas a la semana, esto representaría cuarenta mil dólares al mes.

-Ajá.

-Si multiplicamos eso por cada ciudad del país, la cifra es extraordinaria y la inversión inicial mínima.

El tutor aceptó la tesis de Kate de inmediato.

2)

El proyecto económico de Kate presentado como tesis con todos los datos, cálculos de inversión y estudios de mercado, fue aprobado con las máximas calificaciones por el tribunal académico. Lamentablemente, Kate no pudo disfrutar mucho tiempo de sus merecidos laureles.

3)

Joseph Rabbit suele exhibir buenos modales. Atildado. Siempre se viste de manera formal, con un toque de planificado descuido. Saco azul. Corbata roja. Camisa blanca. Pantalón gris. Zapatos negros.

Reloj de metal opaco.

A veces, para leer, Joseph Rabbit usa lentes. No siempre.

Rabbit es un firme candidato al Premio Nobel. Sus poemas han atravesado fronteras. Ha sido traducido a más de treinta idiomas, sin contar el braille y el esperanto.

Sus colegas de la Universidad de Sappy le tienen cierto recelo por su origen: Rabbit viene del otro lado del mundo. Pero en verdad se ganó lo que tiene. Es ejemplar en sus clases de Retórica. Atiende a sus alumnos en las horas de oficina como un profesor más. Durante las reuniones académicas suele ser callado y atento: escucha a los demás. Sólo en ocasiones da su opinión. Y esto cuando se lo solicitan.

Todo lo contrario hace el doctor Valenzuela: interrumpe, debate constantemente con sus colegas y habla en voz muy fuerte, muy alta, como suelen hacerlo los españoles, sobre todo los de Madrid.

Además, a diferencia del doctor Rabbit, el doctor Valenzuela suele subrayar sus afirmaciones con fuertes palmadas en la espalda de sus colegas, lo que perturba el clima de las reuniones de profesores. En treinta años de estar aquí, no ha cambiado un ápice esas costumbres, es más: con el tiempo, parece que se han hecho más evidentes. Su voz rezonga en un inglés grueso, por momentos gutural, claro pero atronador. Desde los pasillos pueden escucharse las opiniones del doctor Valenzuela.

El doctor Rabbit, en contraposición, es mesurado, emplea una voz más bien monótona y de registro bajo, aunque sus ironías suelen ser terribles y el sentido del humor que aplica a sus comentarios muchas veces deja en ridículo las propuestas de su rival de siempre, el doctor Valenzuela.

Mister Rabbit da la imagen de un maestro ejemplar, un faro para futuras generaciones.

En los pasillos se rumorea que el asunto del Nobel es solamente una cuestión de tiempo, nada más. Tarde o temprano, es seguro que la Academia Sueca se decidirá por uno de ellos. Tanto Rabbit como Valenzuela son poetas formidables.

4)

Algunos de sus compañeros afirman que Kate era promiscua. Que se la buscó.

-Era brillante –afirma Bill, su compañero en Global Administration– pero muy puta.

-No podía soportar que un hombre me mirara –declara Margaret, llena de curvas– se ponía histérica, celosa.

-Era buena en su trabajo, tenía un gran poder de concentración –declara James, el secretario del Chair de Business.

James es gay.

5)

Los “Collected poems” de Joseph Rabbit van por la trigésima segunda edición:

“entender a una mujer
es entender el mar.
Cuánto más adentro se avanza
sobreviene la fatiga
hay más peligro de ahogarse.”

6)

-¿Cuál era la relación entre Kate y Rabbit?

-Ninguna –declara el Dean de la Universidad de Sappy.

-Ninguna –repite el locutor de la TV.

7)

Lo cierto es que Kate había decidido tomar un curso de Escritura Creativa con Joseph Rabbit.

-Me dan tres créditos –confesó a una amiga– no es mucho pero me sirve para el Curriculum Vitae, y me divierte escribiendo estupideces.

8)

Su compañero de clases, Budy, conserva un poema manuscrito de Kate:

“En la pradera sueño con ser otra
sin cuerpo, sin corazón, sin piel.
Solamente otra bajo la luna ausente.”

9)

-¡Muy bien! –dijo Joseph Rabbit a Kate.

-¿No es espantoso?

-Para nada –respondió Joseph Rabbit.

-¿Cree que debo seguir escribiendo?

-Sí, sin duda –respondió Joseph Rabbit– usted tiene talento. Mucho talento.

Y le miró las tetas.

10)

Pasaron diez días.

Quince días.

Veinte días.

A pesar de las faltas de ortografía, a pesar del absoluto desconocimiento de la gramática, y del mínimo sentido del buen gusto, Kate tenía 10 en Escritura Creativa.

-Pase por mi oficina –le pidió el renombrado poeta internacional Joseph Rabbit.

-¿Cuándo?

-El miércoles a las doce.

A las doce, en la Facultad no había un alma. Todos habían terminado sus lecciones. Se habían ido a comer.

-Tock, tock.

-¿Quién es?

-Soy Kate.

-¡Adelante!

Kate avanza, bambolea un poco las caderas. Entra en la oficina de Rabbit.

-Siéntate –ordena Rabbit– pero antes de sentarte cierra la puerta con llave, por favor.

11)

Harold Bloom en “Essays about East Poetry”, cita estos versos de Joseph Rabbit como epígrafe:

“En el centro de la Tierra
un misterio vigila, está despierto
una bola de fuego guarda
todas las preguntas
todas las respuestas.
En el centro de la Tierra
un núcleo de metal humano
hace girar el alma
de los días.”

Harold Bloom dice que es “wonderful”.

Joseph Rabbit declara:

-Es un poema de amor. Nada más y nada menos.

12)

Kate llega a su casa.

Se desnuda.

Es pelirroja. Se saca la camisa.

Se saca el sostén.

Saltan las tetas.

Se quita el jean.

Se baja las bragas.

Se mira al espejo.

Es bella. Bella y atractiva. Y lo sabe.

13)

En las obras completas de Joseph Rabbit aparece este poema mínimo:

“Odio y belleza
son uno y todo”.
Se llama “Cosmos”.

14)

Entre los pasillos de Sappy State University se rumorea que Joseph Rabbit está a punto de obtener el Premio Nobel.

-A mí los premios me tienen sin cuidado.

-¿Y el Nobel tampoco le importa?

-No. Sólo quiero decir todo lo que tengo dentro. Legar a otros la belleza, antes de morir.

-Eso lo dijo antes José Martí –replica el periodista– Martí escribió estos versos:

“Yo soy un hombre sincero
de donde crece la palma
y antes de morirme quiero
echar los versos del alma”.

-¿Y quién es ese José Martí? –farfulla, molesto, Rabbit.

-Era un poeta y es el héroe nacional de Cuba.

-¿Cuba? Sobre asuntos políticos no hago declaraciones a la prensa.

Carlos Franz (Chile)

EL DESIERTO (FRAGMENTO)¹

La puerta batiente en el costado de la bodega se batió para dejar pasar a alguien. Laura pudo entrever, más allá de los portones, en el patio de descarga de los Grandes Almacenes Atacama, el "baile" completo de Mamani. La cofradía de los demonios rezaba de rodillas, entre los estandartes de terciopelo bordado, entre los instrumentos de viento y percusión, las zamponas, los pífanos, las flautas de pan y los tamboriles, las matracas y los tambores, todos en el suelo junto a sus dueños hincados que oraban antes de marchar hacia la plaza e incorporarse a la multitud de los devotos. Agachando las retorcidas cornamentas, los diablos se encomendaban a la pequeña réplica de la imagen —la réplica de la réplica— albergada en una hornacina rodeada de velas.

El mismo sordomudo que le había leído los labios en la entrada y luego de larga vacilación la había dejado pasar, entró a la bodega arrastrando un colgador de ropa sobre ruedecillas. Era un aparato de actor ambulante, del que pendían las piezas del traje de baile de Mamani para la gran ceremonia final, el traje de Caporal Mayor de la Diablada que este luciría a la cabeza de la procesión principal, esa medianoche. El sordomudo arrastró el colgador hasta el pasillo en el centro de la bodega, entre los barrilitos, donde Mamani revisó las prendas:

- ¿Le importa que me vista delante de usted, Magistrada? Se acerca la hora de la Procesión. Y como soy friolento me gusta hacerlo acá, en el lugar más tibio de estas bodegas. Además, no verá nada que le atraiga, supongo...

Y Mamani sonrió con una punta de coquetería que le achinó aún más los ojos, las ranuras oscuras donde brilló una chispa de jovialidad enternecida, resignada, abandonada a su propia, descomunal, humanidad. Acto seguido, el Caporal se sacó la bata y se la pasó al sordomudo. Laura pudo ver las tetillas abultadas, puntiagudas, con los oscuros óvalos de los pezones peludos, caídos, la doble barriga que a su vez pendía en pliegues casi ocultando el sexo enfundado en un slip de color violeta, sedoso, sostenido por tiras negras hundidas en las carnes rebosantes de las caderas, donde terminaban los mus-

¹ Fragmento de *El desierto*, novela publicada por Carlos Franz en Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

los masivos, surcados de venas cerúleas. Y al agacharse para que el camarero —porque ahora Laura comprendió que ese era el rol del sordomudo, el de asistente personal y valet y camarero— le pasara sobre los hombros la camisola de tela basta, tiesa, ella entrevió las grandes nalgas desnudas que el slip no cubría, albas y a la vez oscurecidas en los valles que no abultaban los edemas, semiesféricas y carcomidas, como la luna que aparecería en un par de horas.

- De qué quiere hablarme, Mamani.

- De tantas cosas, Magistrada, o quizás de una sola: de la Diablada. Hace veinte años usted se interesaba por la fiesta. Me preguntaba por los orígenes de nuestras costumbres, por nuestros trajes. Pero usted era demasiado joven y creo que sólo se oía a sí misma, lo que ya había decidido creer, lo que sabía demasiado bien creer. Nunca me oyó a mí, realmente. En cambio ahora, lo he notado, usted escucha más, ha pasado por la ciudad escuchándonos, creo que ha venido a esto: a escucharnos, por fin.

Laura creyó recordar ahora la única conversación entre ambos, durante una fiesta de hacía veinte años. Ella le había preguntado por el origen de ese traje magnífico que ahora se ponía, el atuendo de Caporal Mayor de la Diablada, por los símbolos bordados, el origen de los animales totémicos, la máscara y su cornamenta. Y, efectivamente, no podía recordar lo que él le había respondido. O recordaba apenas algo sobre su sincretismo: cómo se remontaba, por el lado europeo, al diablo medieval, el de los autos sacramentales y las hogueras, y más atrás a los sátiros que en las bacanales honraban a Dionisio. Y por el lado andino a los dioses derrotados pero no vencidos, al culto de los ídolos de Tiawanaku, a las aves rapaces y los leones que se retiraron a sus cumbres, se enmascararon, pero no desaparecieron. Lo recordaba vagamente. Y quizás también en eso Mamani tenía razón: la jovencita enhiesta, la jueza más joven del sistema, orgullosa de su racionalidad, dueña del futuro, no había escuchado bien sus historias complicadas, sus recuerdos disfrazados de leyenda, sus mitos. El viejo resentimiento mestizo que se añadía a la atmósfera pegajosa de la bodega.

-Entonces le conté que este traje lo heredé— le dijo él, indicándole el traje en el colgador, la máscara terrible que pendía de uno de los extremos.

Le había contado que el traje venía de mano en mano, por generaciones, en su familia. Mutando, cambiando, aumentando en prendas y detalles, enriqueciéndose —lo único que se enriquecía en el empobrecimiento general—, pero siempre el mismo. Y cada hijo mayor lo había heredado junto con el centro de cacique, de Curaca de ese oasis. De hecho, el traje de demonio era el traje original de los curacas, en su condición ceremonial de chamanes, donde

los cuernos alguna vez fueron plumas que alguna vez representaron cuernos, le dijo que le había dicho esa vez, cuando ella era demasiado dueña de su razón y del futuro, como para prestarle atención a historias de títulos sin respaldos legales, como ése de Curaca.

"Curaca". Laura tuvo que estar de acuerdo. Recién recordaba que Mamani, en su conversación de hacía dos décadas, le había contado que reclamaba para sí el linaje de los curacas del oasis, caciques de esos desiertos, que remontaban su derecho a veinte generaciones. Antes de la república y el reino; antes de los primeros conquistadores y los incas que colonizaron esas tierras y sometieron a vasallaje a sus tribus; antes que todos ellos, los Mamani eran caciques en esos pozos del desierto. Desde la noche misma de la historia, antes incluso del reinado del sol, en el tiempo de los ídolos, mucho antes que el hombre blanco llegara con su dios único, ellos ya estaban allí y bailaban sus danzas y se vestían con trajes similares —previos a mil metamorfosis, pero iguales—, a éste que se pondría ahora. Ese traje, le decía el Curaca, que no era sólo un vestido sino una historia, un registro, un archivo viviente de los hechos de su estirpe, de sus dioses muertos y renacidos al enmascararse en otros dioses. Una historia que él, Mamani, había oído de sus antepasados y a su vez había investigado y completado, cuando se dio cuenta que en la otra historia, la blanca, en la mitad blanca de su sangre mestiza no tendría un lugar nunca, como si nunca hubiera existido.

- Una parte mía niega a la otra, y a su vez es negada por ésta.

Ahí estaba la paradoja: su sangre blanca negaba a su sangre india y a la vez la sangre blanca se había condenado al mezclarse con la india. Era el más insidioso de los castigos. Temprano había sabido él que nada sacaba con ser curaca y descendiente de curacas, que nada sacaba con que su familia fuera de los linajes más antiguos en esos desiertos, si la ley no escrita, la ley de las razas en ese país, no era suya y nunca lo sería. Él era mestizo, cobrizo, aindiado, la vena más fuerte de sus indios había aflorado en su piel y en sus rasgos. Aunque fue a la universidad, su estadía allí sólo le sirvió para saber muy pronto que él nada tenía que hacer con esas profesiones, donde por talentoso que fuera siempre ocuparía un escalón o diez más abajo que los que le correspondían. ¿Sabía ella que él había querido estudiar arquitectura? Sí, lo había intentado y aunque fue el mejor en los dos cursos que alcanzó a seguir, tuvo que dejar la carrera porque murió su padre y se acabó el escaso dinero conseguido con la venta de unos derechos de aguas. Incluso el agua habían tenido que vender para mantenerlo en esa universidad de provincias donde había ido a estudiar, y hasta eso se había agotado. Y tuvo que volverse, sin el título bajo el brazo, pero con el conocimiento más amargo ya

aprendido, de una vez y para siempre. Dos años le habían bastado para saber que aunque fuera el mejor alumno, nunca le dejarían ser el mejor en la carrera, que los grandes estudios de arquitectos, donde se hacían los diseños futuristas de los mejores edificios, le estarían siempre prohibidos por una ley no escrita y sin embargo más fuerte que los códigos: la ley de la piel. Podía leer bibliotecas enteras, y gastar torrentes de tinta en instruirse y al cabo, siempre, el pigmento de su piel lo derrotaría. La raza, la raza era su deuda impagable que jamás podría enterar. Y entonces, al volver derrotado, con veinte años y sin dinero a la pampa de sus mayores, al oasis perdido en el desierto, había decidido que prefería ser el primero en su provincia, en lugar de ser "el segundo en Roma". Y se había reído, Mamani. Nunca quiso ser el segundo en nada. Por eso reclamó sus derechos de Curaca, hizo valer títulos familiares sobre pampas desoladas que nadie quería y sobre tajos mineros agotados hacía mucho, y los había hecho rendir y florecer. Se había asociado con capitalistas para injertar las viejas cepas vernáculas con uvas de exportación y había trabajado de sol a sol, con sus brazos primero, y luego con los de muchos de su etnia, puros o mestizos como él, a los que había puesto de pie, para convertir ese valle en el vergel que ahora veía, y prometerle el paraíso que sería algún día, si sus planes para el "Complejo de Adoración más grande del Continente" se realizaban. Laura evocó el domo lunar sobre la mesa del Concejo, la ciudad futurista en el desierto, planeada por el arquitecto frustrado.

—Sí, la diseñé yo mismo, la nueva ciudad— le confirmaba Mamani, adivinándola, anticipándose a sus conclusiones, dejándose amarrar por el camareno las perneras de los pantalones bombachos, de montar.

Para eso, para diseñar un futuro esplendor, se había metido en política, se había abierto paso hasta el Concejo Municipal, donde nunca uno de los suyos había llegado, y a punta de inteligencia y de trabajo, de trabajar cuando los demás dormían y nunca levantarle la voz a nadie, aunque le ardiera por dentro el bofetón del desprecio, había llegado a sentarse a la cabeza en ese salón donde todos los demás ediles eran blanquitos. ¿No le extrañaba, a la Magistrada, no le repugnaba a su sentido innato de la justicia que él hubiera tenido que esperar, a pesar de sus méritos, a que viniera una dictadura para que lo designaran alcalde, porque los blanquitos de los partidos y del concejo jamás antes consintieron en dejarle el paso, ni en izquierdas ni en derechas?

—¡Que yo haya tenido que esperar a una dictadura para que ella me diera oficialmente lo que ya era mío, lo que siempre fue mi cargo de Curaca...!— exclamó.

Y se interrumpió, tal vez sorprendido de que su voz de dama hubiera subido sola de volumen, llenando el depósito donde gorgoreaba el alambique. Luego bajó la cabeza, se corrigió, dobló la voz a su tono habitual, castigándose el impulso. Por eso, le repetía más calmado, cuando Laura vio que el pueblo lo aclamaba al ser designado Alcalde, veinte años antes, al comienzo de la dictadura, ella no podía saber, ni ellos, los nuevos jefes que lo designaban, que no le regalaban nada, que él sólo estaba volviendo a su lugar natural...

- A mi sitio, Laura, al cacicazgo que heredé y también me gané, con mis propias manos. Al poder que nadie me estaba regalando, porque ese poder siempre fue de los míos.

El poder que había heredado junto con el disfraz que no era disfraz, sino emblema de su resistencia, de su lucha mestiza, de su deber de sobrevivir integrando las fuerzas que querían destruirlo. Emblema como la camisola, por ejemplo, cuyos faldones se introducía en el pantalón bombacho de montar. La camisola interior que permanecería oculta y sin embargo era tan importante como el atuendo exterior... Era más importante, incluso: esa camisa dura, de una lanilla rugosa, bordada en torno al cuello y los puños con la trama de unas grecas totémicas, esa camisa que quedaría invisible bajo la sotana, el peto y la capa, era el atuendo campesino de los Andes centrales mucho antes que los españoles se asomaran por esas alturas. La camisa de los siervos, ¿lo entendía ella? Bajo todo el fulgor exterior del traje de caporal que una vez había sido el de los curacas, la tiesa camisa de lana de llama, que dolía llevar, el sambenito de los esclavos. Bajo ese traje de baile desenfundado y lujoso que él vestía cada año, había un dolor.

- Me duele, Laura, esta tela gruesa. Como me duele el dolor de mi pueblo.

Joaquín Guerrero-Casasola (México)

EL PEQUEÑO LUCITANIA (INÉDITO)

Hay países donde los trenes se extinguieron como los dinosaurios. Sin razón precisa. No murieron rápido al estilo globo de Cantolla o dirigible Hindenburg. Fue una muerte similar a la de esas ballenas que —nadie sabe la razón— se abandonan en las playas, dando lamentos que suenan a profundidad de océano, hasta que terminan convertidas en montañas color azul de Prusia. Y se secan dejando sus osamentas a disposición de los pájaros, que las cubren con ramas y las convierten en chozas donde llega el hombre a vivir sin pagar el alquiler. De igual manera sucedió con los trenes en países tropicales y ciudades a las que —con triunfo o melancolía— algunos llaman de Tercer Mundo. Murieron, sí, dejando sus cascajos, y la gente pobre vive en sus vagones soñando que viaja, pero despertando en el mismo lugar de siempre.

Como ya sabrás, a los trenes muertos les llaman trenes fantasmas. Poca gente reporta haber visto un tren fantasma de verdad. Sin embargo, basta ir a uno de esos depósitos ferroviarios y tocar chatarra vieja, hojas de lámina de ese color verde olvido (tan propio del tren viejo) y sentir que nos quema la nostalgia como si viéramos a nuestra querida abuela (Pita o como la llares tú) al lado de nuestra cama, flotando, o en un sueño, saludándonos, muy niña, en la estación de Handaye.

Otro asunto antes de hablar de Bruno Oliveira es dejar en claro que los trenes nunca se van del todo. Se les retira de la circulación, cierto, pero rara vez alguien se da a la tarea de quitar los raíles. Y esto es porque la tierra tiene espanto de que se los arranquen de cuajo y la dejen cicatrices abiertas; por eso, para despistar, ella misma los esconde entre abrojos donde no se para el hombre, sólo una vez, cuando junto con otros tantos armó los raíles para nunca más volver ahí.

Bruno Oliveira no tenía intención de quitar raíles como le ofreció aquel contratante cuando le avisó tres cosas: una, que estaba despedido, dos, que se cerraba la ruta 187 por falta de pasajeros, y tres, que El Pequeño Lucitania haría su último recorrido antes de irse a dormir "el sueño eterno" al cemen-

terio de trenes; un cementerio que estaba más allá de la montaña, pero que nadie había visto con sus propios ojos.

“¿No es un honor, Bruno, que seas el último maquinista en efectuar el gran viaje? ¿No sientes ilusión de que tu foto aparezca en el *Jornal Da Madeira*?” Quizá no, si consideramos (tú y yo; tú ventanilla, yo pasillo, leyendo esta noticia que me publicaron en un viaje hacia Coimbra) que Bruno no era un hombre de acción que gustara de salir en los microrrelatos noticiosos. “Pequeño Lucitania se despide. Maquinista emocionado.” Nada de eso. Bruno se tapó su cara de viejo con sus manos de paloma. “¿Por qué no me avisaron antes?”, interrogó a Jean Tancredo Mambou, su ayudante. Pero ese chico negro sólo pudo encoger sus hombros, que eran del tamaño de su propia cabecita rapada.

Bruno volvió a casa por el camino largo, viéndole el fondo a unos cuantos vasos de cerveza repartidos en la barra del bar para todo aquel que gustara de mezclar sueños y derrotas. No quería contarle la noticia a su mujer. A fin de cuentas, les sobraba el dinero. Lo que el hijo mandaba desde tierras menos amorosas, pero más promisorias. Tenían dinero, claro, las monedas que se acumulaban en los cajones e iban volviéndose de una textura hosca al tacto. Lo mismo que billetes que casi no gastaban. ¿En qué podían gastarlos? ¿A esa edad a quién le interesaba ya poner un baño dentro de la casa en vez de la letrina afuera, o ir a la ciudad a comprarse un traje de fiesta si las fiestas siempre les sucedían a otros? En casa no había lujos ni en el corazón ansiedad por tenerlos. Acaso valían algo —algo emocional desde luego— los adornos de Meifen, su colección de palomas de papel que trajo de China, un tren de juguete al que ya nadie daba cuerda porque el hijo se había ido hace tiempo a su nuevo país.

“¿Has llegado ya?”, preguntó Meifen, como si pudiera tratarse de alguien más que Bruno. Y él, como si la pregunta tuviera todo el sentido del mundo, dijo, “sí, he llegado ya”. Se quitó las botas, se metió en la cama, acomodó sus pies bajo los de su mujer y el calorcito lo llevó a un delicioso estado de imbecilidad.

“¿Estás despierta?”, lanzó su voz al espacio negro del dormitorio.

“Sí, señor Oliveira, estoy despierta. Pero no me cuentes nada que me altere. Esta noche no.”

¿Le alteraría oír a Meifen que alguien —invisible como Dios, tramposo como Lucifer— había decidido el último viaje del Pequeño Lucitania? Tal vez Meifen echaría a llorar. Y no por el dinero, ya está claro, sino por algo de mayor valor: el tiempo. O mejor aún, lo que éste contiene; cierta época de

la vida en que ella acompañaba a Bruno a hacer sus recorridos, donde sus planes se dispersaron en el paisaje antes de poder encontrar destino.

Es necesario aclarar que los maquinistas sueñan como todo el mundo, pero que en sus sueños siempre van de viaje o despidiéndose porque están a punto de partir. Curiosamente, esa noche, Bruno no viajó, se vio a sí mismo en un lugar inconcebible, un lugar parecido a su propia casa y donde cada objeto estaba amarrado a otro por una misma cuerda. Su mirada fue recorriendo la cuerda, viendo cómo se enredaba en las sillas, en la nevera, en la cama y en los cuadros de las paredes, hasta que se miró sus propios pies atados. El miedo le hizo abrir los ojos.

“¿Estás despierta?” preguntó a Meifen.

Meifen tenía los ojos abiertos y vacíos de luz.

Los vecinos fueron al entierro de la china vieja. Poca gente. La mayoría se había ido hace tiempo, cuando dejó de haber empleo y dejaron de nacer niños en el pueblo. Los pocos habitantes llegaron al cementerio, incluyendo un perro al que su dueña tenía por persona sólo porque sabía hacer el muerto y ladrar un poco en arameo. Uno a uno se acercó a Bruno Oliveira a darle el pésame. “¡Qué mujer la tuya!” “¡Si la trajiste de tan lejos debió ser por algo!” “¡Parecía uno de nosotros!” “¡Y cómo amaba los trenes! ¿No es verdad?”

Bruno no los escuchó. Aquello le parecía menos real que su sueño de cosas amarradas entre sí. Secretamente siempre creyó que Meifen viviría por siempre, pues había sido hija del hombre más viejo del mundo. Tan viejo que cuando cumplió los cien años de edad, se fue de su natal Shandong a reiniciar una nueva vida al norte, cosa que, según contaban, ya había hecho al menos un par de veces. Algo más: como todo el mundo sabe, como lo sabes tú, en ciertas épocas de la historia, a muchos chinos los entierran vivos, lo cual es cruel, pero necesario, o siempre estarían sobre la tierra hasta no dejar espacio a otras razas.

Estas cosas podrían parecer un cuento. Tal vez lo fueran, depende cómo y quién las cuente, yo conté algunas —en esta noticia que me publicaron en un viaje hacia Coimbra—, las conté no por fama personal ni por seguir vivo aún después de muerto, vivo en forma de letras. No, no fue por eso. Las conté porque me pareció que el Pequeño Lucitania merecía la crónica de su último viaje.

Los primeros días de viudez fueron duros para Bruno Oliveira. Quizá porque veía a Meifen bajo el efecto de ciertos fenómenos como un agitarse de cortinas, el paso de la luz a lo nublado, o el crujir de la hojarasca barrida

por el viento. Bruno sólo alcanzaba a decir su nombre y enseguida la veía disolverse.

“¿Por qué no pruebas a hablarle en el espejo, señor Pa?”, le sugirió Jean Tancredo Mambou. “En Swahili todo mundo sabe que los muertos viven dentro de los espejos. Prueba tú”.

“Meifen, debo decirte algo que no te dije aquella noche. Me echaron del empleo.” Bruno se sintió ridículo de hablarle al espejo, aunque también desahogado, pues al menos había dicho en voz alta el único secreto de su vida.

A nadie consta que Meifen se enterara de la noticia, en cambio en el pueblo la supieron pronto. El *Jornal Da Madeira* la publicó. El *Jornal* no llegaba diariamente, pero sí una vez a la semana, así que en ese sentido las noticias no eran frescas, como tampoco la correspondencia; la mayoría eran cartas que debieron llegar hacía décadas, pero, de cualquier forma, la gente leía gustosas esas cartas como una forma de enterarse de lo que vivieron sus antepasados, y también, de forma gustosa, leían las noticias que, generalmente, ya habían sucedido.

“¿Por qué te lo habías callado, amigo Oliveira?” “¿Deberías estar orgulloso!” “¿El gran viaje!” “¿Quisiera estar en tus zapatos!”

Agobiado por su fama súbita, Bruno decidió huir de noche, a escondidas, lo tenía todo preparado, por primera vez en su vida viajaría como cualquier pasajero. Haría conexiones diversas hasta llegar al último rincón de Rusia, Vladivostok, y comprobar si era cierto que ahí existía un tren que va por debajo del mar hasta la Patagonia. Viajaría el resto de su vida. ¿De qué viviría? De estirar la mano en las plazas públicas contando en voz alta la historia de la humanidad vista desde los viajes en tren.

Ese viaje sólo quedó en su cerebro. A la mañana siguiente sus vecinos le compraron ropa nueva. Un traje color ladrillo, camisa blanquísima, zapatos bostonianos de doble color. Pero tres días después, la admiración de los vecinos se desvaneció. “¿Es justo que Bruno haga el viaje?” “¿Quién soportó durante tantos años el estremecimiento de todos los muebles cuando pasaba el maldito tren, él o yo que vivo cerca de las vías?” “¿Quién fue el primer maquinista del Pequeño Lucitania, Oliveira o mi bisabuelo que hace más de cien años le puso nombre a ese cacharro?”

Una comitiva de cinco personas de indiscutible carácter visceral viajó a las oficinas del ferrocarril, donde exigieron que se les garantizara a todos los habitantes del pueblo hacer el último viaje. Condición número dos: el viaje tendría que ser gratuito o al menos deducible de impuestos. De lo contrario harían una lista de los perjuicios causados por El Pequeño Lucitania, entre

los que estaban la sordera de una mujer y la locura de otra que creía escuchar en el silbato el lamento de un hijo que murió de niño.

El oficial le pidió a la comitiva que esperaran en la calle mientras éste y su equipo de empleados valoraban el caso. Sólo lo consultó con la pared. Enseguida salió a comunicar la decisión:

—Aceptamos.

La comitiva regresó a dar la feliz noticia desde un altavoz en el techo de la carnicería.

—Se ruega a todos los habitantes del pueblo estar mañana a las siete en punto en el jardín central, pues iremos hasta la Estación de Madeiras, favor de llevar bocadillos, agua suficiente, ropa cómoda, abrigos, gafas de sol, un paraguas por si acaso, dinero que no está demás, el viaje será largo, el más largo de sus vidas. Aquel que no esté aquí se perderá esta experiencia y tendrá que ocuparse de cuidar las casas vacías, de recibir el correo y de espantar a los extranjeros.

La noticia fue escuchada por todos, incluyendo a Bruno Oliveira que se sintió un estúpido de no haber escapado cuando lo planeó. Esa noche fue a visitar a Jean Tancredo Mambou, que vivía en un coche abandonado en los límites del pueblo.

—¿Qué te parece, Mambou? Pasaremos a la Historia.

—¿Y que es la Historia, señor Pa?

—Todo lo que sucedió ayer.

Jean Tancredo Mambou no comprendió por qué al señor Pa le parecía cosa buena ser parte del ayer, pero si eso lo hacía feliz, él también lo era. Después de todo, cuando llegó a Madeiras, él primero que lo ayudó fue el señor Pa. Lo llevó al médico que le volvió a pegar los brazos y las piernas y las orejas en su sitio. No poca cosa, si se toma en cuenta que Jean Tancredo Mambou cayó del cielo a causa de una onda invisible y enceguedora de fuego líquido.

A Bruno le pasó por la cabeza que algo no estaba bien.

—¿Qué sucede, señor Pa?

—Pensándolo bien, tú no deberías ir conmigo.

—¿Por qué no, si siempre hemos viajado juntos?

—Si todos nos vamos en el tren —dijo Bruno al no encontrar otra explicación—. ¿Quién nos despedirá desde la Estación?

La cara de Jean Tancredo Mambou se pintó de silencio. Un silencio parecido al de los gatos cuando se hacen viejos y desencantados. Retrocedió un poco y se fundió en la oscuridad.

Ésta es la lista de los pasajeros que abordaron el Pequeño Lucitania. Carlos Peyán, herrero, Susana Peyán, ama de casa, Rita, Beatriz, Ignacia, Anastasia y Juana Peyán, solteras y trabajadoras de la fábrica de juguetes Siglo XX. Octavio Cruz, profesor, astrónomo, inventor, poeta y artesano. Amador Baz Basurto, ebanista. Igor Cañedo, talabartero, Tito "el de Valladolid", sin oficio conocido. Lina De La O, cartomanciana. Ernesto Sucre, organillero. Salomón Castro, afilador de cuchillos. Quinino Pérez, médico partero. Carmen Pérez, vendedora de sal, y sus hijos, Alejandro, María, Mario, estudiantes. Señora Lolita, taquimecanógrafa.

Varios periodistas y políticos llegamos a la Estación. El oficial mayor le pidió a Bruno Oliveira que diera el silbatazo cuando estuviera a una distancia razonable, del tal modo que todos pudiéramos aplaudir e irnos a lo nuestro.

Como un anciano al que le obligan a andar, el tren se puso en marcha, primero despacio, rechinando sus hierros hoscos, después lo vimos salir deprisa de la Estación de Madeira e irse alejando junto con un rumor de viento.

Esperamos unos minutos por el silbato. Alguien sugirió que tal vez al "último gran maquinista" se le había olvidado la petición y eso produjo varias carcajadas. Aguardamos en el reinado vegetal y silencioso de la Estación. No escuchamos nada. La lluvia acribilló nuestras cabezas. Los periodistas consideramos que ya teníamos fotos suficientes y los políticos tema de conversación para su sobremesa del viernes.

La Estación se fue quedando desierta. Nadie reparó —sólo yo tal vez— que uno de los pasajeros estaba sentado sobre una maleta rota y vieja, llorando con los ojos vacíos que perdió en la guerra, llorando por el amigo que no vería en los espejos.

A mis hijos, Luis y Julián

Fernando Iwasaki (Perú)

MICRORRELATOS INÉDITOS

DOCUMENTAL

APENAS SE BAJÓ del coche, el crítico literario reparó en la cámara del aparcamiento e imaginó una garita llena de monitores con su imagen multiplicada en vano, porque en ese momento el vigilante estaría distraído viendo un partido de fútbol y masticando un bocadillo de chorizo. ¿Y si había algún ladrón escondido en el aparcamiento? ¿O un escritor resentido? En esas magias estaba cuando se oyó un portazo y de una furgoneta colorada se bajó el novelista que había reseñado la semana anterior. ¿La reseña había sido buena? Cuando vio el bate de béisbol se acordó.

Si el vigilante no está mirando los monitores —razonó de lo más semiótico—, seguro que en su garita hay otra cámara que registra en otro monitor lo que está ocurriendo, pero si ese segundo vigilante tampoco está atento a los monitores que aparecen en el monitor que debería estar controlando el primer vigilante, siempre cabía la posibilidad de que hubiera una tercera cámara filmando lo que ocurría en la garita del segundo vigilante, de manera que sólo un tercer vigilante podía ser capaz de ver en su monitor, una garita con varios monitores donde un vigilante sigue un partido de fútbol mientras en los monitores de su garita un escritor resentido se propone acabar con el crítico literario. ¿Pero si el tercer vigilante tampoco estuviera pendiente de las imágenes de los monitores que estaban dentro de las imágenes de los monitores que estaban dentro de la imagen de su monitor? ¿Quién podía reparar entonces en un detalle tan minúsculo? En ese momento descubrió su salvación.

- ¿Tú crees que tu novela es original tan sólo porque en ella hay un escritor que escribe sobre otro escritor que escribe acerca de un tercer escritor que escribe sobre un escritor? Pues debes saber que ahora mismo hay un monitor donde sale otro monitor en el que hay un monitor que está grabando en otro monitor lo que pretendes hacer.

- ¿Y tú, cómo mierda sabes eso, maricón?

- Porque el omnisciente soy yo, ¡animal!

Mientras el escritor resentido huía despavorido, el crítico literario se quedó pensando si el narrador de la historia debería ser el vigilante de la primera garita o más bien el de la segunda.

DEL BESTIARIO DEL CEMENTERIO DE FRAY ANTONIO FUENTE LA PEÑA

“DUENDE DE LECHE: Pequeña alimaña nocturna que sólo se alimenta de los dientes más tiernos de los niños muertos. Son animales débiles y asustadizos, a menudo devorados por ratas, gusanos y otras criaturas de los camposantos. Se engendra en la putrefacción de los cadáveres y todo lo que roe queda inficionado de su olor. Tiene la cabeza pequeña; los ojos muy vivos y perspicaces; el hocico largo y puntiagudo, adornado de unos bigotes o mostachos de pelo fuerte, a modo de cerdas; los dientes agudos; las orejas tiesas; el pelo blanco y la cola en carne viva y larga. Es animal muy astuto, industrioso y sagaz; pero tan temeroso y cobarde, que de cualquier ruido se turba y espanta, y siempre anda como acechando y a escondidas. Se requiere dispensa eclesiástica para domesticarlos y hay edicto de la Inquisición contra alquimistas y boticarios, que los cazan para sus transmutaciones y fórmulas magistrales. Entre los villanos se le conoce como ratón de leche, *mus lactis*, y se considera herejía temeraria ofrecerle los dientes de leche de los niños a cambio de protección”.

REMAKE

“VIUDO, EUROPEO, CULTO y de buena posición económica, busca institutriz que cuide de sus catorce hijos, siete del primer matrimonio y siete del segundo. Imprescindible alemán, buena presencia, ame los niños, gusto por la música, vida al aire libre y mucha disciplina. De preferencia ex-novicia, numeraria o similares. Ofrezco casa, amistad y lo que surja. Si canta bonito, posible película. Preguntar por Capitán Von Trapp”.

MEMORIA DEL DIRECTOR

DESDE SU INAUGURACIÓN hace un año, el museo ha recibido más de un millón de visitantes. Siguiendo sus órdenes, hemos dado prioridad a las mujeres y los niños, a costa incluso del control en las salidas. La disposición

de las salas reproduce con exactitud la estructura de la tumba, de forma que el recorrido comienza con las vitrinas que contienen los cuerpos decapitados de los guardianes y continúa a través de las galerías subterráneas que exhiben las armas, los utensilios y los enseres de la vida cotidiana del gran período de la “Venida de los dioses”, hasta llegar al salón inspirado en la recámara imperial, donde el esplendor de las joyas esmalta los ojos de los visitantes con la plata de las constelaciones. Así los preparamos para contemplar la majestad del Innombrable.

La cripta sagrada está al final del corredor de las víctimas propiciatorias, cuyos rostros destrozados a pedradas hieren la sensibilidad de los visitantes. En realidad, nadie repara en los vasos de ónice que contienen el polvo divino de sus órganos ni en el sudario imperial que quince esclavas ciegas tejieron con delicados hilos de oro, porque nadie es capaz de apartar la vista de la macabra pirámide de cadáveres de niños y concubinas que sostienen tu preciosa escoria; oh, Innombrable.

Antes que el museo explote, mis arqueólogos habrán terminado de escanear los libros sagrados y los forenses tendrán preparada una nueva pirámide humana. Decapitaré a los guardianes con mi propia mano y una becaria virgen me arrancará el corazón para conservarlo en un vaso de alabastro, porque yo soy el último de tus siervos —oh, Innombrable—; tu director.

CONCURSO

EL TRÍO FINALISTA estaba preparado y la audiencia se preguntaba si serían capaces de llevarse los millones del premio. Durante meses habían demostrado ser un triángulo perfecto, respondiendo con acierto y sinceridad las preguntas más rebuscadas y escabrosas. ¡Qué memorables momentos se habían vivido a lo largo del concurso! Por ejemplo, cuando después de cada respuesta correcta la amante le daba un beso a la legítima. O como aquella vez que la esposa no supo qué contestar cuando le preguntaron en qué aparcamiento de la ciudad su marido todavía no había hecho el amor. Pero menos mal que la amante sí lo sabía y gracias a ella no perdieron el dinero que llevaban acumulado. “Con razón me engaña contigo”, le dijo la esposa mientras le daba dos besos y el público aplaudía a rabiar. Pero esa noche era la noche decisiva y si superaban la última pregunta se llevarían los millones del premio.

Cada uno se sentó en su respectiva cabina y abrió el sobre con su pregunta final: “Nieves: ¿Usted preferiría quedarse con su esposo para usted

sola o con el dinero del premio?”. “Pascual: ¿Usted preferiría quedarse con Nieves y Vanessa para usted solo o con el dinero del premio?”. “Vanessa: ¿Usted preferiría quedarse con Pascual para usted sola o con el dinero del premio?”.

Desgraciadamente fueron eliminados porque los tres escribieron la misma respuesta en la pizarrita.

RENÚKĀ

VENGO DE VER al monstruo y sólo quiero lavarme las manos, sacudirme sus pelos deflecados como telas de araña y quitarme esta ropa que apesta a orines. No aguanto la visión de su madriguera: la ropa maloliente, los cuajaronos que gotean por su cuerpo y esa cama hecha de periódicos arrugados que sugieren una forma vagamente humana. A veces estornuda y me arrasa un olor infecto, como el que impregna las sobras que deja en los cuencos donde le sirvo la comida. Odio escuchar su respiración arenosa, cómo sorbe desesperada los líquidos y el rozado que hace con las encías al masticar. Pero lo peor es enfrentarme a su mirada anfibia justo antes de salir, tener que acariciarle la frente escamosa, soportar el lamido agónico de su despedida y decirle adiós, mamá, hasta la próxima semana.

EL APÓCRIFO FRANKENSTEIN

MARIA SABÍA QUE era su culpa, que no tenía que haberle reñido cuando echó a volar aquellos pajarillos de barro después de soplarlos. Por eso no quiso decirle nada cuando lo vio de nuevo jugando en el lodo. ¿Cómo podía saber lo que estaba haciendo, por Dios? ¿Qué le diría ahora a José? Cuando lo vio entrar –encorvado y arrastrando los pies– le hizo prometer a Jesús que nunca más jugaría de nuevo a soplar figuras de barro. Pobre José, un hijo más y siempre virgen.

Le llamaron Judas.

CAPERUCITA RELOADED

MIENTRAS LOS GRITOS del leñador rasgaban el silencio del bosque, Caperucita escuchó la caricia de sus palabras como una canción de cuna:

“No te preocupes, mi niña; que yo no dejaré que te coma”. Caperucita se abrazó a su cuerpo caliente como si fuera un enorme peluche y con todas sus fuerzas deseó que todo tuviera un final feliz. De pronto la puerta de la cabaña reventó en mil pedazos y entró aullando como una bestia, con el camisón todo ensangrentado.

- ¡Escóndete en el armario, Caperucita!

Desde su escondite Caperucita oyó los gruñidos, las dentelladas y los crujidos de los huesos cuando se rompen. ¡Pobre, Caperucita! Primero mamá, después el leñador, ahora el lobo... ¡Mierda de abuela!

LA NOVICIA REBELDE

LA MADRE SUPERIORA miraba a la novicia con los ojos inyectados en sangre, porque había sido descubierta tratando de comunicarse con los fieles que rezaban en la capilla del convento.

- Usted ha violado su promesa de clausura, hermana.

- ¡Pero si estamos muertas, madre! ¡Dios nos ha olvidado!

- ¿Y quién le ha dicho que servimos a Dios, hermana?

DÍA DE SAN VALENTÍN

COMO EN EL fondo soy un romántico, no me importó que el pobre novio pasara toda la noche en la morgue con el cadáver de su chica. Al día siguiente lo encontramos en la camilla, desangrado y desnudo, muerto de amor. La novia todavía no aparece.

Juan Carlos Méndez Guédez (Venezuela)

TAL VEZ LA LLUVIA (FRAGMENTO)¹

16

Al día siguiente me vestí en silencio y bajé a la avenida. Una luz tenue salpicaba la ciudad: color de gasa, esfumaturas.

Extendí mi mano al pasar junto a unos edificios: necesitaba sentir su solidez. A esa hora Caracas parecía poseer una temblorosa blandura, como si cada trozo de ciudad fuese tan sólo una figura de niebla.

Sabía yo que en una o dos horas el sol se encajaría sobre el suelo con punzante insistencia, entonces cada pared, cada calle, sería una materia rotunda, musculosa. Por eso recordaba con agrado ese momento en que Caracas se permitía parecer por unos minutos el temblor vidrioso de un lago. Una especie de pausa, de paréntesis, en el que una ciudad sumergida en la ciudad misma parecía asomar como un destello fugaz.

Crucé la avenida. Las raíces de los árboles asomaban entre las aceras como dedos inmensos y huesudos. Pensé en las muchas mañanas cuando de niño jugaba a caminar sobre esas raíces salientes; las dos o tres veces que corriendo sin mirar tropecé con ellas y caí al suelo entre asustadas risas. Ahora me pareció que mis ojos descubrían algo nuevo en esa imagen: una especie de energía vegetal, de palpitación incontrolada, vibrante, que lamía la tierra bajo nuestros pies.

Caminé un par de cuadras hasta llegar a un puesto donde años atrás vendían unos espléndidos quesos de mano. Encontré un quiosco destartado y una mujer de manos amarillas que ofrecía tazas de café en vasos de plástico. Me hizo una seña con las cejas y le advertí que no deseaba beber nada. Luego avancé otro par de cuadras más. Encontré un muro pequeño en el que solía sentarme a fumar con Federico. Una pared verde; una pared que tal vez perteneció a una casa antigua, a un parque nunca concluido; un montón de ladrillos que marcó quizás el final, el comienzo de un huerto

¹ Fragmento de *Tal vez la lluvia*, novela publicado por Juan Carlos Méndez Guédez en Barcelona, DVD, 2009.

desaparecido hace años y que persistía inútil, como una isla desierta, como un trozo de fealdad al que el ojo terminaba acostumbrándose.

Me senté de nuevo sobre aquella pared en la que viví tantas tardes. Alcé el rostro. Arriba, una vez más, encontré un cielo de tenso color azul. Miré un buen rato hasta que adiviné una especie de espiral entre las nubes. Me sucedía también en los años cuando me sentaba en ese lugar con Ventura y Federico. Mis pupilas terminaban por adivinar pliegues en un cielo que otros veían como una capa uniforme. Puertas, agujeros, ventanas, orificios, ojos, se iban desplegando en aquella textura, como si en ese punto concreto de Caracas la tierra y el cielo se conectaran por instantes.

Entre dos nubes rizadas distinguí una rendija de aire que parecía descender hacia la ciudad.

Sentí dolor en el cuello. Dirigí la mirada hacia la avenida. Con premura, la gente pasaba a mi lado para ir al trabajo. Me fijé mucho en las mujeres: los rostros maquillados, los tacones ruidosos avanzando con pasos cortos. Me gustó verlas. Parecía como si fuesen a hacer el amor en los próximos minutos, como si la promesa de una fiesta o de una alegría infinita estuviese esperando por ellas.

Regresé a mi superbloque. Cerca de mi calle estaban instalando un mercado. Caminé entre las casetas de madera: algunas pocas verduras; frutas; quesos; pescados. En una esquina encontré a una familia de señoras vendiendo trozos de carne. Dos de las mujeres picaban los pedazos; la otra se encargaba de espantar las moscas con un periódico. Una larga cola esperaba frente a ellas.

Me pareció adivinar a mis padres avanzando hacia un puesto de empanadas. Me oculté. Creo que me gustó la idea de mirarlos sin ser mirado. Sí. Eran ellos. Los cabellos plateados, casi blancos, y esos gestos lerdos, un poco ausentes. Los contemplé dar algunas vueltas. Sus rostros me recordaron un póster; una fotografía que no logré recordar con nitidez.

Luego se marcharon.

El aire se hizo cremoso, dulce. Giré el rostro. Una mujer gorda movía un cubo repleto de chicha andina. Compré un vaso y me detuve largo rato en ese sabor entre áspero y dulce que fue recorriendo mi boca. Luego chupé cada hielo que quedó en el vaso y compré un periódico deportivo que leí entero recostado de un poste de luz.

Respiré hondo. Por minutos sentí que una antigua, desconocida fortaleza regresaba a mis músculos. Quizás podía ir al béisbol una de esas noches. Me agradaba la idea de volver a sentir ese ruido chispeante del bate al golpear la

pelota; y el aire con olor a cebada del estadio, y el brillo casi irreal de las luces atenazando el verdor del campo.

Escuché mi nombre.

Volví a escucharlo.

Federico.

Lo vi sólo cuando se colocó frente a mí

Hermano, tanto que te he dicho que te cuides. No andes por aquí sólo, murmuró.

Me tomó por el brazo y me llevó a rastras. De inmediato comenzó a enumerar papeles, planes, posibilidades de negocios que él imaginaba en Europa. Dejé de escucharlo apenas nos movimos un par de metros.

Lo miré atentamente. Su boca se abría y se cerraba con una regularidad que me recordó a ciertos muñecos que aparecían en la tele cuando éramos niños. Intenté caminar más rápido para que se fuese quedando atrás. No pude alejarme demasiado: me sentí pesado, como si tuviese grasa recorriendo mis venas. Cuando llegué a la puerta del edificio una vecina se detuvo a saludarme. Fui gentil con ella. No recordaba su nombre pero su rostro era un vago vapor de infancia; una de esas presencias que tropezaba todos los días en el ascensor. Me preguntó cuándo regresaba a España y distinguí cómo los ojos de Federico se clavaban en mí. Intenté responder con imprecisos detalles, pero en ese momento sentí el primer pinchazo.

Me despedí y llamé el ascensor. Federico retomó sus palabras, y cuando le iba a pedir que se callase un momento sentí un navajazo en el estómago. Me doblé un poco. Un gesto leve que mi amigo no advirtió. Sobre mi espalda sentí un aire frío que subió hasta mis hombros y me inundó la cabeza con una sensación mareante, sudorosa.

¿Te pasa algo?

¿Ah?

¿Estás bien? susurró Federico a lo lejos, porque aunque lo tenía frente a mí me pareció que su voz era el eco de un eco. No le contesté. El dolor regresó como una cornada y ascendió hasta tomar mi pecho y mi garganta.

El ascensor continuaba detenido en la planta dieciocho. Corrí por las escaleras. En la segunda planta otra vecina se colocó frente a mí para saludarme y referirme sus achaques de salud. Le sonreí apretando las mandíbulas. Quería ser educado; quería que le dijese luego a mis padres lo agradable que era ese hijo suyo que se frotaba el estómago con la mano y que resoplaba mientras escuchaba las distintas medicinas para la tensión alta que podían beberse en un solo día.

Cuando la mujer se marchó, sobre mi rostro caían tres gotas de sudor.

Subí el resto de las escalones de dos en dos. Antes de sacar las llaves para abrir la primera de las cuatro rejas que debía traspasar para entrar a casa, otro vecino se puso a mi lado. Me parecía recordar su rostro de la primera noche en Caracas. Esa nariz aplastada, ese mentón redondo, esas orejas inmensas. El hombre me mostró un perro de color salmón y ojos brotados. Un perro espantoso al que acaricié un par de veces para poder escapar, pero el hombre comenzó a enumerar detalles sobre las ventajas de esta raza y ofreció regalarme un cachorro para que lo llevase a Madrid.

Así se convencerá de que le ofrezco un gran negocio, murmuró aquel personaje.

Incliné el rostro como para agradecer su oferta sin aceptarla. Traté de seguir andando. El hombre caminó a mi lado. No paraba de hablar de perros, de pedigrís, de precios, de cruces. Supuse que al llegar a mi puerta el hombre se detendría pero lo vi entrar al apartamento sin dejar de ponderar las virtudes de su perro y de sus cachorros. El estómago ya me daba vueltas en la barriga y de tanto en tanto rebotaba como un balón y me golpeaba el pecho.

Tosí.

Federico apareció detrás del hombre. El aire se llenó de voces, chispazos de colores, ruidos: mis oídos resonaban. Al fin aparecieron mis padres y se dieron cuenta de que yo tenía mal aspecto. Con gentil firmeza le pidieron a mi amigo y al vecino que se marchasen.

Cuando escuché cerrar la puerta comprobé que sentía llamaradas dentro de mi abdomen. Me di la vuelta: miré con detalle a mis padres. Los dos parecían preocupados; tenían esa angustiada ternura que yo recordaba en la foto de algunos gorilas; más bien en el retrato de uno en concreto: el gorila albino del zoológico de Barcelona.

Quise alejar esa idea de mi cabeza pero mientras mis padres me tomaban por los brazos para acostarme en un sofá confirmé que era cierto. La ternura de mis padres convertía sus rostros ancianos en la cara de un gorila albino. Eso nos ocurre a todos, medité, la ternura nos transforma, nos convierte en gorilas, en chimpancés distraídos.

Giré el rostro. Mis dos viejos quedaron frente a mí. Comprendí que después de tantos años les estaba dando la oportunidad de cuidarme. Soy un buen hijo, pensé en el momento en que moví la cara para no mancharlos a ellos, para no manchar las paredes, para no manchar las paredes y solté un buche de vómito que me incendió la garganta.

Fueron tres días.

Viví entre el baño y el cuarto: desmayado; adolorido.

Una doctora amiga de Federico vino a verme y diagnosticó una gastroenteritis.

Le habrá sentado mal el agua, murmuró.

Eso no puede ser, advertí, ¿cómo me va a hacer daño a mí que tantas veces comía en la calle, o que bebía lo que fuese?

La doctora comentó que esas aguas de la infancia ya no me sentaban igual.

Los años viviendo fuera cambian las reacciones del cuerpo, murmuró mientras nos contaba que en las próximas semanas se iría a un pueblo de Inglaterra a trabajar.

Federico quedó encargado de colocarme las inyecciones para detener las diarreas y los vómitos. Lo vi junto a mis padres, colocando los medicamentos en orden para no confundirse.

Yo entrecerré los ojos. Me quedé pensando en que la ciudad se cobraba la lejanía, el posible olvido, la ciudad se cobraba la traición que significa el viaje de quien nunca regresa.

Quien se marcha merece hasta el olvido del agua, pensé.

Ronaldo Menéndez (Cuba)

FACTOR SORPRESA¹

Steven y Bill respiraron fuerte para darse aplomo. Palparon por última vez las pistolas bajo las gabardinas, expulsaron el aire de sus opacos pulmones y entraron en el banco humeando anárquicamente con sendos cigarrillos bogartianos. Sabían que la ley antifumadores en este caso no iba a ser un problema.

Sonaron. Por supuesto que sonaron esos fastidiosos pitidos de las barras sensoras encargadas de declarar a los cuatro vientos la irrupción en el local de armas de fuego, trombones, teodolitos, sables de samurái, llaves inglesas y otros objetos heterodoxos. Notó Bill, en el instante en que sus ojos exploraban lo que estaba a punto de convertirse en su ámbito laboral, cómo una señora gorda salía del banco en el preciso momento en que ellos entraban. La mano de la mujer sostenía una correa en cuyo extremo se debatía educadamente un animal rosado, considerable, de áspero pelambre, hocico agudo y tronchado en dos orificios nasales, de donde salían esos sonidos guturales tan frecuentes en una cochiguera. Si Bill no hubiera decidido que se trataba de un perro, pudo haber pensado que era, simple y llanamente, un cerdo.

Bastó el ágil, el estudiado desplazamiento de los compinches ante los ojos desorbitados del guardia de seguridad, para que barriendo el entorno ambos pudieran constatar tres objetivos prioritarios: la cajera cuyo pelo rojo parecía una hoguera encendida para ahuyentar los malos pensamientos, el susodicho guardia de seguridad que en aquel instante llevaba su mano al cinturón en busca del arma, y el jovencito de corbata gris que fungía como gerente.

Antes de abrir la boca, Bill abrió fuego sobre la mejilla del guardia de seguridad, evitando con este acto virtuoso y preventivo que el ahora difunto sujeto justificara su flaco salario. Desde cierto punto de vista fue una pena, pues el fiambre-guardia una semana después hubiera conocido al amor de su vida.

¹ Relato publicado por Ronaldo Menéndez en *Covers. En soledad y compañía*. Madrid, Páginas de Espuma, 2010.

Steven (mirando a la cajera como lo haría un asaltante de bancos): ¡Esto es un atraco porque el dinero es lo mismo que el tiempo profundo e inasible de la existencia, y a nosotros nos hace mucha falta la pasta para ir tirando! ¡Así que pon las manos bien a la vista y no se te ocurra empezar a apretar botones de alarma porque te vuelvo la tapa de los sesos!

La cajera pelirroja (y la gran mayoría de los clientes): ¡Ah! ¡Ooooh! ¡Ayyyyyy!

Tanto Bill como Steven, a pesar de la pupila insomne y el malsano instinto, pasaron por alto una circunstancia que en pocos minutos vendría a complicarlo todo. Hacia el extremo derecho del salón, en una de las múltiples sillas de un azul invisible, un policía encubierto que casualmente había acudido a abrir una cuenta para los estudios de sus hijos, palpaba por lo bajo su Ortgies calibre 7,65 de aguja de platino, cargador retroactivo y mazorca llena.

Por lo pronto, personajes como el gerente de corbata gris, la madre de los mellizos, la anciana que había acudido a cobrar su última jubilación (desconocía que poseía un hermoso tumor en el pulmón que apenas le permitiría sobrevivir un mes), y la mujer del perrocerdo que permanecía afuera oteando, constitufan el público cuya única función era la de decorar con sus rostros de espanto la puesta en escena de lo que estaba por ocurrir.

Otra cosa muy distinta era aquel policía encubierto de vaqueros desteñidos y camisa a cuadros y sueño de pistolas.

La cajera pelirroja (increíblemente sosegada, mirando el fondo de los ojos de Steven): Malandrín de baja estofa, si no fuera porque no deja de intrigarme eso que has dicho acerca del dinero y del tiempo, ya habría presionado ese botón debajo de la ventanilla y ahora mismo estaríamos recibiendo entre aplausos redentores a un enjambre de agentes dispuestos a limpiar el local.

Steven (señalándola con su brillante arma negra): ¡Zorra! Empieza a poner todo el dinero de la caja en esta bolsa, y piensa que en cada fajo están los pedacitos de mi existencia. Oh, dinero, eres lo mismo que el tiempo que tanto necesito, eres lo mismo que el amor que se reparte entre los amantes, eres la espiral de todos mis deseos, y me haces mucha falta para ir tirando. ¡Así que pon las manos bien a la vista y no se te ocurra empezar a apretar botones de alarma porque te vuelvo la tapa de los sesos!

Algunas palabras sobre Steven

El narrador de esta historia es omnisciente, pero también goza de la súbita posibilidad de ser uno de los personajes. El narrador de esta historia, aunque no lo parezca, es ese policía encubierto que viste vaqueros, camisa a cuadros y padece su irreprimible sueño de pistolas. Está divorciado y teme que nunca se realice su otro sueño imposible, ese que se parece a un secreto metido dentro de una piedra. El narrador de esta historia sabe que Steven es un filósofo. Steven (que en adelante llamaremos "S" por comodidad tipográfica) remontó cuatro años de universidad estudiando materialismo dialéctico, pero como terminó decantándose por la mayéutica socrática, reprobó los cursos finales, aquellos que pretendían esculpir en la cabeza de los estudiantes que el ser social determina la conciencia social. "S" nunca pudo tragarse aquella monserga marxista. Desde entonces "S" se ha dedicado a varias labores: entrenó delfines en el acuario nacional, robó y traficó con carne de vaca, estuvo a punto de contraer sida en una erótica noche de lluvia, y a causa de un hacker anónimo perdió todos sus ahorros. Luego decidió que el dinero era lo más importante del universo. Desde entonces se asoció con Bill, y no porque simpatizara con él. En el fondo, en el oscuro fondo de sus noches solitarias, aceptó perderse, y nada mejor para caer que el lastre de un hombre como Bill, que nunca vaciló en apretar el gatillo. "S" y Bill han atracado con éxito el Banco Wiese Sudameris, el Banco de Crédito, y la miserable sucursal del Banco de la Nación que quedaba al doblar la casa de su hoy difunta madre. La única vez que "S" apretó el gatillo fue justamente cuando Bill empuñaba el volante en una fuga, y aunque "S" nunca llegó a saberlo, el omnisciente narrador de esta historia sabe que las balas perdidas de "S" fueron a dar contra la gabardina, contra los guantes, contra los lentes oscuros de un policía motorizado que los perseguía con la fútil convicción de detenerlos.

La cajera pelirroja (tras haber rellenado la bolsa con toda aquella pasta): Me parece que ahora te comprendo mejor, pero este dinero no va a darte lo que buscas. A lo sumo te otorgará una ligereza inaccesible a la clase obrera, pero es de común criterio que el dinero no hace la felicidad.

S (relajando el puño con que apretaba el arma): También es de común criterio que aunque el dinero no hace la felicidad, la financia.

"S" no había terminado de formular su axioma bajomundista y de pronto se sorprendió mirando muy fijamente los ojos ámbar de la cajera. Pero ahí no acabó el juego de los espejos brumosos. Sintió que los ojos de la cajera

pelirroja entraban en los suyos como una hilera de enanos sonrientes y hambrientos. "S" tembló.

Mientras tanto, ¿qué hacía Bill?

Controlarlo todo es muy difícil, pensó Bill, y el omnisciente policía encubierto enseguida supo aquello que pensaba Bill. Entonces aguzó sus sentidos mientras su mano delicada y hábil rodeaba la cacha de su Ortgies calibre 7,65 muy concentrado en no perder ninguna de las intuiciones de Bill. Bill intuía que su amigo se le estaba escurriendo de las manos de la misma exacta manera en que chorrea la miel cuando la temperatura es alta. Mientras tanto, el perrocerdo de la mujer gorda había decidido dar la alarma, no por fraternidad monetaria con los bienes de la comunidad, sino porque tenía hambre, y ya se sabe lo indigno del comportamiento de ciertas criaturas cuando las subyuga el hambre. La calle se estaba llenando de guardianes del orden público que compartían idéntico sueño de pistolas con el narrador de esta historia. Sólo los diferenciaba que el narrador, además del sueño de pistolas, poseía el recóndito miedo de que su otro sueño, el petrificado, no se realizara jamás.

Cuando "S" se inclinó suavemente a recoger la bolsa con los fajos de billetes, cuidándose muy bien de lucir hermoso, no pudo evitar un segundo temblor bajo el peso de los ojos ámbar de la cajera pelirroja. Tampoco pudo evitar rozar su mano fina de acariciar números. Y finalmente no pudo evitar un ademán de abandono que poco a poco se fue transformando en un beso profundo donde cuatro labios delicados y húmedos se disputaban el espacio entero del universo. Apenas hubo concluido el beso, la segunda bala de Bill se abrió paso a través del enmarañado pelo rojo de la mujer sonriente. Fue un *dripping*, una reiteración enfática y algo efectista del púrpura.

S (sin palabras, sobrecogido y mirando a su compinche): ¡...!?

Algunas palabras sobre Bill

Bill no era filósofo, toda su vida la había consagrado al ajedrez. Nadie como él dominaba en aquel salón la inexpugnable defensa de los cuatro peones y las estrategias del gambito. Eso muy bien lo sabía el policía de sueño inconfesado. Durante su infancia, Bill solía practicar con su padre, hasta que su padre murió atropellado por un camión de la basura. Entonces Bill tuvo un nuevo maestro, el señor Pancho. Este maestro le enseñó a adelantarse siempre al menos tres movimientos a su contrario, le enseñó que nunca debía subestimar al peón, y que la mejor defensa posible era el ataque. Pero la

lección más profunda otorgada por el señor Pancho fue la de colocar a Bill ante sí mismo como jugador, de tal modo que le hizo saber que la diferencia entre un jugador perfecto y otro jugador perfecto no estaba en estudiar las vastas enciclopedias que describen las artes del escaque, ni en conocer los estilos de todos los maestros del orbe, ni siquiera en desarrollar esa mirada a vuelo de pájaro que permite leer lo que es y lo que será. La ventaja estaba en otra parte, en las zonas más oscuras del ser, en la capacidad de tomar una decisión intuitiva antes de que la idea ocupara un tiempo irreversible en los cronómetros. Así fue como el pupilo Bill conoció el remoto reino de su subconsciente. Pero el señor Pancho era un secreto partidario del *eros cognoscente*, de modo que entre una lección y otra se dio a la tarea de seducir a Bill hasta que se hizo merecedor de su virginidad púber. El narrador de esta historia controla minuciosamente este rasgo sexual de la vida de Bill, al punto de que incluso ha bastado la irrupción de una primera línea sobre la página en blanco para reconocer que de un modo taimado y obsesivo, Bill amaba a "S". Ello explica, sin lugar a dudas, la impronta celosa con que Bill apretó el gatillo, convirtiendo la hermosa cabellera de la cajera en la funda destripada de una almohada roja.

S: ¡¿Qué haces?! ¡Por qué lo has hecho! ¡Por...!

Entonces una bala impredecible, una bala omnisciente y muy bien encaminada penetró con elegancia en el pecho de "S". En un primer momento Bill no supo de dónde había salido aquella bala inteligente, pero "S" sí que la vio venir, había tenido el tiempo suficiente para notar cierto sospechoso tejemaneje al costado del salón, en aquel sujeto de vaqueros y camisa a cuadros. Fue entonces que comprendió que estaba muerto. Pero el cadáver de "S", ay, siguió muriendo, y antes de que la sangre liberada se abriera paso en todos los recovecos de su caja torácica estiró su mano derecha para rozar el cuerpo aún tibio de la cajera. Entonces, como suele decirse, estiró la pata.

Bill ni siquiera tuvo tiempo de voltearse, aunque enseguida comenzó a intuir que las piezas se estaban reordenando y recordó que nunca se puede subestimar al peón.

El policía encubierto (avanzando al centro de la escena): ¡Ni se te ocurra voltearte! Ahora mismo vas a hacer lo que te digo: agáchate, coloca la pistola al costado de ese zapato de gamuza azul que tan bien te sienta, y luego impúlsala hacia donde yo estoy. Ya es hora de que tengas en cuenta que la calle está infestada de policías con sueños de pistolas que se mueren de ganas, te lo aseguro, de convertirte en un colador. Tengo mi sueño irrealizado y ahora estás en mis manos.

Ejecutadas las inevitables sugerencias, Bill se dio la vuelta y comprendió que aquel hombre se parecía a su voz.

El policía encubierto se acercó al cazador cazado, lo volteó bruscamente contra una columna, y más por gusto que por seguir el reglamento, deslizó sus manos por todo el perímetro de Bill, abrió sus piernas y hurgó con desusado afán allí donde podían ocultarse sus armas secretas.

Bill (casi susurrando): Nunca he creído que el dinero financie la felicidad, a lo sumo alimenta espejismos. Yo atraco, y creo que lo seguiré haciendo, por gusto.

El policía encubierto (alzando mucho la voz): Cómo es eso de que crees que lo seguirás haciendo.

Bill (no solo adelantándose tres movimientos a su contrincante, sino también tomando una decisión temeraria antes de que los cronómetros avanzaran de manera irreversible): No alces tanto la voz, que pueden escucharnos. No estamos solos. Espósame, policía, en tus manos me pongo.

El narrador de su propia historia, omnisciente a fin de cuentas, supo que debía obedecer en ese preciso instante. Yo te esposo. Y colocó la mitad de las esposas alrededor de la muñeca peluda y tatuada de Bill, mientras con la otra mitad enlazó su propia muñeca.

Al salir del banco a la calle infestada de policías y con el perrocerdo ya acallado de un balazo por las fuerzas del orden público, el banco se iba llenando de sueños. Además de esposados el uno al otro, los dedos de ambas manos estaban jugando, explorándose entrelazados cuando entraron en el auto policial.

El policía encubierto (gritando ante el círculo cerrado del orgullo de sus colegas): A este me lo llevo yo, es mi trofeo —y luego, mirando a Bill en un susurro—: hoy ha sido un día magnífico para atracar bancos. Tengo mi sueño irrealizado y ahora estás, literalmente, en mis manos.

End of the story

Pablo Montoya (Colombia)

**DEL LIBRO SÓLO UNA LUZ DE AGUA:
FRANCISCO DE ASÍS Y GIOTTO (FRAGMENTO)¹**

5

Varias veces lo había visto a la salida de la iglesia. Acompañando a su padre que gustaba balbucear un francés aprendido en viajes de comercio. Lo había visto recostado en un silencio y en una reserva que parecían la cortedad impuesta por un lejano ascendiente. Lo había visto reírse en los festines. Subir a las yeguas con una lanza y una oración febril. Cubrirse de una tristeza sucedánea cuando una música de bombardas estremecía la noche. Poco a poco, avergonzada de sí misma y del deseo creciente en su pecho, Francisco empezó a moldearle toda vigilia, todo desvelo, toda alternativa provocada por la espera. Supo de su partida a los combates de Gualterio contra Marcoaldo. Del mal que le había frenado su ímpetu de cristiano combativo. De la voz venida del cielo. Luego lo vio atrapado en el deliquio. Se enteró de su voluntario despojo de los bienes materiales. La asombró su rechazo implacable a la propiedad y al poder. También oyó algo de esos largos paliques con las aves. Imaginó su hábito que olía a zahúrda. Se asqueó al pensar en la frecuentación con las bestias del bosque. Odió todo lo que su pensamiento había edificado durante las horas del ocio. Aborreció la evocación de su nombre y su figura. Pero creyó amarlo con una intensidad de torrente, de cataclismo, de tormenta, cuando lo vio hablarle a la muchedumbre de Asís. Clara estaba entre las gentes absortas que escuchaban cómo ha de forjarse el camino de la miseria y la renunciación. Vio su desnudez, esa tarde, entre los dardos luminosos de la lluvia. Lo vio cubierto de una blancura proveniente de las nubes. Vio sus piernas flacas, los pectorales como un pellejo de animal asustadizo, los muslos velludos. Alguien, entre el tumulto, ordenó que lo cubrieran. El pueblo, por un instante, flotó en el cuchicheo de los rezos. Clara lo escuchó como si viniera de todas partes y de ninguna. La respiración quiso hallar un desenlace en su

¹ Publicado por Pablo Montoya en Medellín, Tragaluz Editores, 2009.

garganta. Entonces los ojos de él se estrellaron contra los suyos. Y ella fue incapaz de sostener la mirada.

La renuncia a los bienes

7

Entre ellos hay un humillado de Lombardía. Un antiguo seguidor de Arnaldo de Brescia, el frenético. Otro, que proviene de Lyon, se hace llamar dulce paupérrimo, y dice haber escuchado la voz de Dios proferida contra los obispos más untuosos. Otro, dueño de un temblor en las manos, cuando el vino irradia su cabeza, despótica contra las jerarquías de la Iglesia y sus misterios. Ese bautismo solemne acompañado por músicas de bronce. Esa penitencia pública deambulando entre los terciopelos. Esa eucaristía de vinos que produce flatulencias en los minutos del descanso. Hay uno más que es diestro en la escritura. Y otro que, en sus sueños, ansía ágapes y tapices majestuosos. Y aquel otro que en el ascenso del crepúsculo, con dedos femeniles, toca el laúd y al cantar adquiere atisbos de bufón. Todos permanecen prosternados bajo la mirada de Francisco. Sus testas están rapadas al modo de una vieja usanza militar. La caspa y el piojo forcejean en los cabellos incipientes. Usan hábitos desteñidos para cubrir sus cuerpos de pértiga. Calzan un cuero proscrito de Damasco. Y sus pieles, endurecidas por el repudio al almidón, huelen a rancia sequedad. Sobre ellos los arcos están vestidos de islámicas geometrías. La bendición del pontífice se traza en el aire. En su movimiento paralizado hay un deje de repetido acto de fe. La cruz sobresale entre las estolas blanquísimas. Y el púrpura es el matiz propicio para recordar un antiguo crimen.

La confirmación de la orden

8

El fuego devora la madera y la paja de las techumbres. Es minucioso al arrasar las cosechas. De fuego están forjados el miedo, la espera y el insomnio. La unión de los cuerpos en la cópula se hunde en un espejismo de candela. De fuego las manos que estrangulan la venganza. Y las violaciones, las defenestraciones, las decapitaciones. Las hogueras son hipérboles de fuego. Las higuerrillas esperan acaso el último abrazo de la flama. Tras el fuego ceniza en las manos, polvo en la tierra que antes fue fértil, llanto en el vértice del alba. Fulgurante de fuego el dictamen de los reyes. La sentencia de los papas tramada está de luces que queman. Toda vigilia no es más que un pequeño cerco de llamas que el sueño continúa. De fuego mi sangre que quiere hundirse en tu cuerpo de lava. Tú y yo. Pura incandescencia. Interminables ambos.

Visión del fuego

14

Apoyo el pie sobre el pantano y me inclino. Dejo que mi mano palpe el rumor bajo la aridez del campo. Miro el agua, la primera entre todas las imágenes, y hallo un reflejo de su paso. Me sobrecoge esta visión de la fuente como una alucinación inesperada. Porque en ella, más allá de mi rostro que se asoma, veo también la transparencia del silencio. Un fluido, ajeno a la palabra, que corre en medio de la sequedad del macizo y que sólo a mí me corresponde. Si yo fuera al menos una elongación insípida del líquido brotado entre las peñas. Y pudiera con mis ojos trazar un surco en su cauce compacto. Y en él procurarme una heredad que sea capaz de definirme. Pero encuentro sólo un espejismo. Una luz de agua que nombra mi ser perecedero.

El milagro de la fuente

15

Hondos dolores le atraviesan el bazo. El hígado, alterado por los ayunos, se manifiesta en vaharadas que le salen por la boca. Su cuerpo huesudo algo tiene del vigor de antes. De esas jornadas de la adolescencia última cuando

todo giraba en torno al asueto, a los ejercicios ecuestres, a la opulencia de las mercaderías. Los pies, envueltos en sandalias, están aporreados por los senderos. Lleva una barba rala donde se enredan briznas de paja, espartillos, extraviadas alas de insecto. La calva sobresale como una areola mal trazada. Habla como si entonara una cantinela. Y su lengua frecuente una mezcla de vocablos extranjeros. Los ojos son dulces pero no límpidos. Porque la enfermedad le ha cubierto la mirada con la densidad propia de las aguas limosas. Verlo en silencio es estar frente a un cauce detenido. Observar sus ojos en medio de las prédicas del amor y la pobreza hace pensar en dos fuerzas que disputan. Las manos, largas y blancas, guardan un tenue eco del contorno de las doncellas. En una la cicatriz aparece. Una cruz que abarca el dedo pulgar. Es el recuerdo de un pájaro hambriento que comió trigo en su mano.

La prédica a los pájaros

Andrés Neuman (Argentina)

DOS CUENTOS INÉDITOS

EL FUSILADO

Cuando Moyano, con las manos atadas y la nariz fría, escuchó el grito de "Preparen", recordó de repente que su abuelo español le había contado que en su país solían decir "Carguen". Y mientras recordaba a su difunto abuelo, sintió que era irreal que las peores pesadillas de uno mismo se cumplieren. Eso pensó Moyano: que siempre se mencionaba estúpidamente (cobardemente, rectificó Moyano) la extrañeza de realizar los propios deseos, y se pasaba por alto la perplejidad siniestra que nos causa, o debería causarnos, la consumación de nuestros temores. No lo pensó quizás en forma sintáctica, palabra por palabra, pero sí recibió el fulgor ácido de esa conclusión: lo iban a fusilar, iban a hacerlo, y nada le parecía más inverosímil, pese a que en sus circunstancias hubiera podido parecer lo más natural del mundo. ¿Era acaso natural escuchar "Apunten"? No, a cualquier persona, al menos a cualquier persona decente, una orden así jamás le llegaría a sonar lógica, por mucho que el pelotón entero estuviese formado con los fusiles perpendiculares al tronco, como la rama atroz de un árbol, y por mucho que durante su cautiverio el general lo hubiese amenazado varias veces con que le pasaría lo que le estaba pasando. Moyano se avergonzó de la poca sinceridad de este razonamiento, y de la hipocresía de apelar a la decencia: ¿a quién a punto de morir le preocupaba semejante cosa?, ¿a quién le interesaba la decencia frente a un fusil recto?, ¿no era en realidad la supervivencia el único valor humano, o quizá menos que humano, que le importaba ahora?, ¿estaba tratando de disculparse?, ¿de morir gloriosamente?, ¿de distinguirse de sus verdugos como una forma de salvación en la que él nunca había creído? No pensaba todo esto Moyano, pero sí lo intuía, lo entendía, asentía mentalmente como ante un dictado ajeno. El general aulló "¡Fuego!", él cerró los ojos, los apretó más fuerte que nunca antes en su vida, buscó esconderse de todo, de sí mismo, por detrás de los párpados, de pronto pensó que era innoble morir así, con los ojos cerrados, que su última mirada merecía ser por lo menos vengativa, pensó en abrirlos, no lo hizo, se quedó quieto, pensó

en gritar algo, en insultar a alguien, buscó unas palabras oportunas, no le salieron, qué muerte más torpe, pensó, y de inmediato: ¿nos habrán engañado?, ¿no morirá así todo el mundo, como puede? Lo siguiente, lo último que escuchó, fueron los gatillazos, su estruendo, mucho menos molesto, incluso más armónico, de lo que siempre había imaginado.

Eso debió ser lo último, pero escuchó algo más. Para su sorpresa, para su confusión, también escuchó otras cosas. Con los ojos todavía cerrados, pegados al pánico, escuchó al general pronunciando en voz muy alta “¡maricón, llorá, maricón!”, al pelotón retorciéndose de risa, olió temblando el aire delicioso de la mañana, oyó el canto inquieto de los pájaros, saboreó la saliva seca entre sus labios. “¡Llorá, maricón, llorá!”, le seguía gritando el general cuando Moyano abrió los ojos, mientras el pelotón se dispersaba dándole la espalda y comentando la broma, dejándolo ahí tirado, arrodillado entre el barro, jadeando, todo muerto.

AMOR CON THRILLER

Estos son malos tiempos para el romanticismo. Margarita es elegante, tan personal, tan guapa. Me quiere. Aunque también trabaja demasiado, tiene insomnio, parece siempre un poco preocupada. No me quiere. Eso sí, como Margarita es madrugadora, le gusta preparar el desayuno para los dos. Me quiere. Detesta que yo me haga el remolón y me cueste una hora levantarme de la cama. No me quiere. Cuando nos duchamos juntos, como por arte de magia, nos ponemos a hacer el amor en equilibrio. Me quiere. Después ella se queda como absorta, como lejos, y se viste rapidísimo. No me quiere. Pero a veces me pide que le seque el pelo, cierra los ojos, ronronea. Me quiere. Hace llamadas extrañas con el móvil, se va hablar a otra habitación, nunca sé quiénes la llaman. No me quiere. Me ha regalado un anillo de plata para mi cumpleaños, y eso no es ninguna tontería. Me quiere. Debo reconocer que apenas conozco a su familia ni a sus amigos. No me quiere. Margarita tiene un buen sueldo y le gusta ir a cenar, comprarme camisas, irnos juntos de vacaciones. Me quiere. Lo que más me molesta es que, cuando estamos juntos, ella mire constantemente su reloj deportivo. No me quiere. No te preocupes, cosita mía, adiós, te llamo lo antes que pueda, te lo prometo, príncipe. Me quiere.

Ahora, no sé por qué, mira por la ventana fijamente y me pregunta por los vecinos del portal de enfrente. No me quiere. Me acerco a Margarita y, al besarla, ella sonríe con ternura. Me quiere. De pronto se separa de mí

sobresaltada. No me quiere. Su precioso vestido blanco le deja al descubierto casi medio pecho. Me quiere. Ahora no, me ordena. No me quiere. También lleva el modesto colgante que le regalé el mes pasado. Me quiere. Shh, exclama, espera, no te muevas. No me quiere. Me toma del brazo con fuerza. Me quiere. ¿Se puede saber por qué eres tan caprichosa?, le reprocho. No me quiere. Shh, repite ella ignorándome, muy quieta, agazapada, moviendo los ojos en todas direcciones. ¿No me quiere? Margarita..., suspiro. ¿O me quiere? ¡Abajo!, chilló ella. No me quiere. Rodamos juntos por el suelo del salón hasta quedarnos hechos un ovillo debajo de la mesa. Me quiere. Algo impacta brutalmente contra el cristal de la ventana de mi casa y lo hace añicos. No me quiere. ¿Estás bien, vida mía?, me susurra Margarita al oído. Me quiere. ¿Y tú?, le contesto con un hilo de voz, pero no obtengo respuesta. No me quiere. Ella se incorpora delicadamente y gatea, juguetona, por el pasillo. Me quiere. ¿Adónde vas?, ¿qué haces?, le pregunto ansioso, y desaparece. No me quiere.

Un minuto después, Margarita regresa gateando con su bolso a cuestas y se acurruca junto a mí, debajo de la mesa: ¡ah, picaron! Me quiere. Abre el bolso, intento mirar qué busca, ella aparta el bolso. No me quiere. Mi vida, me dice Margarita, ten mucho cuidado con los cristales del suelo. Me quiere. Saca un revólver del bolso, un revólver con el cañón muy grueso. No me quiere. Me acaricia la mejilla. Me quiere. Desde mi refugio debajo de la mesa, la veo irse de nuevo y avanzar agachada hacia la ventana, tratando de evitar los cristales caídos. No me quiere. La tela de su precioso vestido se tensa como una piel pálida y fina, como su propia piel. Me quiere. ¡Eh, tú quieto!, me advierte cuando intento asomarme. No me quiere. Se pone en pie de un salto, con esa agilidad atlética que tanto admiro. Me quiere. Saca un brazo por el hueco de la ventana rota y dispara varias veces seguidas. No me quiere. Al escuchar mi respiración entrecortada, se aparta de la ventana, me ayuda a salir de la mesa y me dice: Ya ha pasado, cariño, ya ha pasado. Me quiere. Pero añade: Ahora tengo que irme. No me quiere. Me besa la comisura de los labios: huele a pólvora y perfume. Me quiere. Se marcha de mi casa en silencio, apretando ese bolso que uno nunca sabe qué puede contener. No me quiere. Antes de abrir la puerta y salir tan rápida que parece hecha de viento, se vuelve hacia mí un instante para guiñarme un ojo verde. Me quiere. Ella jamás me asegura cuándo me llamará, adónde se va de viaje ni qué día nos veremos otra vez. Definitivamente, pienso yo, Margarita no me quiere.

Edmundo Paz Soldán (Bolivia)

BERNHARD EN EL CEMENTERIO¹

A Miguel Sáenz

Estabas en el sanatorio de Grafenhof cuando te enteraste de la muerte de tu madre. Tenías esa incontrolable adicción a los periódicos, leías cuatro o cinco todos los días; leíste en uno de ellos: "Herta Pavian, cuarenta y seis años". No podía ser otra que ella a pesar del craso error, tu madre apellidaba Fabjan y no Pavian. Poco después te lo confirmaron. Continuamente nos corregimos y nos corregimos a nosotros mismos con la mayor desconsideración, porque a cada instante nos damos cuenta de que todo (lo escrito, pensado, hecho) lo hemos hecho mal, y corregimos hasta que algún momento llega la verdadera corrección. A tu madre le había llegado la corrección, estabas muy enfermo y a cualquiera de los dos podía haberle llegado primero la corrección. Tenías una sombra en tu pulmón, una sombra que caía sobre toda tu existencia. *Grafenhof* era una palabra aterradora. Tenías *morbus boeck* o sarcoidosis, te habían diagnosticado tuberculosis abierta, pero toda enfermedad puede llamarse enfermedad del alma. La esencia de la enfermedad es tan oscura como la esencia de la vida. Te considerabas afortunado por tener *sólo* un neumoperitoneo, *sólo* un agujero en el pulmón, *sólo* una tuberculosis contagiosa y no un cáncer de pulmón. Tu madre tenía un cáncer de matriz. Te habían dado de alta, entrabas y salías del sanatorio; y pudiste despedirte de ella, que estaba en casa, y consideraste que ella era afortunada, los enfermos de muerte deben estar en casa, morir en casa, sobre todo no en un hospital, sobre todo no entre sus iguales, no hay horror mayor. La inteligencia de ella era clara, ella vivía aún, estaba *ahí*, pero en el piso reinaba ya *el vacío de después de ella*, todos lo notaban. Volviste a Grafenhof, ahora tu cuerpo estaba hinchado, inflado por el neumoperitoneo, abultado por todos los medicamentos imaginables que te atiborraban, tenías un aspecto *debidamente enfermo* y estabas realmente cualquier cosa menos sano. Aquellas noches fueron las más largas de tu vida. Fue en Grafenhof que

leíste el periódico, Pavian y no Fabjan, grosero error, "pavian" es babuino y tu madre no era un babuino, aunque todos los hombres son quizás poco menos que babuinos mientras esperan que les llegue la verdadera corrección o aplazan ellos su propia corrección. Herta sería enterrada el 17 de octubre de 1950, en Henndorf del Wallersee, su querido, su amado pueblo. Pediste permiso del sanatorio para ir al entierro, para volver a despedirte de tu madre. Estuviste en el cortejo fúnebre, viste todos esos rostros graves, solemnes, rostros de gente en espera de su corrección, gente que debía ser capaz de corregirse a sí misma. Ya en el cementerio, pensaste en las líneas de un poema que algún día escribirías: *En la cámara mortuaria yace un rostro blanco, puedes alzarlo/ y llevártelo a casa, pero será mejor que lo sepultes en la tumba paterna,/ antes de que el invierno irrumpa y cubra con su nieve la hermosa sonrisa de tu madre.* Luego comenzaste a repetir, Fabjan, Pavian, Fabjan, Pavian, Fabjan, Pavian. Era un error que merecía ser corregido, o quizás no, tú no podías corregirlo, de pronto sólo podías pronunciar Pavian, Pavian, Pavian, y te dio un ataque de risa, todos te miraban y tú no podías dejar de reírte, Pavian, querían que te corrigias y tú no podías corregirte, querías pero no podías, Pavian, muchos queremos ser capaces de la verdadera corrección y no podemos, y la aplazamos continuamente, o creemos que la aplazamos cuando en realidad lo que ocurre es que no podemos, no somos capaces, tenemos miedo. Como no amainaba el ataque de risa no te quedó otra que irte del cementerio sin volver a despedirte de tu madre. Preferiste no volver al sanatorio, *Grafenhof era una palabra aterradora.* Fuiste a tu casa de Salzburgo y te acurrucaste en un rincón del piso y esperaste, profundamente asustado, el regreso de los tuyos.

¹ Publicado en el blog *El Boomerang*, 22.7.2009.

José Ramón Ruisánchez (México)

**DICCIONARIO ABREVIADO DE LA LITERATURA DEL NARCO
(INÉDITO)**

María Luisa y Esmé sólo se encontraron cuatro veces. Cuando hablaron de sangre, cuando hablaron de sal, cuando hablaron de manos y cuando hablaron de fuego.

Hablaron de sangre una tarde en que Esmé, niña, llegó ondeando un puñado de billetes al consultorio de María Luisa, en la casa donde había vivido con sus padres, con su hermano Alonso, que aún estaba allí, y con su hermano Hugo, que tenía veintiocho años y se había marchado mucho tiempo atrás a vender aspiradoras por Yucatán.

Hablaron de sal la tarde que se cumplieron cuatro años de la primera visita y la niña regresó, cuatro años menos niña y al mismo tiempo cuatro años igual a la que María Luisa había olvidado en el archivo de lo que inquieta, lo que duele; del misterio.

De manos y de las posiciones de las manos y del significado de las posiciones de las manos, hablaron todavía en la misma casa, cuando María Luisa ya sabía que sus riñones cedían. Ocho años después de la charla de la sangre. Cuatro años después de la charla de la sal.

La última charla de María Luisa y Esmé no fue en la misma casa ni en la misma ciudad donde había existido la casa, aunque sí junto a la pequeña mesa de madera pintada que había estado siempre en el consultorio.

En todas las sesiones Esmé había aparecido con fajos de dinero en la mano izquierda. Regalos. Y María Luisa no había querido reconocerla, aunque siempre había accedido a llamar por teléfono a los padres de sus pacientes para cambiarles las citas. Cada vez —la vez de la sangre, la vez de la sal, la vez de las manos, la vez del fuego— había pensado que se encontraba frente a un caso único y Esmé la había desengañado.

La primera vez que se le apareció, María Luisa, tras mirar los ojos color CD de Esmé, le había indicado un sillón individual que dejaba en vilo los pies calzados con zapatones de interminables suelas de hule granulado y se había puesto a cancelar por teléfono todas sus citas.

—¿Y bien?

—Sólo quiero que seamos tú y yo. Porque quiero que hablemos mucho.

—Pues empieza.

—Yo no soy como los demás.

—¿Por qué?

—Yo soy de verdad.

—¿Y los demás no?

—No. Son de plastilina y bilé y nylon, de vidrio y de fierro y de plástico. Yo soy de niña 100%

—¿De niña?

—De niña.

—¿Y yo?

—Tú estás bien, creo; eres como 93% mamá, 2% psicóloga y lo que sobra porquería, pero no es mucho, lo que sobra. Todos los demás tienen mucha más porquería. Dime, ¿qué más quieres saber?

—Pero se trata de que hables tú.

—No, no se trata de nada, se trata de que platiquemos.

—Bueno, platiquemos.

—¿Qué se siente cuando te sale la sangre?

—¿Nunca te ha salido sangre?

—Qué no ves que soy de niña 100%.

—¿El dinero se lo robaste a tus papás?

—Contéstame tú primero.

—Estoy tratando.

—Pero de la verga. Y no, no me robé nada. Además no tengo papás. ¿Qué se siente que te salga la sangre?

—Te sientes de verdad. Muy viva. ¿Sabes lo que quiere decir verga?

—No, pero de la verga quiere decir muy malo. ¿No es al revés cuando te sale la sangre? Se te va la vida.

—No: los que dan sangre son los vivos.

—Y los que la chupan los que quieren seguir vivos.

—Yo no diría eso.

—Pero yo sí, no era pregunta. Oyes, creo que va a salirme como a ti.

—¿Cuántos años tienes?

—Ocho y cuatro meses y cuatro días. ¿Y tú?

—Treinta y uno.

—Bueno, te pregunto otra vez, pero en fácil: yo estoy viva y sí me doy cuenta, pero no me ha salido la sangre. O sea que explícame eso de muy viva.

—Déjame pensar cómo te explico mejor.

-¿Te está saliendo ahorita?

-No.

-Pero sí te puedes acordar fuerte ¿no? Yo creo que si te acuerdas fuerte es verdad, pero si no, es mentira como en las películas de la verga.

-¿Qué películas te gustan?

-Ningunas, pero yo voy a hacer unas donde va a salir la verdad. Hasta la sangre.

-Y por eso me preguntas.

-Sí, mamapsicóloga, sí.

-¿Quieres hacer películas sobre la menstruación?

-¿Menstruación?

-La sangre que nos sale.

-Claro que no quiero hacer películas de la menstruación, tonta. Quiero hacer películas sobre la verdad.

-Te creo.

Consuelo Triviño Anzola (Colombia)

HORROR DE AMAR¹

El amor jamás ha sido motivo de felicidad, sino todo lo contrario, de inquietud y agonía. Si amar me producía angustia, sentir me inspiraba horror, como si un terrible mandato me privara del placer de verme reflejado en otros ojos. En mi juventud la maldad humana me estigmatizó, de modo que cualquier sentimiento proveniente de mi corazón estaba bajo sospecha. Cuando trabajaba como maestro de escuela, llegué a sentir una debilidad muy fuerte por las almas tiernas y frescas como la arcilla, cuyo destino estaba en mis manos. Amé unos ojos inocentes que me miraban desde su abismo, prometiéndome la salvación. Pero en mi pecho siempre se agitó angustioso el temor de corromper la pureza de esa alma con la más leve manifestación de pasión. La llama ardía en mi corazón y amenazaba con consumirme. Amar fue un tormento, en medio de las habladurías de la plebe que proyectaba en mí su turbia noción del deseo. El único consuelo en aquel medio, hostil y desconfiado, fueron las manos de mi madre que con sus caricias apaciguaban los demonios interiores y traían serenidad a mi corazón. Pero el deseo se agazapaba en el fondo de mí como bestia al acecho, enseñando sus ojos inyectados de lujuria. Si el pensamiento se escapó hasta las regiones del horror, mi voluntad me impidió mancillar la inocencia con una mirada. Y cerré herméticamente las puertas de mi corazón para no pecar, para no desear lo que encandilaba mis ojos y era tan sólo el espejismo de la belleza.

La naturaleza en su forma más pura me mostraba el lado terrible del amor. Como maestro, prefería azotar una mano que acariciar los dorados bucles de un infante, postrado ante mí, embebido por mis palabras. Aparté de mi lado todo ser vivo cuyo aliento atravesara mi piel, perturbándome con su ternura. Me ideé una coraza de acero bruñido que hasta el momento constituye una protección contra la turba. El credo perverso en el que fui educado me impedía amar; para ello me esforzaba por aplicar la más férrea disciplina, ejerciendo la crueldad conmigo mismo, creyendo evitar así el

¹ Relato integrado en *La semilla de la ira*, libro de cuentos publicado por Consuelo Triviño en Bogotá, Seix-Barral, 2008.

dolor a la criatura amada. No era fácil olvidar que alguna vez fui cautivo de otro ser y que por ese motivo se desató una tragedia. Huir del amor ha sido la obsesión torturante de mi vida desde la adolescencia. Cuando descubrí la palabra poética leída por mi madre, intuí que mis pasiones serían arrastradas por la potencia de algunas sentencias: *Tú, hijo de hombre, retuércete con amargura, gime ante sus ojos; tú, hijo de hombre, profetiza y bate palmas: que hiera la espada con furor, la espada de la muerte, la terrible espada de la muerte que amenaza en derredor*. Era Ezequiel blandiendo su espada de fuego ante mis oídos atónitos; algo de aquel rugido terrible resuena aún en lo más recóndito de mí. El amor envilece cuanto toca, pero mucho más la mirada impura de los hipócritas que proyectan sus pecados en los otros y enfangan nuestros sentimientos. El instinto degradante nos reduce a la más baja animalidad; cuando lo veo asomarse, escapo de él como de la lepra.

Sólo el amor a mi hijo me consuela en estas latitudes en las que siempre seré el extranjero, una *rara avis* del trópico. La fidelidad que me ha demostrado desde el día en que nos conocimos, será el báculo de mi vejez. Él es joven y no puedo condenarlo a hacerme compañía de forma permanente, aunque su ausencia me atribula cuando pienso en la muerte y en el destino de mis libros. Si él no está cerca de mi lecho para seguir al pie de la letra mi voluntad, no podré embarcarme tranquilo en las aguas del Leteo. Este deseo mío de tenerle a mi lado es canalliesco por cuanto obedece al supremo egoísmo de mi naturaleza. No obstante, me preocupa la preservación de ese yo que vive en mis libros y cuya suerte le he encomendado.

Cuando le conocí, surgió ante mí en el esplendor de su juventud; así le vi entrar en mi despacho con el portafolio bajo el brazo, dispuesto a cumplir mis órdenes por recomendación de un amigo. Ocupaba yo el cargo de secretario del héroe Joaquín Crespo que había sido encarcelado por sus enemigos políticos cuando se encontraba en el gobierno Rojas Paúl, un caudillo demasiado débil para ejercer la tiranía y tan ajeno a las intrigas del poder que no pudo salvar la república amenazada por el despotismo. Era tal la agitación política en aquel país que no me bastaba para atender los asuntos del partido y al mismo tiempo defenderme de los enemigos que en mi patria ponían precio a mi cabeza. Joaquín Crespo dejó el mando para entrar de nuevo en combate en defensa de la libertad. Cuatro años después ocuparía la presidencia de Venezuela, tras una revolución triunfante. Yo acababa de fundar los *Refractarios* con aquella alma gemela que fue Diógenes Arrieta, el amigo fiel que, tras considerársele un héroe en Venezuela, volvió por sus seres queridos a la amarga patria con una nueva nacionalidad, ya que le había sido usurpada la propia. Sirviendo a la causa liberal que encarnaba Rojas Paúl, se

le nombró diputado y fue tan intenso y profundo su compromiso que el país de acogida se hizo el suyo. Joaquín Crespo se sublevaba y era encarcelado, con lo que se iniciaba así un periodo de resistencia y rebelión. El pueblo se levantaba contra el tirano, radicado en el exterior; contra el asedio perpetrado por la inmundicia animalidad de Andueza Palacio que, como un Helio-gábalo, lo lanzaría a una cloaca hacia 1890. Eran tiempos difíciles y hermosos por el heroísmo que empujaba nuestras acciones. No puedo imaginar a aquel hombre austero que fue Crespo, si no es a caballo. En mis recuerdos emerge su alta y noble figura camino del combate. Reflexivo y sereno, él iba impassible, luminoso, templada la virtud, como el acero de su espada.

En ese contexto de luchas políticas, de dolorosas pérdidas, de azaras acometidas y de angustiosa huida, surge ante mí la figura de un joven de belleza apolínea, como una promesa de redención. Ramón me seguía fiel y solícito. En sus ojos vi reflejarse los míos y fue como si los dioses me compensaran de tanto dolor. A sus veinte años se entregaba a la tarea de escribir versos, mientras hacía las veces de secretario de finanzas y amanuense. Su honradez a toda prueba me cautivó desde el primer momento. Bien educado, moderado y discreto, era el compañero ideal en cualquier circunstancia.

Si los enemigos me despojaron de la patria y me impidieron cerrar los ojos de mi madre, los enemigos también me llevarían al país vecino donde adopté un hijo. Ramón apareció en mi vida como un regalo de los dioses, con su amplia sonrisa, sus maneras caballerescas y su juventud rabiosa. Empezó a colaborar conmigo, escribiendo los artículos que le dictaba y revisando mi correspondencia. Se entusiasmó de tal manera con mis libros que aprendió de memoria párrafos enteros, quedando yo anonadado de la pasión que despertaba en aquel espíritu sensible. Ostentaba por entonces la virilidad de un fauno, como emblema de su belleza vencedora. Las mujeres rondaban en torno a él, pero desistían pronto de sus tentativas, ante su impenetrable e inquietante forma de conducirse: amable sin ser relamido, cortés sin ser afectado. El joven encontraba siempre la palabra adecuada para cada situación. Las mujeres caían rendidas a sus pies, pero él, que miraba más alto, aspiraba a conquistar el mundo. Ramón buscaba la poesía más allá de las fronteras y fue así como un día me abrió las puertas de su corazón. Conmoverlo por la grandeza de ese ser que me confiaba sus sueños de infinito, le entregué sin reservas lo más sagrado de mí, los manuscritos que él prometió ordenar y preparar para su publicación. Así surgió entre nosotros una comunión espiritual que se ha mantenido hasta ahora sin fisuras. Ramón me ha acompañado en las campañas políticas y en las empresas que he

llevado a cabo en distintas ciudades, aportando su sentido común, aconsejándome en cada paso y regalándome su preciosa compañía. No tiene que rendirme cuentas porque mi fe en él es ciega, algo que no podría afirmar del amor de las mujeres cuyo interés principal es la propagación de la especie. A ese interés profano, las hembras subordinan los ideales para lo cual necesitan doblegar al hombre. Yo abomino ese instinto femenino que aniquila al varón, reduciéndolo a mero instrumento de su deseo reproductor.

- TKKL- THEORIE UND KRITIK DER KULTUR UND LITERATUR
UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KULTURELLEN ZEICHEN
(SEMIOTIK-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)
- TCCL- TEORIA Y CRITICA DE LA CULTURA Y LITERATURA
INVESTIGACIONES DE LOS SIGNOS CULTURALES
(SEMIOTICA-EPISTEMOLOGIA-INTERPRETACION)
- TCCL- THEORY AND CRITICISM OF CULTURE AND LITERATURE
INVESTIGATIONS ON CULTURAL SIGNS
(SEMIOTICS-EPISTEMOLOGY-INTERPRETATION)
- TCCL- THEORIE ET CRITIQUE DE LA CULTURE ET LITTERATURE
RECHERCHES DES SIGNES CULTURELS
(SEMIOTIQUE-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION)

In der Reihe sind zuletzt folgende Bände erschienen:

- Band 42:
Sabine Fritz
Hybride andine Stimmen
Die narrative Inszenierung kultureller Erinnerung in kolonialzeitlichen
Chroniken der Eroberten. 2009. 404 S. mit 13 Abb. ISBN 978-3-487-13573-1
- Band 44:
Adriana López Labourdette
**Esa moneda que no es nunca la misma – El canon literario
y Jorge Luis Borges**
2008. 236 S. ISBN 978-3-487-13876-3
- Band 45:
Angelica Rieger, Natalia González de la Llana, Amaya Lorenzo Heinze (Hg.)
**Efectos de sinergia en los estudios hispanoamericanos. Literatura –
Lingüística – Cultura**
Con un ensayo de Miguel Barnet. 2009. 253 S. mit einigen Abb.
ISBN 978-3-487-13899-2
- Band 47:
Christiane Maria Collorio
**Espejo cóncavo und Third space. Valle-Inclán Esperpentoästhetik
unter den Vorzeichen hybrider Raumpoetologie**
2010. 258 S. mit 5 Abb. ISBN 978-3-487-14404-7
- Band 48:
Alfonso de Toro (Hg.)
Borges poeta
2010. 300 S. mit 4 Abb. ISBN 978-3-487-14454-2

- TPT - THEORIE UND PRAXIS DES THEATERS
 UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KULTURELLEN ZEICHEN
 (SEMIOTIK-EPISTEMOLOGIE-INTERPRETATION-
 GESCHICHTE)
- TPT - TEORÍA Y PRÁCTICA DEL TEATRO
 INVESTIGACIONES DE LOS SIGNOS CULTURALES
 (SEMIÓTICA-EPISTEMOLOGÍA-INTERPRETACIÓN-
 HISTORIA)
- TPT - THEORY AND PRACTICE OF THEATRE
 INVESTIGATIONS ON CULTURAL SIGNS
 (SEMIOTICS-EPISTEMOLOGY-INTERPRETATION- HISTORY)
- TPT - THÉORIE ET PRATIQUE DU THÉÂTRE
 RECHERCHES SUR LES SIGNES CULTURELS
 (SÉMIOTIQUE-ÉPISTÉMOLOGIE-INTERPRÉTATION-HISTOIRE)

In der Reihe sind zuletzt folgende Bände erschienen:

Band 16:

Wilfried Floeck

**Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano
 y portugués contemporáneo**

Publicados por Herbert Fritz, Ana García Martínez y Sabine Fritz.

2008. 257 S. ISBN 978-3-487-13579-3

Band 17:

Wilfried Floeck, Herbert Fritz, Ana García Martínez (Hg.)

**Dramaturgias femeninas en el teatro español
 contemporáneo: entre pasado y presente**

2008. 370 S. ISBN 978-3-487-13580-9

Band 18:

Wilfried Floeck, Sabine Fritz (Hg.)

**La representación de la Conquista en el teatro español
 desde la Ilustración hasta finales del franquismo**

2009. 300 S. mit 2 Abb. ISBN 978-3-487-13581-6

Band 20:

Alfonso de Toro (Hg.)

Dispositivos espectaculares latinoamericanos:

Nuevas Hibridaciones – Transmedializaciones – Cuerpo

2009. 343 S. mit 58 Abb. ISBN 978-3-487-13583-0

Band 22:

Francisco Gutiérrez Carbajo

Tragedia y comedia en el teatro español actual

2010. 224 S. ISBN 978-3-487-14417-7