

La posición sesgada

Miradas a la narrativa reciente en América Latina

Alexandra Saavedra Galindo
Ivonne Sánchez Becerril
(coordinadoras)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Secretario General

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Coordinador de Humanidades

Dr. Domingo Alberto Vital Díaz



CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Director

Mtro. Rubén Ruiz Guerra

Secretario Académico

Dr. Mario Vázquez Olivera

Secretario Técnico

Mtro. Felipe Flores González

Encargado de Publicaciones

Gerardo López Luna

LA POSICIÓN SESGADA

*Miradas a la narrativa reciente
en América Latina*



CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

LA POSICIÓN SESGADA
*Miradas a la narrativa reciente
en América Latina*

ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO
IVONNE SÁNCHEZ BECERRIL

Coordinadoras



CIALC
Centro de Investigaciones sobre
América Latina y el Caribe

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
MÉXICO 2017

La posición sesgada : miradas a la narrativa reciente en América Latina / Alexandra Saavedra Galindo, Ivonne Sánchez Becerril, coordinadoras. -- Primera edición.

318 páginas.

ISBN 978-607-02-9483-9

1. Novela latinoamericana -- Siglo XXI -- Historia y crítica. 2. Literatura latinoamericana -- Siglo XXI -- Historia y crítica. I. Saavedra Galindo, Alexandra, editor. II. Sánchez Becerril, Ivonne, editor.

PQ7082.N7.P67 2017

Diseño de la portada: D.G. Marie-Nicole Brutus H.
Diagramación de interiores: D.G. Irma Martínez Hidalgo

Primera edición agosto de 2017
Fecha de edición: 8 de agosto de 2017

D.R. © 2017 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510
México, D.F.

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
Torre II de Humanidades, 8º piso,
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.
Correo electrónico: cialc@unam.mx
<http://cialc.unam.mx>

ISBN: 978-607-02-9483-9

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
1. FIGURACIONES DE LA ESCRITURA	
<i>El camino de Ida. Perspectivas en torno a los mundos salvajes</i>	19
<i>J. Tomás Martínez Gutiérrez</i>	
<i>Simone, la literatura entre la industria editorial y el mercado</i> ..	43
<i>Edivaldo González Ramírez</i>	
Parodia y metaliteratura en dos novelas policiales brasileñas .	63
<i>Héctor Fernando Vizcarra</i>	
2. TRANSGRESIONES GENÉRICAS	
El autor y el escritor: <i>En la pausa</i> , de Diego Meret.	85
<i>Alexandra Saavedra Galindo</i>	
Entre confines y aledaños: minificciones de Luis Britto García	109
<i>Laura Elisa Vizcaíno</i>	
La risa gay: ironía y autoescarnio en dos novelas latinoamericanas	133
<i>Jesús Pérez Ruiz</i>	

3. FICCIONES POLÍTICAS

Decir en los bordes. Problemáticas culturales y lingüísticas
 en la Triple Frontera 155
Iván Peñoñori

El pasado que es presente: un estudio sobre la representación
 ficcional del conflicto armado peruano 173
Brenda Morales Muñoz

Insólitos estados de guerra: *La fiesta vigilada*, de Antonio
 José Ponte, y *La transmigración de los cuerpos*, de Yuri Herrera . 199
Ivonne Sánchez Becerril

4. TERRITORIOS DE LA MEMORIA

Los objetos de memoria en la narrativa latinoamericana . . . 231
Armando Octavio Velázquez Soto

Una novela indicial: *El olvido que seremos*, de Héctor
 Abad Faciolince 253
Juan M. Berdeja

Una fuga de géneros: ficción y memoria en *El mago de Viena*,
 de Sergio Pitlor 279
Jezreel Salazar

Autores 315

PRESENTACIÓN

En *El camino de Ida* (2013), Ricardo Piglia menciona que el escritor anglo-argentino William Henry Hudson, sobre el que Emilio Renzi imparte un curso universitario en Estados Unidos, «se distanciaba y dejaba de hablar de sí mismo para ubicarse en la posición sesgada del testigo que estuvo ahí», en algún acontecimiento ocurrido en otro tiempo y otro espacio. Hudson, literato que escribe en una lengua y en una tradición distinta a la de su país de nacimiento —a la manera de Conrad y tantos otros—, repasa sus días argentinos en *Idle Days in Patagonia* a partir de esa posición sesgada que fluye entre la nostalgia y la angustia de narrar su pasado. *La posición sesgada*, título del presente volumen, surge de la analogía entre la circunstancia de un W. H. Hudson testigo de lo que conformara su entorno sudamericano, y la de un crítico literario, que debe distanciarse el tramo propicio para observar la obra antes de comunicar sus experiencias de lectura, de emitir, a fin de cuentas, su testimonio individual.

La posición sesgada remite, igualmente, a la situación específica en que se enuncian los textos aquí presentados. Al igual que la aproximación a la violencia que Slavoj Žižek hace en *Violence. Six Sideway Reflections*, este libro ofrece miradas oblicuas (en el mismo sentido propuesto por el filósofo esloveno) a la literatura reciente de América Latina, en un esfuerzo por profundizar en el análisis aprovechando las ventajas que nos ofrece nuestra cercanía histórica, pero evitando que ésta interfiera en el estudio de los textos. En *La posición sesgada*, como se verá en los doce trabajos presentados, la aproximación a textos publicados entre 2000 y 2013 conduce a pensar los complejos contextos de su escritura, las multifacéticas realidades de los países latinoamericanos y sus literaturas. Este examen oblicuo, como lo propone Žižek, implica un desarrollo reflexivo objetivo, una distancia crítica, esto es, una estrategia de trabajo.

Asimismo, la posición sesgada define también a los doce autores del volumen, jóvenes investigadores, docentes y críticos literarios que buscan insertarse en el debate académico, tanto nacional como internacional. El objetivo de este libro es establecer diálogos con la producción teórica de los centros hegemónicos de producción intelectual y con otros estudiosos del fenómeno literario latinoamericano actual sin importar sus latitudes: contribuir a pensar colectivamente la literatura reciente.

Quienes participamos en el Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea ofrecemos nuestras reflexiones en los doce ensayos aquí incluidos, los cuales, en buena medida, resumen varios años de trabajo conjunto. Desde su fundación en enero de 2012, el SENALC se ha consolidado como un grupo de intercambio de ideas y perspectivas sobre este tipo de narrativa, primero con las de doctorandos adscritos a la Universidad Nacional Autónoma de México y, de forma paulatina, enriquecido con la incorporación de nuevos miembros de distintas instituciones del país (Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, El Colegio de México). A lo largo de cinco años, el grupo se ha reunido en sesiones regulares en recintos de la UNAM, ha promovido y participado en el proyecto de investigación *Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)* —actualmente en desarrollo—; ha colaborado en la organización de actividades académicas, como la Jornada Conmemorativa: «Borges y nosotros. Lecturas a treinta años de su muerte» en 2016 en el CIALC/UNAM, el coloquio internacional «Comunidades, mediaciones y mercados: literatura en México (1994-2014)» en 2015 en la UNAM, o el «Encuentro colombiano-mexicano de narrativa contemporánea» en 2012 en la Universidad Nacional de Colombia; ha organizado ciclos de cine-debate de adaptaciones cinematográficas de la literatura latinoamericana contemporánea (FFyL, UNAM, 2014); ha coordinado un volumen monográfico dedicado a la metaficción contemporánea en la revista *Cuadernos Americanos* (nueva época, 143) y ha participado en diversos encuentros nacionales e internacionales con mesas temáticas —en los congresos de las JALLA Colombia 2012, en el Congreso de Lite-

ratura Mexicana de la UTEP EUA 2014, en el IILI México 2014, entre otros—. Por otro lado, nuestro trabajo consuetudinario (reseñas, comentarios críticos, entrevistas) es publicado en un blog y una página web que se actualizan mensualmente.

Con la intención de ofrecer una secuencia temática a este volumen, hemos agrupado nuestras doce miradas a la narrativa reciente en América Latina en cuatro segmentos que sintetizan las tendencias teórico-críticas que interesan a los miembros del SENALC y que, a su vez, debaten entre sí: FIGURACIONES DE LA ESCRITURA, TRANSGRESIONES GENÉRICAS, FICCIONES POLÍTICAS y TERRITORIOS DE LA MEMORIA. Estas divisiones, más que cajas cerradas, son núcleos de análisis, por lo que podemos encontrar una rica variedad de enfoques y estrategias de abordaje. En conjunto, la obra de distintos autores de Puerto Rico, Argentina, Brasil, Venezuela, Cuba, Perú, Paraguay, Colombia, Chile y México son revisados en este volumen, bajo la premisa de que sus publicaciones recientes son una muestra de las expresiones latinoamericanas que generan distintas reflexiones sobre el presente.

El primer apartado, FIGURACIONES DE LA ESCRITURA, está constituido por trabajos que exploran, desde diversos ángulos, el campo cultural de escritores y críticos. «*El camino de Ida. Perspectivas en torno a los mundos salvajes*», J. Tomás Martínez Gutiérrez explora la idea de violencia latente vinculada a los rituales, las mitologías e imaginarios ligados a las diferentes visiones sobre lo salvaje representadas en el mundo académico de la novela de Piglia. Asimismo, se ocupa de lo que denomina, de forma libre, los *artefactos* para *ver* o *descifrar* el mundo, particularmente la noción de *perspectiva* referida constantemente en la obra, y que se representa, principalmente, con dos imágenes: el dispositivo o artefacto óptico y el ejercicio de lectura. «*Simone, la literatura entre la industria editorial y el mercado*», de Edivaldo González Ramírez, postula que la novela del puertorriqueño Eduardo Lalo se articula desde la problemática de la función de la industria editorial en la canonización de algunas obras y en determinadas tradiciones literarias, y de la función del escritor que, en un mundo globalizado, se debate contra la litera-

tura de consumo. Héctor Fernando Vizcarra, en «Parodia y meta-literatura en dos novelas policiales brasileñas», revisa cómo *Borges e os orangotangos eternos* y *O doente Molière*, de Luis Fernando Verissimo y Rubem Fonseca, respectivamente, se insertan en una modalidad temática de la ficción policial que sitúa su enigma dentro del campo literario. El autor analiza las estrategias paródicas y metaficcionalles que permiten articular dos propuestas novelísticas similares, así como la relevancia del mercado editorial en la traducción, publicación y distribución de textos que se ajustan a una concepción genérica consensuada.

El segundo bloque, TRANSGRESIONES GENÉRICAS, reúne trabajos que indagan sobre las estrategias con las que ciertas obras subvierten las limitaciones genéricas, tanto como categorías impuestas por convenciones a los textos como a los sujetos. «El autor y el escritor: *En la pausa*, de Diego Meret», de Alexandra Saavedra Galindo, examina el modo en que se entrecruzan las líneas de lo biográfico y lo autoficcional en dicha obra del escritor argentino. A la vez que reflexiona sobre cómo el autor ha redactado su experiencia en tanto diálogo, contradicción y recusación de la tradición y de las elaboraciones teóricas de las que parte. Por ello, la escritura, la importancia de ésta y el modo en que se articula con la ficción son los ejes centrales de este trabajo, toda vez que, por medio de la escritura, Meret da continuidad a una tradición de análisis, experimentación y transgresión en la narrativa argentina, no sólo de los géneros literarios, sino de las formas convencionales de narrar. «Entre confines y aledaños: minificciones de Luis Britto García», de Laura Elisa Vizcaíno, estudia el libro *Anda Nada*, mezcla de géneros y formatos cortos con aportaciones y propuestas sobre la brevedad, el fragmento y la colindancia entre estilos aforísticos, líricos, cuentísticos y ensayísticos. Con el fin de demostrar cómo los límites genéricos se diluyen y se conforman escrituras limítrofes, la autora plantea en su análisis perspectivas teóricas sobre la minificación, distintas posturas críticas sobre el fragmento y sobre los cuestionamientos que genera la hibridez genérica frente a las formas convencionales de clasificación. Por último, el segmento incluye «La risa gay: ironía y autoescarnio en dos

novelas latinoamericanas», de Jesús Pérez Ruiz, texto que efectúa un análisis comparativo de *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel y *Al diablo la maldita primavera* de Alonso Sánchez Baute, novelas cuyos protagonistas, hombres homosexuales y travestis, despliegan un *ethos* particular, marcado por la risa y la autoburla. En su ensayo, Pérez Ruiz se propone dilucidar la manera en que se articulan estos dos elementos a partir del uso constante y diferenciado de la ironía, a la vez que vincula dicho *ethos* con la identidad de género de los personajes.

El segmento FICCIONES POLÍTICAS agrupa artículos dedicados a obras literarias que reflexionan sobre situaciones sociopolíticas precisas del entorno geográfico que nos ocupa. En «Decir en los bordes. Problemáticas culturales y lingüísticas en la Triple Frontera», Iván Peñoñori analiza las complejidades lingüísticas de la zona límite entre Brasil, Paraguay y Argentina acentuando ciertos dispositivos de la lengua que permitirían a los textos literarios resistir y horadar, desde los márgenes, una forma oficial de narrar y ser narrados (subjektivados) como paraguayos. Para ello, el autor recurre a escritores como Damián Cabrera o Cristino Bogado, cuyas producciones se sitúan en los territorios político-discursivos post Stroessner y post Boom literario. «El pasado que es presente: un estudio sobre la representación ficcional del conflicto armado peruano», texto presentado por Brenda Morales Muñoz, analiza la manera en la que la literatura peruana ha abordado el pasado reciente marcado por el terror derivado del conflicto armado interno. Los cuentos estudiados, «Velas», de Sergio Galarza, «Guerra en la penumbra», de Daniel Alarcón, y «Rock in the Andes», de Fernando Iwasaki, a decir de la autora, muestran la divergencia y la multiplicidad de las perspectivas a partir de las cuales se ha tratado el tema desde la ficción. Finalmente, este apartado incluye «Insólitos estados de guerra: *La fiesta vigilada*, de Antonio José Ponte y *La transmigración de los cuerpos*, de Yuri Herrera», de Ivonne Sánchez Becerril, artículo que se enfoca en las atmósferas de estado de excepción que se postulan o se narran en ambas ficciones; para ello, Sánchez Becerril destaca el vínculo de éstas con sus contextos de escritura, en los que se han instalado lo que ella denomina «insólitos estados de guerra» —justificados en

retóricas bélicas oficiales—, y examina cómo son plasmadas estas atmósferas y sus lógicas, así como los efectos que tienen a nivel de los sujetos y en lo social.

TERRITORIOS DE LA MEMORIA engloba los artículos que se preocupan por apuntar la importancia que ha cobrado el ejercicio de la memoria desde la literatura. «Una novela indicial: *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince», de Juan M. Berdeja, estudia el libro del colombiano como una construcción indicial —un discurso en el cual detalles mínimos y en apariencia nimios van cobrando la relevancia de la denuncia— y como un texto que fusiona narrativa y ensayo para cuestionar la expresión del sufrimiento. El artículo analiza la posición crítico-narrativa que adopta el narrador para construir un relato que se cuestiona a sí mismo sobre la verdad y los límites entre lo escrito y lo vivido, y se estudia cómo *El olvido que seremos* se mueve entre la evocación de la vida y lo que se interpreta como un canto a la ineptitud de la literatura para representar a la primera. En «Los objetos de memoria en la narrativa latinoamericana», Armando Octavio Velázquez Soto estudia los textos «Diario para un cuento», de Julio Cortázar, «Un poema en el bolsillo» de Héctor Abad Faciolince y *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez para observar las distintas dinámicas memorialísticas que los objetos de memoria desencadenan —distinción entre objetos que propician la rememoración (huellas) y los que contienen información equiparable a los recuerdos (exteriorización) que el autor toma de Jens Ruchatz—; con lo anterior Velázquez Soto evidencia la relevancia de estos elementos e indica la importancia que el tratamiento literario de la memoria tiene en la literatura latinoamericana actual. En el artículo que cierra *La posición sesgada*, «Una fuga de géneros: ficción y memoria en *El mago de Viena*, de Sergio Pitlor», Jezreel Salazar inscribe la novela del mexicano en la línea de obras recientes que han puesto en duda la frontera tradicional entre ficción y no ficción, y que desestabilizan la relación entre el autor y su representación textual. El investigador destaca que, si bien la escritura de Pitlor siempre se ha caracterizado por una exploración constante de los límites, ahora ha adquirido la forma de lo que él mismo llama una «fuga de

géneros», cuyo efecto fundamental consiste en mostrar la imposibilidad de llevar a buen término todo proyecto autobiográfico entendido en su sentido tradicional.

Los miembros del SENALC agradecemos a los centros de adscripción que, en el transcurso de nuestras labores y la evolución del grupo de trabajo, han apoyado este proyecto facilitando espacios, recursos y promoción: a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, al Programa del Posgrado en Letras de la misma institución, al Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. De igual forma, nuestro agradecimiento se extiende a las personas que forman o han formado parte del seminario y que no aparecen como autores en este libro.

SENALC/UNAM

1. FIGURACIONES DE LA ESCRITURA

EL CAMINO DE IDA.
PERSPECTIVAS EN TORNO
A LOS MUNDOS SALVAJES

*Juan Tomás Martínez Gutiérrez**

[La Máquina de contar historias]
Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa.
Así es la vida.

La ciudad ausente

No era la realidad la que permitía comprender una novela, era una novela la que daba a entender una realidad que durante años había sido incomprensible.

El camino de Ida

1. EL SENTIDO DE LA FICCIÓN

El camino de Ida (2013) fue la última novela de Ricardo Piglia. En ella volvemos a encontrar a Emilio Renzi —personaje familiar para quien ha frecuentado la obra del autor argentino—, quien reconstruye su experiencia como profesor en una universidad norteamericana y refiere el episodio de la trágica muerte de su colega y amante

* Universidad de Guadalajara.

Ida Brown.¹ El deceso de la profesora Brown, narrado bajo la mirada de un extranjero, sirve para desplegar una narración acerca de las fronteras culturales, temporales, sociales y personales; acerca de los imaginarios de la sociedad estadounidense que se debate entre las transformaciones propias de la modernidad y la admiración y preservación de ritos, mitos y formas de vida arcaicas. Pero *El camino de Ida*, sobre todo, es una novela sobre los mecanismos del ser humano para comprender y ordenar la experiencia, sobre los procesos y artefactos que le permiten visibilizar zonas en las que conviven oscuridad y vitalidad, creación y violencia devastadora; se pregunta por el papel que adquieren, al final del siglo xx, diversas tradiciones narrativas y culturales (de pensamiento, de lucha política), es decir, lleva al centro de la ficción las formas de cifrar, de leer el mundo y de habitarlo.

Fiel a un estilo, Ricardo Piglia nos entrega una narración en la que diversas historias se entretajan, se delinean y resignifican mutuamente; personajes en apariencia disímiles terminan por mostrar sus fracturas irremediables y, con ello, sus afinidades profundas (aquí el adjetivo adquiere connotaciones de *underground*, de lo subterráneo). Para estos seres, entregados y consumidos por sus pasiones, es válida aquella descripción que empleaba el narrador del relato titulado «En otro país»² para referirse a Steve Ratliff, su maestro en el arte de la narración y las tramas imposibles: era «un hombre desterrado, prisionero de una historia siniestra» (35), entregado a un proyecto interminable, una novela de la que sólo mostraba fragmentos de belleza deslumbrante. Es cierto que este tipo de personajes aislados (ya sea que se trate de desterrados, locos, militantes clandestinos, ascetas...), con el poder de condensar una problemática y revelar algún

¹ Dos años antes de la aparición de *El camino de Ida*, Piglia se jubila de Princeton y regresa a radicar de forma definitiva a Buenos Aires. Ahí termina de escribir la novela que ahora nos ocupa y se entrega a la titánica labor de editar los tres volúmenes que integran *Los diarios de Emilio Renzi*, cuya primera entrega, *Los años de formación* (1957-1967) apareció este 2015. *Los años felices* en 2016 y se esperaba que para 2017 apareciera el tercer volumen, *Un día en la vida*.

² La versión de «En otro país» que hemos consultado se incluye en *Cuentos con dos rostros*.

tipo de verdad, proliferan en la narrativa de Piglia, sin embargo, una de las hipótesis que animan estas líneas consiste en que *El camino de Ida* se inscribe en las problemáticas sobre los límites y, si bien retoma temas o motivos recurrentes del universo del autor, en este caso adquieren una configuración particular desde la mirada del extranjero y desde una semántica sobre la territorialidad y la *direccionalidad*. El título, por lo tanto, alude a un camino sin retorno: el de Ida, por supuesto, pero también el de otra figura que termina por ocupar el centro de la novela, el terrorista Thomas Munk —personaje basado en Theodore Kaczynski, llamado *Unabomber*—, y con ellos dos, se alude al sentido de una cultura que conoció tiempos mejores pero que todavía se muestra poseedora de una grandeza que contradice el lugar común de un declive del imperio.

Para acercarnos al universo narrativo de *El camino de Ida*, nos interesa revisar la idea de violencia latente ligada a los rituales y a las mitologías. Asimismo, analizaremos lo que aquí denominamos, de forma libre, los *artefactos* para *ver* o *descifrar* el mundo. Nos referimos, en específico, a la noción de *perspectiva* referida constantemente en la obra, y que se representa, principalmente, con dos imágenes: el dispositivo o artefacto óptico y el ejercicio de lectura. Por otro lado, examinaremos cómo se figura el interés por la naturaleza, considerando que ésta articula ritualidad, mitos y mirada. Hacia el final, retomaremos el problema de la lectura para revisar de qué manera ese elemento se transforma y adquiere una polisemia en consonancia con la poética general de la novela.

El orden propuesto obedece sólo a fines expositivos. Como adelantamos, en última instancia se trata de una obra sobre el problema de cómo ordenar el mundo, desde dónde *lerlo*. Emilio Renzi, por ejemplo, hacia el final de la novela, sorprendido, se interroga acerca de la forma de leer de Munk: «¿Leía *seriamente* la ficción?» (233, énfasis en el original). En la novela, la cuestión se vincula con las formas de relacionarse con el mundo, de comprender las reglas implícitas que rigen las interacciones y producciones socioculturales. Por nuestra cuenta, hemos tenido presente esa pregunta considerando que es también una advertencia al lector, una clave de la novela sobre su poética: *esto* es ficción literaria; es decir, ni una construcción lógica

matemática, un documento falso o una narración sobre hechos y personajes irreales, sino un dispositivo para ordenar la experiencia, un mecanismo estético complejo, de múltiples significaciones; relativamente autónomo del mundo, pero que evoca y participa de distintas tradiciones artísticas y culturales.³ En el caso de la narrativa de Piglia, además, es una ficción en donde el tono ensayístico, la cultura enciclopédica, el aforismo y las múltiples tramas se orientan desde una perspectiva que constantemente abandona la solemnidad.

Dicha perspectiva se organiza, a su vez, desde una deliberada ambigüedad y una semántica del desplazamiento, prefigurada en el dispositivo paratextual.⁴ El título, *El camino de Ida*, se refiere a la trayectoria de Ida Brown. Desde las primeras páginas es posible intuir que la novela reconstruirá sus pasos, sin que quede claro con qué propósito. Por otro lado, se alude a la *partida* por oposición al *regreso*. Ésta segunda acepción se refuerza por la dedicatoria: «A Germán García *por la vuelta*»⁵ (énfasis en el original). Un tercer elemento, el

³ El adverbio «seriamente», en este caso, no es sinónimo de solemne, sino que remite a las teorías de John Searle, quien denomina «enunciados serios» a aquellos que «comprometen una serie de reglas para la aserción como acto elocutivo (regla de compromiso, regla de cortesía, de capacidad de razonar, de sinceridad)» (Pozuelo Yvancos 2007: 63). Otro ejemplo que ilustra los problemas de la ficción, se encuentra en aquella anécdota que da cuenta de un trabajo escrito por Thomas Munk cuando era estudiante, en el que por medio de un teorema logra descifrar cuántos hijos tuvo lady Macbeth (186). Este último ejemplo alude a las teorías de Lubomír Doležal, quien propone que los mundos ficcionales son incompletos «E indescibles desde una lógica formal. Hay una diferencia y distancia que no casa con una lógica. No podemos saber cuántos hijos tiene lady Macbeth en el mundo de Macbeth» (Pozuelo Yvancos 2007: 73). Renzi, por lo tanto, regresa constantemente sobre el problema de leer y su mirada de lector entrenado, al tiempo que la obra no recuerda constantemente su estatuto ficcional.

⁴ El emplazamiento paratextual, según Gerard Genette, «es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio siempre de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto», y agrega: «siempre un elemento del paratexto está subordinado a “su” texto, y esta funcionalidad determina lo esencial de su conducta y su existencia». (2001: 16). Evidentemente, los paratextos sólo aclaran su significado *a posteriori* (y cuando es posible). En este caso, los abordamos de forma sucinta para introducir algunas problemáticas.

⁵ Al momento de su muerte, Ricardo Piglia dirigía una colección en el Fondo de Cultura Económica de Argentina que lleva por nombre «Los reciénvenidos». Se trataba de la reedición de obras que, desde su perspectiva, habían sido injusta-

epígrafe, abona a la ambigüedad, es un verso extraído de un poema de Edgar Bayley: «Es infinita esta riqueza abandonada». Explorar los sentidos del poema homónimo de Bayley escapa por mucho a los intereses y alcances de este trabajo, sin embargo, podríamos destacar (además de algunos tópicos como el cauce de la existencia o las metáforas del viaje) que el verso, un estribillo, aparece incompleto. Citemos algunas líneas:

...otros saben la palabra tú la ignoras
otros saben olvidar los hechos innecesarios
y levantan su pulgar han olvidado
tú has de volver no importa tu fracaso
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada

La idea del regreso —en este caso, marcada por fracaso— se presenta también en el poema. No queda claro si la primera parte del verso, «nunca terminará», tiene como objeto poético la infinita riqueza abandonada, o si se refiere al verso inmediato anterior. Esta ambigüedad se repite en otras líneas y se deriva de la ausencia de puntuación. En la novela, sin embargo, la «riqueza abandonada» se presenta como otro de los enigmas que el lector tiene que resolver. De esta forma, el aparato paratextual alude a las trayectorias, al problema de la direccionalidad y a una supuesta riqueza que, no obstante, aparece bajo un signo de ambigüedad.

2. ANIMALES DE COSTUMBRES EN TERRITORIOS AGRESTES

La novela se divide en cuatro partes: «El accidente», «La vecina rusa», «El nombre de Conrad» y «Las manos en el fuego», a su vez, cada parte se subdivide en capítulos, que suman un total de 12,

mente olvidadas. A principios de 2012 aparecieron los dos primeros títulos, *Nanina*, de Germán García y *En breve cárcel*, de Sylvia Molloy. La dedicatoria, por lo tanto, parece referirse a su reincorporación como editor, a su regreso a su país natal y, por supuesto, conlleva un juego implícito con el título de la colección e, indirectamente, con el de la novela.

más un «Epílogo». Revisaremos la primera parte con mayor detenimiento puesto que en ella se anuncian varias constantes temáticas y estructurales de la narración. Luis Othoniel Rosa reseña *El camino de Ida* y observa que en las primeras cien páginas predominan los «momentos “etnográficos”», es decir, esas descripciones sobre los usos y costumbres de algunos personajes —especialmente, de aquellos que se desenvuelven en la academia— y de la universidad como institución. La anotación de Rosa es un valioso punto de partida, sin embargo, valdría la pena analizar qué es lo que Renzi ve y cómo lo ve, por qué recurre a esa mirada de tipo etnográfico. En realidad, esa mirada no se centra en lo que observa en Estados Unidos, sino que se instaure como recurso que abarca al mismo narrador desde antes de partir. La novela inicia con el siguiente pasaje:

En aquel tiempo vivía varias vidas, me movía en secuencias autónomas: la serie de los amigos, del amor, del alcohol, de la política, de los perros, de los bares, de las caminatas nocturnas. Escribía guiones que no se filmaban, traducía múltiples novelas policiales que parecían siempre la misma, redactaba áridos libros de filosofía (¡o de psicoanálisis!) que firmaban otros. Estaba perdido, desconectado, hasta que por fin —por azar, de golpe, inesperadamente— terminé enseñando en los Estados Unidos, involucrado en un acontecimiento del que quiero dejar un testimonio (13).

El fragmento describe un comportamiento cercano a la esteoreotipia de los animales en cautiverio, una conducta repetitiva sin dirección aparente. Aquello que ocurre en Estados Unidos deja su impronta en la forma de mirar del narrador, de tal manera que trasladada al pasado de la narración una serie de indicios y marcas, en un ejercicio que parece de descubrimiento. La invitación a trabajar en Estados Unidos *rompe* con esa dinámica repetitiva. La noción de contingencia que adquiere la invitación se articula con el título del capítulo. El «accidente», por lo tanto, no sólo alude a la muerte de Ida Brown, sino a la salida fortuita de una rutina y los hechos que ésta desencadena. No obstante, al trasladarse a la universidad, el aislamiento físico y la sensación de extravío sólo se transforman y

adquieren otros matices. Se presentan indicios en la narración que construyen una semántica del aislamiento: un estacionamiento se describe como un «desierto blanco», el poblado «parecía estar fuera del mundo», y describe la vida ahí «como estar en una clínica psiquiátrica de lujo», y agrega:

No había rejas, ni garitas de seguridad, ni murallas en ningún lugar. Las fortificaciones eran de otra índole. La vida peligrosa parecía estar fuera de ahí, del otro lado de los bosques y los lagos, en Trenton, en New Brunswick, en las casas quemadas y los barrios bajos de New Jersey (15).

Ese remanso aséptico y aislado del peligro será explorado con desconcierto y a veces con denuedo pero siempre con tono sarcástico y mirada fascinada. Una mirada, sin embargo, particular, sobre la que tendremos que volver. Renzi ha dejado su anterior vida fragmentada y carente de dirección y encuentra una calma aparente. Ese aspecto de la *apariencia*, (aquello que parece ser, la imagen externa) resulta determinante en la narración puesto que implícitamente se acepta una realidad que se agita debajo de la superficie. Los rituales sociales y de la academia, los mitos y los imaginarios, son elementos ambiguos en la novela y es en ellos donde se concreta la complejidad de la *apariencia*: por un lado, tienen la intención de canalizar y dar sentido a las dinámicas grupales, establecer o restablecer un orden; por otro lado, ejercen una violencia de tal magnitud sobre algunos sujetos o comunidades que generan una reacción similar a la que pretendían evitar. Uno de los pasajes que mejor expresan la rigidez de la academia y sus ritos, se presenta cuando Renzi describe a sus alumnos de posgrado:

[...] el seminario tenía una asistencia moderada (seis inscriptos). Era por supuesto un grupo de élite, muy bien entrenado, y mostraba ese aire de conspiración que tienen los estudiantes de doctorado durante los años que pasan juntos mientras escriben su tesis. Es un tipo de entrenamiento muy extraño que en la Argentina no se conoce. Se parece más bien a un gimnasio del Bronx donde los jóvenes boxeadores son

adiestrados por viejos campeones semi-retirados que los golpean y les dan órdenes sobre el ring, corriendo siempre el riesgo de terminar en la lona. Me parece uno de los pocos ritos de iniciación que quedan vigentes en el mundo occidental; quizá los conventos medievales tenían ese aire de sigilo, de privilegio y de tedio, porque aquí los estudiantes están casi reclusos, se mueven en un círculo cerrado conviviendo —como sobrevivientes de un naufragio— con sus profesores. Saben que en el mundo exterior a nadie le interesa demasiado la literatura y que son los conservadores críticos de una gloriosa tradición en crisis (34-35).

Líneas más adelante, Renzi abunda en la función de los ritos y su relación con las instituciones; señala que los campus han sido creados para permanecer ajenos a la experiencia y las pasiones pero, advierte, «corren por debajo altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados» (35). Y justamente, aquellos que protagonizan la violencia, o están vinculados por su pasado a la violencia, son los hombres y mujeres instruidos: desde el *chair* del departamento de Modern Culture and Films, Don D'Amato, excombatiente de Corea; sus estudiantes quienes tejen alianzas, enfrascados en rencillas silenciosas pero sin tregua; los agentes del FBI, posiblemente Ida Brown, y Thomas Munk, genio de las matemáticas, quien encarna esta figura llevada al límite. *Límites*, extremos, zonas fronterizas, por cierto, son imágenes y nociones cada vez más constantes conforme avanza la narración.

En este punto de la historia es posible detectar una de las peculiaridades de la voz narrativa: se trata de una voz marcada por la experiencia, que subraya y tematiza las formas en las que el desenlace afecta a la comprensión del desarrollo de las acciones. La valoración que hace de los ritos, su mirada fascinada, los juicios de valor, no pueden tomarse en un sentido literal, siempre dicen u omiten algo más: están marcados tanto por la experiencia del agente externo (el profesor visitante), como por su papel de participante-involucrado; en sus palabras pervive la sorpresa y la ironía, pero no puede ser objetivo, «Tal vez veo las cosas de esta manera luego de *lo que pasó*» (36, énfasis nuestro), advierte Renzi al reflexionar sobre sus inten-

ciones de asignar una causalidad a los hechos. El narrador subraya la importancia del flujo del relato y de la *perspectiva de la trama*⁶ para la construcción de sentidos. *Lo que pasó* es algo que rebasa la muerte de Ida Brown pero ¿qué es exactamente, es posible limitar eso que pasó a un hecho?

En las primeras semanas Renzi lucha para adaptarse a su nueva rutina, «animado por el ambiente de tensa complicidad en el que se repite *el rito inmemorial* de transmitir a las nuevas generaciones los modos de leer y los saberes culturales —y los prejuicios— de la época» (36, énfasis nuestro). Sin embargo, adaptarse a la rutina implica repetir en otro espacio la misma existencia segmentada que llevaba en su país natal, cambiar un cautiverio por otro dominado por violencias insólitas. No sólo la universidad, sino el poblado y sus habitantes se muestran férreos en sus costumbres. Como animales territoriales, los personajes marcan el ritmo de la vida, muestran sus fauces como advertencia o como parte del rito de cortejo. Don D'Amato, el excéntrico veterano de guerra, lo lleva a contemplar el tiburón blanco que cría en la monumental piscina adaptada en el sótano. Por un lado, se explota abiertamente la idea del *basement*, del espacio subterráneo en el que habita una fuerza indomable, imagen de resonancias góticas.

El tópico tiene una fuerte carga simbólica pero también encierra un gesto irónico: D'Amato, uno de los mayores estudiosos de la obra de Herman Melville, fanático de Moby Dick (en una obra de Hudson «había un largo capítulo sobre la blancura de la ballena en

⁶ Luz Aurora Pimentel señala: «la trama se va urdiendo tanto a partir de los actos perspectivados de los personajes como en el discurso, desde las estrategias de organización y las perspectiva del (de los) narrador (es). Esta interacción constante de “entramados”, en distintos niveles, constituye lo que podríamos llamar la *perspectiva de la trama*: síntesis orientada de todas las demás perspectivas, una síntesis orientada, además, no sólo por el tema, sino incluso por el final del relato (cfr. Kermode, 1967), que en sí acusa una orientación temática y, por ende, ideológica» (2012: 70, énfasis en el original). Si bien es un rasgo de toda narración, nos interesa enfatizar el hecho de que la voz narrativa explícitamente aborda ese rasgo condicionante del significado de lo narrado, es decir, se trata de una marca metaficcional que incide en el valor cognoscitivo y emotivo de la narración.

Melville» (50), había recordado Renzi), tenía un cachorro de tiburón blanco en cautiverio. Sin embargo, ocultar y ostentar es una dinámica que rige un modo de vida. D'Amato representa al intelectual y hombre de acción; al padre de familia con una doble vida de mujeriego comentada en los pasillos de la universidad: «La doble vida formaba parte de la cultura de este país [...] los héroes eran figuras triviales que a la noche se convertían en reinas —o esclavas— del mundo subterráneo o en un superhéroe invencible (oh, Batman)» (62). Ida Brown participa del mismo juego de una vida múltiple y compartimentada. Renzi la describe como una «estrella del mundo académico» (18), combativa e inmersa en una guerra contra diferentes facciones dentro del ámbito intelectual y contra un mundo gobernado por varones en el que ella había conseguido imponer sus condiciones. Renzi e Ida establecen una relación amorosa clandestina, con estrictos códigos fijados por ella, con los que busca mantener fuera del ámbito profesional todo elemento privado; en el acto erótico, por su parte, la pasión es desbordante y se insinúan inclinaciones sadomasoquistas: «A medida que aumentaban sus logros profesionales, como me dijo una noche, sentía crecer en ella la necesidad se sometimiento y humillación» (63), apunta Renzi.

En la visión retrospectiva del narrador, esos rituales eran la respuesta a la violencia en la que Ida se desenvolvía: «Ella también parecía vivir en series aisladas, con amigos, colegas, amantes, alumnos, conocidos de la profesión, y cada uno de esos espacios no estaba contaminado con los demás» (63). Para Renzi no se trata sólo de un problema de individuos que hayan optado por un modo de vida; como señalamos, considera que una sociedad individualista, con rituales y reglas que rigen los ritmos de vida, favorece esa violencia que late y se manifiesta de golpe. Como si, en contraparte, la dinámica social de las culturas sudamericanas (con su apariencia de desorden y su predilección por la manifestación masiva) incluyera también una válvula de escape, la necesaria catarsis que acarrea, a su vez, imaginarios propios. Siempre hay un drama social detrás de la violencia que estalla en un individuo aislado pero ese no es un tema que se discuta abiertamente. Esta afirmación nuestra se extrae

del plano anecdótico, su planteamiento no representa mayor problema. Sin embargo, nos interesa entenderla como un patrón, como una red que abarca por completo al universo narrado y que se desprende, en realidad, de la adopción de un tipo de mirada.

3. *KULTURBRILLE*: LOS ARTEFACTOS PARA VER

Uno de los motivos de Ida para invitar a Renzi es que ambos están interesados en la obra de William Henry Hudson. Ida trabajaba en las relaciones entre la obra de Hudson y la de Joseph Conrad, por tal motivo, en su primera reunión de planificación del semestre, ella comenta: «“Necesito tu *perspectiva*”, dijo con una sonrisa cansada, como si esa *perspectiva* no tuviera mucha importancia» (20, énfasis nuestro), en realidad, Renzi advierte que se trata más de un aviso que de una explicación o de la solicitud de ayuda; quería dejar claro que «ése era su terreno» (20) y que no le convenía invadirlo. El breve diálogo constituye una anticipación de varias problemáticas: la ya revisada sobre los límites (la segmentación y la territorialidad) e introduce al menos dos que convendrá revisar: la *perspectiva* y, estrechamente vinculada a ésta, la forma de comprender la naturaleza. La novela asigna varias acepciones y matices de la noción de *perspectiva*:⁷ por supuesto se señala con ella el punto de vista sobre un asunto o la manera de percibir con la mirada. Pero también adquiere un sentido más complejo y abarcador que coincide con lo que Luz Aurora Pimentel denomina *perspectiva narrativa*:

⁷ A propósito de la evolución histórica y los desplazamientos de significado que ha tenido el concepto de *perspectiva*, Pimentel, apoyada en las investigaciones de Claudio Guillén, refiere: «El término *perspectiva* tiene su origen en el latín medieval, en el que designaba el arte o la ciencia de la óptica: *ars perspectiva*. A su vez, perspectiva es una derivación del verbo *perspicere* que, curiosamente, tiene la doble significación —perceptual y mental— tanto de “ver con claridad” como de “examinar” o “indagar”; de tal suerte que desde su origen etimológico —*perspicere*— la significación se abre a dos dimensiones, sensorial e intelectual» (2012: 62, énfasis en el original).

... la perspectiva narrativa define no simple e ingenuamente quién *ve* y quién es *visto*, ni cómo se visualiza un objeto a partir de las determinaciones del texto, sino todas las gamas de los límites y restricciones que se imponen en una visión de mundo —verdadera *Weltanschauung*—, que van desde los límites naturales, biológicos de mi cuerpo como una entidad ubicada en un tiempo y en un espacio, de los filtros igualmente biológicos, verdaderos marcos-límite que constituyen los sentidos, hasta el horizonte conformado por mis prejuicios y mi pertenencia cultural e histórica a una comunidad (66, énfasis en el original).

El pasaje en el que Ida Brown habla de qué aspectos le interesa de Hudson representa uno de los primeros indicios de cómo la novela figura distintas perspectivas. Referida por Renzi, será luego replanteada por el narrador durante sus clases; no se registra a manera de confrontación, sino como dos lecturas casi paralelas, aunque el uso del discurso indirecto libre —predominante en los primeros tres capítulos— tiende a borrar los límites entre el discurso del narrador y el de su interlocutora. Según cuenta Ida Brown, Conrad y Hudson, quienes compartían editor, establecieron amistad y estaban unidos, además, por una situación vital: habían nacido en «países exóticos y lejanos» (20), el primero en una región que entonces pertenecía a Polonia, el segundo, en Argentina, sin embargo, se habían consagrado como prosistas en lengua inglesa. En resumen, Ida quería analizar

la tradición de los que se oponían al capitalismo desde una posición arcaica y preindustrial. Los populistas rusos, la *beat generation*, los hippies y ahora los ecologistas habían retomado el mito de la vida natural y la comuna campesina. Hudson, según ella, le había agregado a esa utopía medio adolescente su interés por los animales (20).

De esta forma, el personaje plantea el otro tema central en la novela: el lugar que posee la naturaleza de determinadas ficciones narrativas. De acuerdo a su lectura, es posible detectar algunos vasos comunicantes con aquellas tradiciones intelectuales y políticas que abogaban por un regreso a la vida primitiva como forma de resistir

a un sistema dominante. En un segundo plano, y siguiendo una estrategia usual en Ricardo Piglia, el comentario a la obra de Conrad y Hudson, puede ser trasladado y problematizado al universo diegético en el que Ida y Renzi se desenvuelven.

En cuanto a la visión de Renzi, le interesaba sobre todo, «los escritores anclados a una doble pertenencia, ligados a dos idiomas y a dos tradiciones» (36), por lo tanto, enfoca en esa condición relacionada con una especie de «desajuste» surgida de la condición liminar de los narradores. La primera clase que imparte sobre Hudson, lleva por título «Una lección de óptica» y trata sobre un personaje gaucho que utiliza por primera vez unos anteojos, pertenecientes a un hombre blanco, por cierto. Descubre aspectos del mundo que le eran desconocidos, como la intensidad del color o ciertos detalles: «El gaucho comprende —dice Renzi— que la naturaleza no era tan natural, o que la naturaleza verdaderamente natural sólo era visible para él por medio de un aparato artificial» (38). A propósito de este tema el narrador evoca el término de *Kulturbrille* (lentes culturales), acuñado por Franz Boas, subrayando la desventaja de un narrador que se interesa en estudiar otra cultura. Según Renzi, podría aplicar al caso de Hudson, porque al narrar «se distanciaba y dejaba de hablar de sí mismo, para ubicarse en la posición sesgada del testigo que estuvo ahí» (38). La explicación sobre la condición liminar de Hudson y cómo ésta aparece codificada en su narrativa establece, como puede intuirse en este punto, otra de las claves que ofrece la novela sobre su propia construcción.

Como hemos señalado, la narración construye o descubre una serie de relaciones entre la mirada y el acto de narrar. No se trata sólo de una relación entre sujeto y objeto, puesto que en la narración mirar, comprender, leer, no son actos pasivos. La descripción ofrecida de Hudson (alguien que se *aleja* de lo que narra, un testigo que *adopta* una posición sesgada) describe el modo en el que Renzi se coloca respecto al mundo narrado. Recordemos las palabras con las que termina el párrafo inicial de la novela: «...quiero dejar un testimonio». Si reelaboramos el orden de la historia observamos que Renzi viaja a Estados Unidos, comienza con su curso sobre Hudson,

establece una relación con Ida Brown (quien fallece en condiciones extrañas), conoce a Thomas Munk y regresa a Buenos Aires. Ya en Buenos Aires decide contar la historia, dejar un testimonio. La necesidad de hacer este (en apariencia) anodino repaso de los hechos, busca subrayar que la perspectiva de Renzi ha sido transformada por los acontecimientos. Nuestra hipótesis es que la lectura y análisis de obras de ficción son determinantes para que el narrador adopte determinada perspectiva en la narración. Por lo pronto, podemos hablar de las lecturas de Hudson: diversas perspectivas (la de Renzi y las de sus alumnos) sobre la forma de mirar de Hudson y de otros narradores en los que Renzi detecta similitudes. Es un ejercicio que analiza cómo *observan* esos narradores.

Si aceptamos esa hipótesis, cobra sentido la manera de narrar de Renzi: adopta una mirada distanciada, procura permanecer fuera. En dicha estrategia se encuentra el origen del tono «etnográfico» de ciertos pasajes. Después de iniciar las lecciones sobre Hudson, Renzi se interesa en las costumbres de otros personajes. El caso del indigente que ronda por la universidad, constata la posición que adopta Renzi respecto a lo que observa y su modo de proceder, como un observador entrenado y sistemático:

Había empezado a anotar en mis cuadernos los encuentros con Orión. Me había dedicado a observarlo y a estudiar sus costumbres y los sitios donde se refugiaba a lo largo del día. Habitualmente permanecía inmóvil largo tiempo, siempre al sol, como si tratara de ahorrar energía... (39).

Orión, como lo llama Renzi, es una pieza clave en la novela, no porque juegue algún papel en la muerte de Ida Brown o porque se relacione con Thomas Munk, sino porque «muestra» a Renzi en el ejercicio, hasta ahora sólo sugerido, de observador-analista —cuaderno de notas en mano—, en la búsqueda elementos significantes. Para comprender sus procedimientos, tendremos que regresar al pasado ficcional de Emilio Renzi, es decir, analizarlo en obras anteriores de Ricardo Piglia. Orión, decíamos, representa uno de los seres límite dentro de la novela y con él se constata una forma de mirar y

de registrar la mirada, y que probablemente se deriva de la condición límite del personaje observado.

Si volvemos a la cátedra sobre Hudson, al pasaje del gaucho que aprender a ver con anteojos, podremos apreciar ahora otros ángulos de la escena. Para Renzi, el hecho de que un hombre blanco le descubra al campesino local un mundo lleno de matices, construye una escena pedagógica y colonialista: el hombre venido de fuera descubre un mundo nuevo al nativo. ¿No es lo mismo que hace Renzi pero en un sentido inverso? Renzi es el colonizado en el imperio que muestra (literal y simbólicamente) los lentes a los nativos. La vida agreste que retrataba Hudson encuentra su paralelo en la violencia que late bajo la sosegada superficie del paisaje norteamericano. Renzi es en realidad un lector privilegiado: lee y conoce a Hudson y a los de su estirpe; admira a los forjadores de la «gloriosa tradición en crisis» a la que nos hemos referido. Los nativos, salvo sus alumnos, sólo ven en una dirección y esa mirada limita su capacidad de establecer relaciones. Renzi lee a Horacio Quiroga, a Sarmiento: «Sé que cuando hablo de los escritores sudamericanos a los que admiro, los *scholars* norteamericanos me escuchan con educada distracción, como si siempre les estuviera hablando de una suerte de versión patriótica de Salgari o de libros del estilo de *La cabaña del Tío Tom*» (51). Debido a esa forma de leer, cuando se bosqueja la figura de Thomas Munk el narrador le encuentra una lógica dentro de un sistema, esto es, el sistema representado en la novela; Munk (y no Kaczynski) es una pieza coherente dentro de la ficción.

4. MARLOW EN LA AMÉRICA PROFUNDA

«Tal vez veo las cosas de esta manera luego de lo que pasó» (36) esa frase, señalábamos, marca el sentido del relato (*sentido* en su acepción de *dirección* y *significado*), la narración trata de hacer emerger lo que pasó; al mismo tiempo, es un aviso sobre las dificultades que pueden surgir en el proceso. Porque se trata de decodificar, de leer, y luego traducir en palabras la experiencia y los diversos pliegues de

la realidad. El lector, además, atiende a un narrador poco confiable que intenta transmitir una situación límite, un Marlow en su viaje al corazón de las tinieblas. En la primera parte se narra la muerte de Ida. En el resto de los capítulos Renzi intenta esclarecer las circunstancias del deceso y, tal vez, descubrir al o los culpables; recurre, incluso a un detective privado quien finalmente le consigue una entrevista con Thomas Munk. Éste último, de hecho, se desplaza al centro de la narración como la gran interrogante, cuya existencia y motivaciones pueden iluminar no sólo la muerte de Ida, sino las dinámicas y engranajes de una sociedad, las violencias silenciadas, los imaginarios y las figuras que afloran cíclicamente mostrando las múltiples fisuras de un sistema.

Uno de los misterios de la muerte de Ida Brown se relaciona con la postura en la que se encontraba el cuerpo dentro de su auto, en un cruce de semáforo. Todo indicaba que había muerto al momento de intentar levantar algo del piso del vehículo. Los forenses encontraron una quemadura en su mano pero no se localizó el dispositivo que pudo causarla. Esos elementos alertan al FBI debido a que esa muerte puede tener alguna relación con una serie de atentados contra profesores universitarios. En el transcurso de las investigaciones sobre la muerte de Ida Brown, Thomas Munk es detenido y comienza a circular su perfil y su historia personal en los medios masivos de comunicación. Munk, como adelantamos, es una representación literaria de Theodore Kaczynski, conocido como *Unabomber*, ecoterrorista que, entre 1978 y 1995, envió paquetes explosivos por correo. Varias personas murieron y otras resultaron con lesiones y amputaciones. Munk —al igual que Kaczynski— fue un genio de las matemáticas que muy joven abandonó su puesto como profesor en Berkeley y se retiró a vivir a una cabaña, aislado de la civilización. Desde su encierro planeó y cometió una serie de atentados contra destacados investigadores que, desde su punto de vista, estaban al servicio del capital e intentaban acabar con los recursos naturales y someter al hombre al yugo de la tecnología.

Renzi no cree que una profesora de literatura pueda ser blanco de ese tipo de terrorismo; se pregunta si acaso Ida Brown y Munk

se conocían, si era posible algún tipo de complicidad entre ambos. Es probable, concluye, que Ida y Munk hayan coincidido en su paso por Berkeley, ella como estudiante, él como joven profesor. El narrador se inclina por esta hipótesis cuando descubre en su oficina un ejemplar de *The Secret Agent*, de Joseph Conrad que Ida había dejado olvidado. El libro es otro de esos elementos que adquieren el estatus de clave de lectura. Por un lado, Conrad es ese autor emparentado con Hudson con quien comparte una perspectiva sobre la naturaleza salvaje. Por otra parte, el descubrimiento del libro regresa sobre el problema de la mirada: la novela, comenta Renzi «Había estado ahí, *invisible de tan nítida* en un estante bajo, y *no la habría visto* si no hubiera sido por la milimétrica conjunción que permitió el reflejo de luz en el brillo de la tapa» (223, énfasis nuestro). La perspectiva es una relación dinámica, no depende sólo de la capacidad de mirar a través de los anteojos adecuados, sino de las variaciones temporales y espaciales del observador.

Renzi se pregunta sobre la posibilidad de que el volumen haya sido dejado ahí con la intención de transmitirle algún mensaje: «No parecía haber una intención deliberada, pero los hechos trágicos vuelven significativo cualquier detalle» (25). La frase —con un sentido similar a aquella con la que iniciamos este apartado— subraya la forma en la que un hecho hace posible *leer* de otra manera el pasado: narrar la experiencia es un ejercicio similar a construir una textualidad; una actividad con fines epistemológicos. Renzi revisa con cuidado el libro, busca alguna pista sobre las múltiples vidas de Ida Brown o sobre su muerte, cercada también por diversas versiones posibles. Une pasajes subrayados, los saca de contexto para dotarlos de un sentido nuevo.⁸ Se trata de un proceso de reordenamiento, de

⁸ Se incluye una reproducción de la página 35 de *The Secret Agent* con los supuestos subrayados de Ida Brown. En las páginas siguientes leemos en itálicas la transcripción que hace Renzi de los subrayados unidos (229-231). Por supuesto, la transcripción excede al texto de la página 35. Es posible deducir que la página de *The Secret Agent* haya sido seleccionada como una muestra. La traducción y transcripción tampoco se corresponden, por lo que cabría pensar en la interpretación y edición de Renzi.

búsqueda de patrones significantes y supresión de elementos redundantes o residuales, de esta forma, el narrador cree encontrar una especie de declaración de principios del terrorista:

Señores, nuestro objetivo político debe ser el conocimiento científico; sobre ese conocimiento se sostiene la estructura del poder.

Así, en esta época brutal y ruidosa, seremos por fin escuchados.

Todos creen en la ciencia; misteriosamente creen que las matemáticas y la técnica son el origen del bienestar y de la prosperidad material.

Esa es la religión moderna.

[...]

Hay algo solitario y perverso —concluye Renzi— en la abstracción de la lectura de libros y en este caso se había transformado en un plan de vida.

Me hacía recordar a los lectores del I Ching que deciden sus acciones a partir del libro (231, énfasis en el original).

Estos fragmentos engarzan varios aspectos que es necesario analizar. Primero habría que decir que este recurso había ya había utilizado por Renzi. En «La loca y el relato del crimen» (1975),⁹ un joven Renzi, aprendiz de reportero, se enfrenta a un crimen en circunstancias extrañas; la policía detiene y acusa a un hombre pero Renzi no está convencido de que hayan atrapado al culpable. Con ayuda de una grabadora recoge las palabras de una mujer trastornada testigo del crimen. Más tarde, en la redacción del diario, transcribe la grabación y comienza a buscar constantes y variables, está seguro de que ella dice algo que es verdad. Obtiene una frase en la que la mujer acusa a otra persona del asesinato. Explica a su jefe el método con el que piensa liberar al hombre inocente: «Si usted mira va a ver que ella repite un cantidad de fórmulas, pero hay una serie de frases, de palabras que no se pueden clasificar, que quedan fuera de

⁹ «Este relato fue, en 1975, uno de los ganadores del concurso de cuentos policiales de la revista *Siete Días*; luego sería incluido en el volumen *Prisión perpetua* (1988) y es considerado por Piglia como el único relato policial “puro” que ha escrito» (Mattalia 2006: 118). La versión que hemos consultado es la que aparece en *Cuentos con dos rostros*.

la estructura. Yo hice eso y separé esas palabras...» (2004: 160). Su jefe se muestra sorprendido por el hallazgo pero no quiere cuestionar ni exhibir a la policía. Emilio Renzi termina por claudicar en su propósito de denunciar la injusticia.

El relato en cuestión muestra una estrategia original para resolver un caso. Su modo de proceder se sustenta en la fonética de Trubetzkoi que también aparece referida en *El camino de Ida*: «tengo un oído envenenado por la fonética de Trubetzkoy y siempre escucho más de lo debido...» (21), dice Renzi para justificar sus dificultades para desenvolverse en inglés.¹⁰ En ambas narraciones se trata de un método de análisis textual que lleva a la probable resolución de un enigma; en los dos casos, también, se procede por eliminación y reordenamiento, por búsqueda de constantes y variables. Un texto *esconde* un subtexto. Se requiere, por lo tanto, de un exégeta capaz de encontrar su coherencia interna. Es significativo que en ambos ejemplos las teorías de Renzi sean posibles y lógicas dentro de la trama pero no se lleguen a verificar. Parece, en todo caso, que esa verificación carece de importancia puesto que el lector tiene una certeza más allá de las limitaciones de los personajes. Es un efecto común en los relatos de Piglia quien traslada al lector la prerrogativa de «finiquitar» aquello que los narradores han puesto en marcha: una forma de percibir el universo narrado, de asignar una causalidad (es decir, un sentido: dirección y significado).¹¹

¹⁰ Respetamos la grafía del apellido del lingüista ruso, según aparecen en el cuento de 1975 y en la novela que nos ocupa.

¹¹ Las referencias a otras obras de Piglia no terminan ahí. Sólo por mencionar otro ejemplo, la referencia al *I Ching* aparece en el relato «En otro país», incluido en *Cuentos con dos rostros*. No se trata de una coincidencia, Renzi cita escenas del pasado, recuerdos que explican una acción en el presente. Tampoco es accidental que sea ese relato, puesto que Steve Ratliff es un personaje que viaja a Argentina y parece terminar en un naufragio, atrapado en una novela que no termina y esperando de una mujer que no regresa. Ratliff se reúne con Renzi en la cafetería «Ambos Mundos» y ahí le enseña algunos secretos del arte de narrar, lo introduce, además, en el idioma inglés, lo que amplía la mirada de Renzi respecto a la literatura. Ratliff, a su manera, le imparte a Renzi una lección de óptica.

En segundo lugar, Hudson, Conrad y, después, Munk le muestran a Renzi no sólo una forma de ver la naturaleza, una postura arcaica que se opone al capitalismo, en palabras de Ida Brown; también le sugieren una coherencia de ciertos imaginarios y mitos: el individualismo, la tendencia a compartimentar la realidad. Le revela que las mismas violencias y desgarros han estado siempre ahí, acechando al hombre. Existe, asimismo, un sistema que intenta cerrar ese desajuste, siempre por la fuerza. De tal forma que la única manera posible de romper con esas dinámicas coercitivas es un gesto radical: el regreso al mundo salvaje. Otro personaje, Nina, profesora jubilada de literatura, emigrante de origen ruso, le explica a Renzi su visión sobre Munk: «Las grandes ficciones sociales son las del Aventurero (que lo espera todo de la acción) y la del Dandy (que vive la vida como una forma de arte); en el siglo XXI el héroe será el Terrorista, dijo Nina. Es un dandy y un aventurero y en el fondo se considera un individuo excepcional» (164). Roger Callois sostiene, en *El hombre y el mito*, que el héroe mítico surge de los conflictos que rodean su mundo, es quien encuentra una solución, una salida feliz o desdichada, mediante el desafío de las prohibiciones sociales. El resto del grupo social delega al héroe su lugar. El hombre establece con el mito una identificación ideal pero sigue siendo necesaria una identificación real, material. Entonces es cuando surge el rito: «...si la violación de la prohibición es necesaria, sólo es posible en un ambiente mítico, en el cual el rito introduce al individuo» (29). Munk acomete un gesto que despierta la admiración de diversos individuos y grupos activistas en el país, representa al genio que se enfrenta solo contra el sistema. Asimismo, las reacciones ante la existencia y la condición de victimario/víctima de Munk ilustra y resume la problemática de la violencia y la ritualidad aludida de diversas maneras en la novela. Es el traslado a esferas más o menos controladas y socialmente aceptadas de la pulsión destructiva.

Por otra parte, y al menos en ciertos aspectos, para Renzi los actos de Munk siguen la línea trazada por Henry David Thoreau (y plasmada en obras como *Walden*, de 1854) su visión del hombre y la explotación de la naturaleza—; en su mirada confluyen Hudson

y Conrad, aunque siempre se encuentra de por medio las formas de leer.¹² Como un juego de espejos, Munk lee la ficción desde una perspectiva personal y distorsionada, al tiempo que Renzi (sentado frente a él, entrevistándolo en una prisión norteamericana) contempla su mirada, es decir, sus ojos y, al mismo tiempo, su perspectiva del mundo. Para el terrorista, la naturaleza es aquello que existe sin la intervención del hombre, que lo cobija y forma su sustento; objeto que remite a una condición básica, espacio generador de mitos. Para regresar a ella es necesario destruir lo que hoy existe.

Pero Renzi observa otra cosa, influido por su condición de extranjero, en Munk ve la condensación de los mitos norteamericanos, una manera de ver el mundo llevado al límite sin saber si es naturaleza pura o un producto distorsionado (como las lecturas de Munk) de una fuerza que late bajo la superficie; Munk es la respuesta inesperada y violenta al sueño de orden y civilización. Esos dos hombres, uno frente al otro, son un cruce de perspectivas, de formas de leer: para Renzi la ficción es una construcción significativa, una forma de ordenar y comprender la experiencia, ciertos elementos a veces incomprensibles son también significativos; Munk considera que la ficción puede ser completada, resuelta como un problema de lógica, no considera que los vacíos de significación constituyan un atributo de la obra de arte, sino una de sus imperfecciones. Sobre su devoción por Conrad que es, además de su relación con Ida Brown, lo único que comparten, señala Munk:

¹² Enfatizamos que se trata de un problema literario: en la figura de Munk confluyen elementos históricos como la evocación a Ted Kaczynski (ferviente lector de Conrad) pero al ser llevada a la ficción se inserta en un marco particular. De esta forma, en su imagen predominan las lecturas de Ida Brown y las valoraciones e incertidumbres de Emilio Renzi. Una interpretación que pierda de vista esos matices corre el riesgo de asumir que, en efecto, los actos de Munk se inscriben en la línea de pensamiento de Thoreau. No obstante, como bien señala Donald R. Liddick, si bien existe una tradición intelectual y política al rededor del ecologismo ya en el siglo XIX, el pensamiento que legitima violencia y ecologismo es un fenómeno reciente, de finales de los setenta, y se relaciona con diversos factores, como las políticas económicas y sociales impulsadas por Jimmy Carter y Ronald Reagan y las tensiones y modos de lucha surgidas en el marco de la Guerra Fría. (Liddick 2006: 1-11)

[...] Los universos ficcionales [...] son incompletos (por eso no podemos saber qué hizo Marlow después de que terminó de contar la historia de Lord Jim). Munk se había propuesto completar políticamente ciertas tramas no resueltas y actuar en consecuencia. Prefería partir de una intriga previa. Eso fue todo lo que dijo sobre su lectura de las novelas de Conrad (278-279).

Sobre su relación con Ida Brown, Munk no dice nada. Una fotografía encontrada por Renzi en sus pesquisas, en la que aparecen el profesor de matemáticas y la estudiante de literatura, confirma que se conocieron, pero nada más. La novela termina con la sentencia de muerte y la posterior ejecución de Thomas Munk y el regreso de Renzi a Buenos Aires: «En el aeropuerto me estaba esperando mi amigo Junior, pero ésa es otra historia» (289).

Aquello que pasó, el detonante de la narración, decíamos, rebasa la muerte de Ida Brown. Renzi hizo el viaje de Hudson en sentido inverso: contempló las violencias de otra cultura, sus mitos e imaginarios, vio los vestigios de una gloriosa tradición en crisis, de una infinita belleza abandonada en la que germinan, como en la jungla, las tinieblas que arrastran a los hombres.

5. PIGLIA NARRADOR: EL CAMINO DE VUELTA

En diversas entrevistas fácilmente accesibles en Internet, Ricardo Piglia explicó que en *El camino de Ida* quiso escribir una novela «medio autobiográfica», que sintetizara en seis meses los quince años que vivió en Estados Unidos, tiempo en el que trabajó como profesor en distintas universidades. Comenta que la idea inicial era la sensación de vivir entre dos culturas. Residía en aquél país cuando tuvo lugar el arresto de *Unabomber*, a quien no encontró el FBI a pesar de la enorme cantidad de recursos financieros y humanos invertidos; lo arrestaron cuando su hermano lo delató. Había mucho de dostoievskiano en esa historia, apunta. Por otra parte, asegura que quería hacer una obra incorporando materiales de origen diverso para ver cómo se comportaban en una novela.

Desde nuestra perspectiva, la condensación se sustenta en Thomas Munk, como si Renzi fuera descubriendo en él una figura lo suficiente enigmática, terrible y elocuente de la cultura norteamericana. Incomprensible y abyecto para muchos de sus compatriotas, un héroe para otros; ante la mirada de alguien venido del cono sur, con la historia de dictaduras militares, de lucha clandestina, Munk no puede comprenderse de forma aislada. De hecho parece que la historia de Ida Brown, las lecciones sobre Hudson, el problema de la perspectiva, todo en la novela, cumple la función de llevarnos a Munk. Es probable que esa necesidad de condensar y orientarnos a un punto, el señalado problema del *sentido*, repercuta en algunas soluciones de la trama que parecen apresuradas y fáciles. La figura de la mujer que lo conduce al detective Parker, e incluso el mismo Parker se desdibujan en la historia, de forma similar a lo que ocurre con otros personajes que lo llevan hacia Thomas Munk.

A su favor podríamos decir que Piglia no busca experimentar con las posibilidades de la narración, como sí lo hace en otras obras, *La ciudad ausente*, por ejemplo; por el contrario, *El camino de Ida* es una vuelta a ciertos temas, tópicos y recursos narrativos que ya antes había explorado en mayor o menor medida. A propósito de la entrevista de Renzi con Munk, por ejemplo, comenta Piglia:

Yo tengo la fantasía de que todas mis novelas son distintas, pero todas van a parar a una conversación final, ahora me doy cuenta. En *Respiración artificial* van a hablar con Tardewski; en *Blanco Nocturno* va a hablar con Luca. Me gusta que la novela tenga un viaje, que todos los enigmas que puede haber en la historia que se está contando vayan a parar a una conversación en la que no se descifra nada (Frieria 2013).

Y en efecto, varios de esos recursos aparecen en *El camino de Ida*. No obstante, la prosa de Piglia no es menos deslumbrante por ese motivo. Hemos considerado que lejos de ser una novela que debe ser leída buscando los referentes reales, es necesario leerla como una novela sobre la experiencia de las fronteras y las tradiciones culturales, sobre las formas de leer; producto de la vital necesidad de Piglia como narrador rioplatense, de regresar sobre sus pasos (y los

de Renzi), de revisar sus obsesiones y comprender una parte de su existencia. No es una novela de formas innovadoras, pero sí es una lección de óptica en muchos sentidos: analiza las superficies donde se concreta una imagen e indaga en la fuerza que corre debajo de lo visible; *El camino de Ida* es una cátedra de perspectiva y el anuncio de un regreso (nunca exento de tensiones) a los orígenes.

BIBLIOGRAFÍA

- CAILLOIS, Roger (1998): *El mito y el hombre*. México: FCE.
- FRIERA, Silvina (2013): «Ricardo Piglia habla de *El camino de Ida*, su nueva novela [Entrevista]», en *Página 12*, 4 de agosto: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-29449-2013-08-04.html>>.
- GENETTE, Gerard (2001): *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- LIDDICK, Donald. R. (2006): *Eco-Terrorism. Radical Environmental and Animal Liberation Movements*. Westport: Praeger.
- MATTALIA, Sonia (2006) «La ficción paranoica: el enigma de las palabras». En Daniel Mesa Gancedo (coord.): *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 109-126.
- OTHONIEL Rosa, Luis (2014): «Vidas seriales», en *El roommate: colectivo de lectores*: <<http://elroommate.com/2014/09/09/luis-othoniel-rosa-resena-a-ricardo-piglia-argentina>>.
- PIGLIA, Ricardo (2013): *El camino de Ida*. México: Anagrama.
- _____ (2004): *Cuentos con dos rostros*. México: UNAM.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2012): *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: UNAM.
- POZUELO YVANCOS, José María (2007): *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida: El otro el mismo.

SIMONE, LA LITERATURA
ENTRE LA INDUSTRIA EDITORIAL Y EL MERCADO

*Edivaldo González Ramírez**

Eduardo Lalo nació en Cuba en 1960, meses después del triunfo de la Revolución cubana, y vivió su juventud en París y en Nueva York. Esta información, más que cumplir con un fin biográfico, nos muestra el contexto cultural en el que se desarrollaron los acercamientos que el autor tuvo con la literatura. Eduardo Lalo creció con la imagen de un escritor que ha profesionalizado su oficio y que mantiene un compromiso permanente con su sociedad, tal como se consolidó en la década de los años sesenta en Latinoamérica; por lo tanto, alcanzar los públicos de Gabriel García Márquez o la vida parisina de Julio Cortázar son aspiraciones colectivas que estarán, de una u otra forma, presentes en el imaginario del escritor. Sin embargo, el joven estudiante en París, también contemplaría el fracaso de los proyectos ideológicos llevados a la práctica, como en Cuba o la URSS, cuyas consecuencias pondrían en tela de juicio los alcances del intelectual comprometido; asimismo, observaría el paulatino desgaste del término *boom* y la influencia de la industria del libro en el reconocimiento de ciertos autores.

Debido a este contexto, la novela *Simone* (2013) pone sobre la mesa cuestiones específicas: ¿Cuál es el lugar de la literatura puer-torriqueña en el mundo hispanohablante? ¿Para qué sirve la literatura? ¿Cómo se puede escribir después del *boom*? Ante esto, planteo

* Universidad Nacional Autónoma de México.

que *Simone* es un intento de respuesta sobre lo que significa escribir en los albores del siglo XXI. En este caso, la obra critica los alcances del escritor comprometido y el papel de la industria editorial en la canonización de algunos autores.

1. EL *BOOM* ENTRE LA INDUSTRIA EDITORIAL Y EL INTELLECTUAL COMPROMETIDO

La internacionalización de la literatura latinoamericana en los años sesenta estuvo estrechamente relacionada con la bonanza editorial que se vivió en Argentina y México durante las décadas de 1940 y 1950. Entre otros aspectos, este auge se debió a la guerra civil española, cuando editoriales españolas, como Espasa-Calpe, vieron en los países latinoamericanos un lugar idóneo para continuar con sus proyectos editoriales y, con ello, no sólo propiciaron la distribución de obras europeas en el continente americano, sino que también dieron un espacio cada vez mayor a autores hispanoamericanos dentro de sus catálogos.¹ De esta manera, se consolidó una red literaria y las obras llegaron a más lectores. Sin embargo, los escritores latinoamericanos tuvieron un contacto más estrecho con un público amplio cuando la industria editorial en España se recuperó y se modificó la situación que había dado origen a la creación de nuevos sellos editoriales. A diferencia de las editoriales argentinas que padecían los excesos de las dictaduras militares y golpes de estado, en España la industria editorial buscaba recuperar el mercado perdido y, para ello, se apoyaba de la red literaria y de los catálogos que se habían creado en Latinoamérica. Este hecho sería fundamental para la internacionalización de la literatura latinoamericana, puesto que se crearían nuevos focos de distribución y los lectores crecerían exponencialmente.

En este caso, es preciso señalar dos aspectos: uno, la creación de un nuevo público latinoamericano y dos, la función que tuvo España

¹ Espasa-Calpe fijó su principal sede en 1937 en Argentina; por otra parte, un año después, Gonzalo Losada creó su propio sello editorial.

en la consolidación literaria de ciertos autores. En el primer caso, la existencia de una masa de lectores que consumían literatura latinoamericana fue una realidad que teóricos como Ángel Rama tomaron como punto de partida para abordar la función de la industria editorial en la construcción del *boom*. En «El boom en perspectiva», el autor uruguayo planteaba que la búsqueda de una identidad latinoamericana era lo que había llevado a que existiera una comunión entre el público latinoamericano y las obras que se publicaban (1981: 63). Este encuentro, entre el autor y su público, habría de ser fundamental para entender la poética de escritores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez quienes adquirieron preponderancia en comparación con otros autores.

Ahora bien, la industria editorial ayudó a establecer el rol del intelectual comprometido, tal como lo proponía Jean Paul Sartre: el escritor latinoamericano tenía acceso a un público amplio, lo cual no sólo significó su profesionalización, sino también una mayor conciencia de su responsabilidad social. Si bien, mucho antes de este *boom* editorial existía una larga tradición de escritores comprometidos con el cambio y la acción social, no fue hasta la década de 1960 que los escritores pudieron encontrarse con la situación que planteaba Sartre en *¿Qué es la literatura?* Para ser un escritor comprometido, el autor de *La náusea* planteaba un par de preguntas que los escritores debían responderse: ¿por qué se escribe?, y sobre todo, ¿para quién se escribe? Sartre consideraba fundamental que el escritor encontrara a un público que, a su vez, lo eligiera para establecer un «pacto de libertad». En Latinoamérica, el escritor se encontró con los lectores a quienes iba a dirigirse; asimismo, es importante notar que una parte de los escritores agrupados en el *boom* escribieron obras que problematizaron la realidad latinoamericana. El público exigía al autor no sólo entretenimiento, sino una postura ante su realidad histórica y social.

Estos elementos propiciaron que el autor latinoamericano irrumpiera en el mercado y en los reflectores internacionales; asimismo, la calidad de las obras y la novedad que representaban para un lector extranjero produjeron tal desconcierto y admiración que,

paulatinamente, textos y autores disímiles fueron identificados asistemáticamente con el adjetivo *boom*. Las críticas a este apelativo son abundantes y tiene críticos como Ángel Rama, quien veía en él una estrategia de mercado; sin embargo, en este caso, utilizó este término como un sinónimo de la internacionalización de la literatura latinoamericana durante la década de los años sesenta, puesto que fue importante en la formación de Eduardo Lalo. De la misma forma, el apelativo *boom* es la suma de fenómenos políticos, literarios y de mercado y puede designar muchos más elementos de los que aquí se señalan (como es el caso de la Revolución cubana o la función de agentes literarios como Carmen Ballcels y Carlos Barral); no obstante, el *boom* como un ente en el imaginario colectivo fue uno de los ejes nodales de los cuales ningún escritor posterior pudo prescindir, ya fuera negando o consolidando su presencia.

Por otra parte, gracias a su industria editorial, España se convirtió en el centro desde el cual se medía y se debatía el valor de la literatura hispanoamericana. Publicar en España parecía ser equivalente a tener visibilidad en el mundo hispánico. Entre otros aspectos, esto sucedió porque era el centro de distribución más grande de los países de habla española. Debido al negocio rentable que representaba el fenómeno *boom*, donde se agrupaba a escritores sin tomar en cuenta la tradición a la que pertenecían, numerosas editoriales comenzaron a publicar a autores latinoamericanos para tener las ganancias económicas que producían. Burkhard Pohl nos habla del periodo comprendido de 1975 a 1982 en el que Seix Barral, Bruguera, Argos Vergara y Alfaguara dominaron el ámbito editorial y en el cual se preocuparon por publicar lo mejor de la literatura latinoamericana para incluirla en el *boom* (2005: 216). Por su parte, editorial Planeta intentó, mediante su premio literario, beneficiarse de la demanda que existía de la literatura latinoamericana.

Ante esto, el lado comercial del *boom* fue uno de los elementos que más se tomarían en cuenta para hablar de él y, debido a la paulatina transformación de los autores en marcas, se cuestionaría la validez que tenía la industria editorial para canonizar a ciertos

escritores y dejar en la sombra a muchos otros. Es decir, si la circulación de los textos en el mundo hispanohablante había dado la idea de una Latinoamérica inclusiva, donde todos podían publicar y ser escuchados, pronto se revelaría que el punto de enunciación del escritor, así como la preocupación cultural y económica del lugar de distribución de las obras, serían determinantes para comprender el éxito de las mismas. Posteriormente, con el quiebre o venta de las editoriales que habían propiciado la internacionalización de la novela latinoamericana, la selección de obras recayó, en la década de los años ochenta, en empresas transnacionales (Pohl 2005: 216-217). De esta manera, la obra de Eduardo Lalo se insertaría en un contexto donde la publicación de las obras es fecunda, aunque existe la problemática de la literatura de consumo. Asimismo, tras la caída de los grandes sistemas de pensamiento, como el marxismo, los nuevos escritores problematizarían la función del intelectual comprometido que habían desarrollado escritores como Mario Vargas Llosa o Julio Cortázar.

2. UN SOLILOQUIO EN LA MESA DE NOVEDADES

En 2013, la novela de Eduardo Lalo, *Simone*, recibió el Premio Internacional Rómulo Gallegos; con este acontecimiento, el autor puertorriqueño fue conocido por los grandes públicos en Latinoamérica y su literatura despertó un nuevo interés en críticos y editores. Los agentes literarios y las editoriales llegaron con promesas de reconocimiento y distribución, pero Eduardo Lalo prefirió continuar con la editorial que publicó la novela, aunque esto significara una menor distribución. El acto significaba «una congruencia con el proyecto editorial que tenía el autor frente a la ausencia en nuestras librerías de producciones literarias del Caribe, en este caso puertorriqueñas, tradición literaria nacional desconocida fuera de nuestro ámbito académico» (Noya 2013: 11). Por otra parte, ante la autoafirmación del premio para consolidar carreras y tradiciones, Eduardo Lalo hizo una crítica sobre su situación:

Pertenezco a una larga lista de escritores marginados, cuando no ninguneados, por el peso de un gentilicio que difícilmente se asocia a la grandeza y la victoria. Brillantes artistas cuya luz fue consumida por el aislamiento y la debilidad de las instituciones culturales puertorriqueñas, víctimas de nuestra incapacidad de autorrepresentación y, a veces también, de autorrespeto (Lalo 2013a).

Por un lado, el autor criticaba a la industria editorial que, desde su perspectiva, condiciona en lugar de distribuir las obras, y, por el otro, cuestionaba la relación jerárquica que condena a la sombra a «los países invisibles». La postura del autor es importante por dos motivos: primeramente, porque en *Simone* estos temas se problematizan y aparecen no sólo como telón de fondo; el segundo, porque la novela parte de una de las complicaciones que tuvo el «autor comprometido»: la relación entre la obra y el cambio social.

Simone narra la vida de un escritor puertorriqueño (del cual nunca sabemos su nombre) que ha perdido el sentido de lo que hace, de su vocación literaria y de la función de su trabajo en la sociedad. Vive en un perpetuo aburrimiento, sumido en un mundo donde la acción y la literatura se desvanecen entre simulacros que produce el mercado. Nada dura, todo está condenado a perecer y ser desechable: las relaciones personales, los lugares, el arte. Ante esto, el escritor está consciente de su inexistencia: tanto para los potenciales lectores dentro y fuera de su país, como para la sociedad en la que vive, pues su oficio parece prescindible: «Escribir. ¿Me queda otra opción en este mundo en (sic) que tanto estará siempre lejos de mí? Pero aún sigo vivo y soy incontenible y no importa que esté condenado a las esquinas, a las gavetas, a la inexistencia» (Lalo 2013b: 19).

La novela está escrita en pequeños fragmentos que demuestran la falta de un eje sobre el cual se integre un proyecto de vida. En un mundo donde los grandes relatos han fracasado, que no tiene ni desea tener un rumbo fijo, el individuo parece disgregarse: «He estado siempre como lo describo aquí: rodeado de fragmentos, de pedazos de cosas con qué poblar las horas» (Lalo 2013b: 38). La estética de la fragmentariedad que persigue la obra, se contrapone a las grandes empresas literarias (e ideológicas) de los años sesentas, que tuvo en

el *boom* y su adhesión al gobierno cubano uno de sus ejemplos clave. Atrás quedaron las novelas totales que deseaban contener la diversidad del mundo en sus páginas, obras como *La guerra del fin del mundo* (1981) o *Terra nostra* (1975) son impensables para describir un mundo que avanza entre sombras: «Escribir fragmentos, escribir notas en una libreta al vuelo de los días, es lo que más se acerca a una escritura que sabe que no se miente» (Lalo 2013b: 58).

Ante esto, la ciudad que nos presenta el narrador no parte de lo concreto, sino que se describe a partir de los centros comerciales y de los Starbucks que devoran las plazas de cada país y borran las diferencias culturales. Ateniéndonos a la terminología de Marc Augé, los «no lugares» van expulsando a los individuos y les arrebatan cualquier sentido de pertenencia. Para el antropólogo francés, la *surmodernité* produce los no-lugares, cuya característica estriba en ser lugares de paso, donde es imposible establecer encuentros: «Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu» (Augé 1992: 100). En este caso, los no-lugares serían las autopistas, los hoteles, los supermercados, lugares en donde no se crea una identificación entre las personas que viven o deambulan en ellos. Asimismo, los no-lugares están muy unidos al consumismo, a la relación de compra y venta. En la novela, los no lugares más representativos (aunque no por ello los más frecuentes) son dos: el centro comercial y el aeropuerto.

Primeramente, el centro comercial es el lugar del encuentro furtivo y de las separaciones inmediatas, en donde el escritor contempla el vaivén de las personas (y de los libros). En este lugar, el narrador no puede entablar un diálogo; incluso cuando lo hace, siempre termina por ser incompleto. En el libro leemos: «mi imagen en un centro comercial: un hombre solo, sentado ante una mesa, en la terraza repleta de restaurantes de comida basura, con un café y una libreta. [...] Llevo horas aquí y no he comprado nada, ni siquiera un libro. Extraño, extrañísimo ante todo lo que me rodea, pero para mí no existe en el mundo una imagen más hechizante y perturbadora» (Lalo 2013b: 28). El escritor está atrapado en un centro comercial

que es del tamaño del mundo, en el cual, siempre solo, debe de relacionarse a través de lo que consume para poder explicar su presencia. No importa que se salga del centro comercial, que se compre otro café, un libro; el no-lugar se expande en la realidad y permear todos los contactos.

Si el mundo es una gran plaza de la cual no se puede salir, los desplazamientos también están vedados: la oportunidad de conocer un lugar diferente al que se vive es imposible. En este caso, el aeropuerto es el segundo no-lugar que constituye el sentido de la obra, puesto que, si no aparece más que una sola vez, representa la imposibilidad del viaje y del descubrimiento. El aeropuerto es un lugar de paso, sin marcas de identidad (más que las exportables), que fue construido con el fin de «albergar» viajeros; asimismo, en él, el adiós tampoco es definitivo puesto que un avión sale cada hora hacia ninguna parte. En *Simone*, el narrador describe este no-lugar, relatando las prácticas de uno de sus mejores amigos: «A veces, víctima del insomnio, acude al aeropuerto de madrugada, cuando está prácticamente desierto y los empleados repasan el piso con máquinas pulidoras [...] Me ha parecido formidable la aventura de este hombre que habita indefinidamente la frontera del viaje, como si ésta agotara el deseo de partir. Pocos viajan tanto, tan lento, tan cerca» (Lalo 2013b: 26). El narrador muestra su propio insomnio, sus deseos de estar en otro lugar pero no poder hacerlo porque la sensación de vacío está en todas partes. En París, San Juan o Cuba, los individuos son extranjeros, están de paso: «Levantarme, ver y oír la ciudad. Pensar que he echado a perder la vida aquí y que ya es muy tarde. Pensar que hubiera podido ser igual en cualquier otro sitio, pero que no importa, que hubiera preferido cualquier otro sitio» (Lalo 2013b: 24). El narrador constata su inmovilidad cuando intenta recordar su vida en París y le parece tan ajena como si nunca la hubiera visitado. Lo mismo le pasa a su amigo, Diego, quien debe visitar aeropuertos para poder dormir. La imposibilidad de viaje, no sólo se debe a la uniformidad que han adquirido los países que se visitan, con hoteles idénticos y las mismas cadenas de café, sino a que se ha establecido una imagen concisa de los países representados,

donde San José (pero también Puerto Rico) es una ciudad de paso hecha para los viajeros. Ante esto, el narrador pone en evidencia las heridas coloniales que imperan en los habitantes que parecen haber aceptado esa condición, al despreciar los rasgos particulares de su cultura y aceptar el culto a lo extranjero. En este caso, los extranjeros no son visitantes sino turistas que están imposibilitados para tener una comunicación verdadera con los habitantes originarios, pues, como lo expresa Pratt en *Ojos imperiales*, los viajeros colonizan al otro mediante la mirada. Sin embargo, la crítica en Simone está más cerca de la que expresa Marc Augé: «El viaje imposible es ese viaje que ya nunca haremos más. Ese viaje que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y nuevos hombres, que habría podido abrirnos el espacio de nuevos encuentros» (Augé 1998: 15). Esta condición hace que Puerto Rico, con sus escritores, sea una ciudad fantasma, que no existe para los demás como un lugar de encuentro, sino como un sitio de paso. El narrador se pregunta:

¿Alguien nos cuenta, existimos para alguien los que vivimos en esta isla, en esta tarde sigilosa, intentando separarnos del ruido, del calor, del polvo? ¿A quiénes llegan las historias de nuestras vidas? ¿En algún lugar existe algo que no sea nuestro cliché o nuestra explicación vaga y elemental, sin compromiso con nuestra humanidad? (Lalo 2013b: 30).

Estos dos no-lugares forman el contexto en el que se escribe, en el que el narrador ha perdido la fe en la escritura y en la acción social. La desesperanza se debe a la incomunicación, al aislamiento al que está condenado geográfica e históricamente; sin embargo, también es el resultado del optimismo que el narrador tenía en su juventud ante los proyectos sociales. En este caso, se critica uno de los puntos que más tenían en cuenta los escritores comprometidos a la manera de Jean Paul Sartre: que la literatura podía y debía cambiar la historia: «Tantos hombres y mujeres han creído posible cambiar la historia cuando no han hecho más que padecerla; o mejor sería decir, soportar su barrio, su familia, su mujer, a sí mismos. He sabido aguantar sin derrumbarme» (Lalo 2013b: 19). Recordemos que Sartre había llevado el compromiso del escritor hasta sus últimas

consecuencias, al grado de concebir a la obra como el mero instrumento ideológico del autor. Esta concepción ocasionó que, cuando el autor de *La náusea* observó que la literatura no cambiaba las cosas de manera inmediata, pues los niños seguían muriendo de hambre, renegara de sus textos literarios. En la novela, esta anécdota sartreana se observa, a modo de juego, en una partida de ajedrez que tiene el narrador con Li: «En pocas jugadas perdí tres piezas y, cuando dudé largamente si movía un alfil, la escuché decir: —Cada cuatro segundos muere de hambre un niño en el planeta. —Debió ver que no entendía porque añadió con impaciencia—: ya deben haber muerto al menos doscientos» (Lalo 2013b: 93). Sartre pensaba que la duda era criminal, que el intelectual debía posicionarse siempre ante algún evento.

En *Simone*, la figura del intelectual comprometido ha desaparecido. El escritor ha dejado de ser un agente de transformación y ha quedado nulificado, debido a que, al haber sido absorbido por el mercado, es tan imprescindible como inútil. Para Eduardo Lalo el mercado de libros ha perjudicado la creación artística y esta concepción se expresa en la novela: «La industria del disco mató la música. La del libro está en el proceso de aniquilar a la literatura. Somos naufragos, nos queda el futuro amargo de los que sobreviven a un mundo que no volverá a existir. Lo que quisimos hacer en la vida, quizá no existe» (Lalo 2013b: 93). Si bien, la visión apocalíptica sobre la industria del libro puede ser debatida, nos sirve para establecer algunos elementos importantes: uno, que el narrador se siente heredero de una tradición de escritores que se resiste a morir; dos, que existió, al menos en el recuerdo, una idea de escritor que los jóvenes intentaban seguir. Para el narrador, la literatura de compromiso murió por sus mismas contradicciones y fue paulatinamente sustituida por la literatura de mercado. Ante esto, su idea de literatura está relacionada con una labor solitaria, cuyo único interlocutor es uno mismo:

Antes pensaba que luchaba, en los cuadernos que han antecedido a éste y yacen por las esquinas o las estanterías de mi casa, contra la

sociedad que me ha tocado, contra la ciudad, contra la insoportable sucesión de colegios en los que me gané la vida hasta conseguir un trabajo renovable anualmente (pero que puede ser revocado cualquier fin de semestre) en la universidad. (Y me sentía avergonzado por esta lucha, como si hubiera algo inconfesablemente sucio y defectuoso en ella.) Sin embargo, ahora sé que luchar y escribir es lo mismo, haya o no haya algo contra lo cual hacerlo. No aguardo nada importante, ni tregua ni triunfos. Este es mi lugar en el mundo, eso es todo (Lalo 2013b: 20).

El narrador escribe para nadie y sin esperar ninguna recompensa, debido a que sus obras se pierden entre los cientos de libros que se publican diariamente. Si en los años sesenta el escritor había alcanzado a una masa de lectores que buscaban una literatura problemática, en *Simone*, el pacto autor-lector que proponía Sartre se muestra quebrado. La literatura «comprometida» se ha perdido entre la mesa de novedades y la incansable producción de *best-sellers*. Por tal motivo, el narrador percibe que ha dejado de ser una figura pública; los pódiums se han convertido en reflectores y su compromiso en entretenimiento. Los grandes autores del *boom* se han convertido en marcas de fábrica y la imagen del escritor con la que había crecido el narrador se revela como un espejismo.

Ahora bien, la situación del narrador es mucho peor, puesto que su público natural consume la literatura extranjera y deja en el anonimato a los pocos autores de Puerto Rico. La nula interacción entre el escritor y sus posibles lectores se evidencia cuando el narrador se encuentra con Máximo Noreña, un poeta al que admira y con quien comparte el mismo anonimato: «Iba con dos niños que debían ser sus hijos y esperaba con una bolsa de K-Mart a que terminara de comer un *pretzel* [...] Es un autor que me importa y que nadie, entre los cientos de personas que lo rodeaban, tendría la menor idea de lo que ha escrito» (Lalo 2013b: 68-69).

En cierta forma, Máximo Noreña y el narrador conforman una unidad que se opone a la banalización de la literatura; si bien el primero tiene un discurso más impulsivo y lúcido, el segundo complementa la línea discursiva que se establece cuando los dos están

juntos. Uno expone, el otro reflexiona sobre los errores o aciertos de lo expresado. De esta manera, es posible enaltecer y burlarse del escritor sin que la narración autodiegética se pierda en la crítica o en la autocomplacencia. Así, el lector puede observar las contradicciones que se producen en el escritor desde fuera y desde dentro: por un lado, la derrota se expresa por medio del narrador; por el otro, la vindicación del oficio tiene el rostro de Máximo Noreña.

La suma de todos los elementos expuestos otorga la primera concepción de literatura que tendrá el narrador hasta su encuentro con Simone Weil: un arte para nadie, que no tiene ninguna razón de ser más que expresar un vacío. El narrador está condenado a perecer en su silencio de muerte: «Así, entre la avenida de Diego y la calle Andalucía, confronté la banalidad de mi extinción. La belleza de la música existía para producir esto. El arte era la consolación de los que aguardaban su derrota» (Lalo 2013b: 74). Esta idea que, finalmente, conduce a la no-expresión, termina cuando el narrador descubre que tiene un lector; este hecho le revela que aquello que creía un soliloquio era en realidad un diálogo.

La irrupción de Simone Weil es importante por dos motivos: primero, retorna la imagen del intelectual comprometido, pero no desde los grandes reflectores de Jean Paul Sartre o Mario Vargas Llosa, sino a partir de las sombras. Simone Weil murió a los 34 años y en Puerto Rico sólo parece haber dos lectores que se interesan por ella: el narrador y su interlocutor; por otra parte, la joven trae consigo dos posibilidades prohibidas en el mercado: el anonimato (frente al autor-marca) y el arte de los márgenes.

3. UNA LITERATURA DE MÁRGENES

¿Quién es Simone Weil? Primeramente, es una máscara que, a diferencia de los simulacros, adquiere una presencia concreta. Antes de revelarse la identidad de la mujer, el seudónimo influye en las acciones del narrador, en sus deseos, en sus sueños. Posteriormente, cuando el narrador descubre a Li Chao, artífice de los mensajes,

Simone Weil es la mensajera de los países invisibles. La unidad Li Chao-Simone Weil reactiva la pregunta que se hacía el narrador: ¿para qué escribir? En este sentido, su presencia cambia el horizonte desde el cual se plantea la problemática; si antes del descubrimiento de la mujer, el narrador se cuestionaba su razón de ser a partir del mercado, con este encuentro lo hará a partir de los márgenes y en relación con las manifestaciones artísticas que no fueron absorbidas por éste.

Li Chao es una estudiante universitaria, «la única en literatura comparada», que escapó de China hasta encontrar asilo en Puerto Rico. En la isla trabaja en un restaurante de comida china para ganar su libertad. En más de un sentido, ella representa el extremo opuesto del mundo que ha nulificado al escritor al asimilarlo: proviene de un lugar donde la escritura es algo prohibido y aún tiene una connotación peligrosa.

Su familia debió separarse porque el padre, que era maestro de matemáticas, fue acusado de provenir de una familia de «intelectuales». Debido a las abyectas relaciones humanas impuestas por la Revolución cultural, esto impidió que la madre de Li siguiera relacionándose con su marido y la obligó a acusarlo y repudiarlo formal y públicamente. El hombre fue enviado a pueblos cada vez más alejados, hasta que debió sucumbir a las heladas, al hambre, a la sentencia que se le había administrado por saber leer y escribir, por poseer manuales de geometría soviéticos, una vieja traducción prerrevolucionaria de *Madame Bovary* y el gusto burgués por el *jazz* (Lalo 2013b: 96).

Li Chao es el resultado de un proyecto que había intentado, sin éxito, llevar el marxismo a la práctica. En el desvarío revolucionario (que también se había visto en la URSS) la disidencia y la crítica habían sido prohibidas para salvaguardar los intereses de la Revolución. Debido a su exilio, la joven no pertenece a ninguna parte: está desplazada lingüística y culturalmente de su lugar de origen (no sabe escribir chino y con dificultad logra hablarlo), asimismo, no puede incorporarse a la nueva cultura, que la considera inexistente. Li Chao sufre dos rechazos y dos desarraigos que configuran su identi-

dad: por un lado, no puede volver a una patria que no comprende; por el otro, nunca podrá participar activamente en Puerto Rico, porque aunque habla perfectamente español, no tiene interlocutores: «El problema no es la lengua sino la imposibilidad que tienen los demás para imaginarme. ¿Es posible escribir cuando la identidad no es compartida por nadie, cuando la inmensa mayoría de la gente no puede ni siquiera concebirte?» (Lalo 2013b: 98). En San José ni el narrador ni Li Chao existen, son invisibles y hablan a las sombras; sin embargo, con su encuentro tienen una nueva oportunidad para iniciar un diálogo y replantearse su lugar en el mundo a través de él. Ahora bien, estos individuos establecen su relación al tomar consciencia del estatuto jerárquico que condiciona la validez de los discursos: la palabra es escuchada dependiendo de quién hable y desde dónde lo haga; ante esto, mediante su diálogo ellos rebaten esta concepción.

En el prólogo que hiciera Jean Paul Sartre a *Los condenados de la tierra* (1961), de Frantz Fanon, el escritor existencialista describía cómo la palabra se distribuía, como modo de opresión, de las metrópolis a las colonias y aseguraba que mientras «unos disponían del verbo, los otros lo tomaban prestado» (Sartre 2012: 7). Esta célebre frase es discutida en labios de Li Chao: «No se puede escribir si uno no tiene palabras —dijo Li—. Si las palabras siempre han sido de otros. Por eso prefiero leer, tomar las palabras que los demás escriben y transformarlas. Es lo que conozco. Es lo que me he hecho siempre» (Lalo 2013: 98). Para la joven las palabras nunca han sido suyas, por eso utilizaba la máscara de Simone Weil para poder apropiarse de ellas. Al narrador le pasa algo parecido, no existe para el mundo hispanohablante, que ni siquiera puede representar Puerto Rico, y aunque posee una lengua, no está en los puntos de enunciación válidos para ser tomado en cuenta.

De esta manera, el encuentro entre el narrador y Li Chao supone un diálogo, la confrontación de dos periféricos que establecen una comunicación sin el intermediario de los centros de poder que distribuyen el pensamiento y lo norman. Los dos personajes se reconocen y descubren un mismo desconcierto, por lo cual, mediante su

relación, los dos ganan algo: Li Chao puede liberarse de las cadenas ideológicas que la mantenían subyugada a distintos maestros, y el narrador encuentra una nueva concepción sobre el arte. Si antes del encuentro la literatura era el soliloquio de un hombre desesperanzado, con Li Chao el arte vuelve a tener el valor de comunicar, uno a uno. No hay más intermediarios, la obra es un pacto entre el lector y el autor. Gracias a esta nueva forma de entender la literatura, narrar lo particular se transformará en la única expresión verdadera para el narrador.

Li Chao es una pintora a la que no le interesa alcanzar los grandes reflectores, por lo cual su labor está destinada a un público reducido y hermético que ella misma escoge. Es un arte de sombras que despierta el interés de un escritor que estaba asediado por las mafias literarias. Lejos de los simulacros de novedad infinita, de las rupturas artísticas y las tendencias que los autores deben seguir para poder ser escuchados, la joven desarrolla un arte que se basta a sí mismo. Ante la particularidad de su arte, el narrador describe: «Su dibujo destacaba por sobre la obra de muchos artistas que no eran más que parodias de estilos internacionales» (Lalo 2013b: 103). El arte de Li Chao no está atado a elementos externos a él (como el mercado o el reconocimiento), sino que busca ser la expresión más íntima del autor; de esta manera, compartir la obra es compartirse a sí mismo. «No firmaba sus piezas afirmando que en la ejecución misma estaba la autoría. Resultó natural, pues, que contempláramos llevar a cabo un arte anónimo, cuya presencia surgiera como un hecho consumado, sin atribución posible en los espacios más públicos y muertos culturalmente en San Juan» (Lalo 2013b: 114). En una sociedad de consumo, el arte anónimo representa una transgresión a la figura del autor-marca; asimismo, el hecho de que este arte se presente como popular elude los canales que se han establecido para la comunicación. En los autores hay una rebeldía que marca el enfrentamiento y la superación del vacío contemporáneo: si el arte anónimo de Li Chao y el arte para nadie del narrador eran empresas condenadas a destruirse a sí mismas, pues morían apenas se creaban, con su arte íntimo existían para los otros: «¿Por qué emprendíamos este

esfuerzo que no nos iba a rendir ningún beneficio ni sería tomado en cuenta para los que historiaban estas tareas? La respuesta no era fácil de formular. Basta decir que fue una forma de amor y de rabia» (Lalo 2013b: 114).

El proyecto de los dos personajes intenta regresar el arte a su condición lúdica. Primeramente, su encuentro se produjo mediante un juego que abarcaba toda la ciudad: la joven mesera dejaba fragmentos de obras en diversos puntos para que su interlocutor pudiera seguir las pistas que conducían a ella. De esta manera, los fragmentos formaban un nuevo texto a partir del cual los dos autores-lectores podían establecer un contacto verdadero. En este caso, la ciudad podía ser leída como un texto, no sólo por los diversos escenarios que cobraban vida a partir de las notas de Simone Weil, sino porque las palabras se unían al lenguaje de la ciudad, a sus normas y a sus señalizaciones. De nuevo, encontramos la idea de un arte construido por fragmentos, no obstante, esta vez con un nuevo significado: éstos van corporeizando a un personaje (al lector-autor) y su lectura construye una realidad más humana y aprehensible para quien los lee. Posteriormente, los artistas callejeros de *Simone* desean que la ciudad sea leída por otras personas para que así exista una comunicación real más allá de los simulacros y de los no-lugares:

Era una línea de caras que una mañana sorprendía en las avenidas a peatones y automovilistas. En la radio hubo quien comentó que se trataba de candidatos desconocidos a las elecciones. Nadie, salvo un par de escritores, supuso que podía ser una obra de arte. Nos encantaba, que según pasaban las semanas, continuaban respetándose las imágenes. Nadie se aventuró a dibujarles un bigote ni las desprendió de la pared (Lalo 2013b: 115).

De esta manera, el acto de creación se concibe como un diálogo entre equivalentes. Lejos de los centros comerciales, de los restaurantes sin identidad y de las relaciones fugaces, el encuentro entre dos individuos y la posibilidad de un diálogo se vuelve lo único tangible. Los dos personajes encuentran una expresión verdadera dentro de los simulacros. El cambio que opera en el narrador es signifi-

cativo: al redescubrir que el arte es ante todo comunicación, puede replantear su labor de manera independiente de los ritos culturales y de mercado, ante los cuales se había quedado estancado. El arte sólo debe tener el interés de bastarse a sí mismo, pues encontrará salidas para expresar y rebelarse, como el arte callejero o la escritura que se proyecta a ese lector desconocido.

4. LAS ISLAS INVISIBLES

Es necesario resaltar que *Simone* no llega a ser una obra-tesis, ni queda supeditada a la ideología del autor, sino que las discusiones que se desarrollan son producto del mismo hilo narrativo y de la necesidad de sus personajes para expresarse. Es decir, si las novelas de urgencia terminaban por sacrificar el aspecto formal para manifestar una idea preconcebida, *Simone* no plantea respuestas, sino que se mantiene en un cuestionamiento constante.

En páginas anteriores se expusieron las preguntas que Li Chao se hacía: ¿podemos hablar?, ¿puedo utilizar una lengua que no es mía? En un primer momento, estas cuestiones se contrastaron con las palabras que Jean Paul Sartre escribió en el prefacio a *Los condenados de la tierra*, de Frantz Fanon; en esta obra, el autor hablaba de la rebelión de los «subalternos» ante el discurso colonial que los había oprimido por años, reduciendo su importancia a simples contempladores de la historia. Para Fanon, las metrópolis habían establecido diferencias culturales que legitimaban el abuso y la explotación, por lo cual pugnaba contra ellas. Si bien estas ideas están latentes en el pensamiento de Eduardo Lalo, partir de ellas para abordar *Simone* sería innecesario porque la situación que plantea tiene que ver más con el lugar de enunciación dentro de un espacio, tal como lo proponía Walter Mignolo en *La idea de América Latina* (2007), entre la configuración de un centro y una periferia dentro del mundo Occidental.

Simone plantea que no existe un mundo hispanohablante inclusivo, en el cual todas las voces tienen el mismo peso a la hora de ser tomadas en cuenta; por el contrario, existen países invisibles cuyos

discursos son prácticamente desconocidos por los centros de poder. De esta manera, la obra se convierte en una doble crítica: por un lado, contra esa mirada continental que desconoce pero jerarquiza a través de las editoriales, premios y críticas, es decir, por medio de la cultura; por el otro, contra el silencio al que se le ha condenado a los escritores puertorriqueños, quienes han perdido a su lector natural por la masa de *best-sellers* y que no tienen manera de llegar a otros públicos.

En *Simone*, la crítica a esta mirada se concretiza cuando Máximo Noreña y el narrador acuden a una reunión donde se encuentran el autor español Juan Rafael García Prado. El escritor peninsular visita Puerto Rico para presentar su nueva novela, un texto de pésima calidad que se vende como una obra maestra debido a su nacionalidad y al influjo de su industria editorial. Desde su trinchera, donde no pueden ganar ni perder nada, los dos escritores problematizan la relación que el mundo hispanohablante tiene con Puerto Rico y cuestionan el lugar de la literatura española en el mercado. Al respecto, Noreña, quien posee el tono más violento, expresa: «Pero ellos están ciegos. Todavía confían en el prestigio de sus tradiciones y en la posición simbólica (y, habría que precisar, poco más que simbólica) que sus sociedades les conceden, aún si esto se produce más por inercia y costumbre que por otra cosa» (Lalo 2013b: 173-174). Para los escritores, que acosan sin piedad al español, la industria editorial ha empobrecido la calidad artística de las obras por el valor monetario. En este caso, el mercado se muestra como uno de los trasfondos de la dudosa unidad hispánica. Para defenderse, García Prado exclama: «lo importante es que todos formamos parte de un ámbito común. El mundo hispánico nos une a todos. No tenéis idea de cómo me puedo sentir en casa lo mismo en Ciudad de México que en San Juan» (Lalo 2013b: 184). Sin embargo, sus defensas se vienen abajo cuando resulta evidente que desconoce todo acerca del lugar que visita y justifica la relación que tiene el escritor contemporáneo con la industria editorial. En este sentido, García Prado representa al escritor que ha aceptado la función de la literatura como un simple entretenimiento.

En este aspecto, entra en juego la concepción de literatura que había impuesto el llamado *boom* latinoamericano dentro del imaginario colectivo. Como lo he referido, a pesar de que los libros se distribuían en Latinoamérica, no fue hasta que las editoriales españolas dieron a conocer a los escritores latinoamericanos que se produjo su internacionalización. Ante esto, la industria editorial española distribuyó la literatura latinoamericana y, paulatinamente, el sueño de ser publicado en España (o en EE.UU. cuando el punto de distribución cambió) se consolidó como una de las aspiraciones más comunes entre los escritores latinoamericanos. Asimismo, si la industria editorial española había aumentado su catálogo para aprovechar el interés que tenían los lectores europeos sobre esta región del mundo, los mismos escritores se habían pronunciado por una identidad latinoamericana, más allá de las fronteras nacionales. En *Simone*, el sueño implantado por el *boom* se destruye: las editoriales que habían hecho posible el conocimiento de los escritores latinoamericanos, han sido vendidas o se han transformado en grandes consorcios que privilegian los intereses económicos a los artísticos; asimismo, la «unidad latinoamericana» se muestra como una mentira.

Para definir el quehacer del escritor y el valor de la obra, hace falta desquebrajar los mitos que habían impuesto los mayores; sólo así, se obtendrá una postura que sea parte de su tiempo. Ante un panorama desalentador, el narrador de *Simone* establece una manera de repensar la literatura para ser coherente consigo mismo. Primeramente, en la novela, la obra de arte debe bastarse a sí misma; es decir, comunicar algo de manera desinteresada; sólo así hace frente a los simulacros artísticos. En segundo término, el escritor debe realizar una novela que se proyecte hacia adentro y no hacia afuera. La búsqueda de obras «universales» sólo trajo consigo la subyugación a un discurso hegemónico que determinaba qué era lo universal y cómo debía accederse a él (mediante los premios o las editoriales); ante esto, se debe buscar lo pluriversal, que plantea la igualdad de todas las literaturas, sin importar su procedencia. Lo que se escribe en Puerto Rico contiene en sí a todas las partes del mundo. En este caso, Eduardo Lalo plantea que Puerto Rico debe escribir para sí

mismo, para ser universal. Puerto Rico es un espacio que no es Latinoamérica, pero que la contiene. Es decir, se trata de una literatura en el fin del mundo, de periferias. En la novela, leemos: «Europa, esa que todavía se tiene en la cabeza y que es fundamentalmente una invención de la literatura, a lo mejor existió una vez pero definitivamente ya no me interesa buscarla ni tampoco encontrarla». (Lalo 2013b: 173)

Ante el fin del intelectual comprometido y la función de la industria editorial, *Simone* muestra que la literatura encuentra su razón de existir en el pacto que se establece entre el autor y el lector; es decir, entre dos individuos que se comunican.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*. France: Éditions du Seuil.
- ____ (1998): *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- LALO, Eduardo (2013a): «El hermoso hoy», en *Letralia*: <<http://www.letralia.com/286/especial01.htm>>.
- ____ (2013b): *Simone*. Argentina: Corregidor.
- MIGNOLO, Walter D. (2007): *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. España: Gedisa.
- NOYA, Elsa (2013). «Prólogo». En Eduardo Lalo: *Simone*. Argentina: Corregidor, pp. 11-16.
- POHL, Burkhard (2005) «El *post-boom* en España-mercado y edición (1973-1985)». En José Manuel López de Abiada y José Morales Saravia (ed.): *Boom y Postboom desde el nuevo siglo*. España: Verbum, pp. 208-247.
- RAMA, Ángel (1981): «El boom en perspectiva». En Ángel Rama (ed.): *Más allá del boom*. México: Marcha editores, pp. 51-110.
- SARTRE, Jean Paul (2012): «Prefacio». En Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*. México: FCE, pp. 7-29.
- ____ (2008): *Qué es la literatura. Situations II*. Argentina: Losada.

PARODIA Y METALITERATURA EN DOS NOVELAS POLICIALES BRASILEÑAS

*Héctor Fernando Vizcarra**

I

La aceptación paulatina de la literatura de detectives en el canon literario latinoamericano ha suscitado que diversos autores se acerquen al género desde una perspectiva paródica y metaliteraria; el ejemplo paradigmático y multicitado de ello, no sólo en el ámbito de la lengua española, es Jorge Luis Borges. Homenaje y parodia, literatura y enigma, son dos binomios que encontramos en una narración que no forzosamente se apega a las restricciones del género clásico o de la novela negra, pero que sigue su pauta estructural detectivesca; es decir, aquellas historias donde se privilegia el proceso de develación de un misterio en la construcción de la trama, la incidencia del contexto en la ejecución del delito, la habilidad del encargado de descubrir la verdad y los pasos que lo llevarán del caos provocado hacia el orden restablecido.

Por otro lado, el trabajo del detective privado, en el imaginario social, está conformado por los discursos ficcionales y no por la realidad práctica, pues en la realidad práctica los detectives privados no abundan tanto como en la literatura, en la cinematografía, en el radio y en la televisión. Así pues, el del detective es una de esas pocas actividades laborales que, efectivamente, existen en el mundo empírico, pero cuya representación ficcional acaba por ser, con bastante

* Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

ventaja, muchísimo más importante al momento de intentar definirlo. Por ello, quizá, la figura del detective puede servir como analogía en cualquier ámbito de la investigación, ya sea científica, periodística, jurídica y académica. Con mayor razón si se trata de academia literaria, pues el juego especular se extiende al ámbito de la creación y de la crítica (las dos siempre en una tensión que parecería obsoleta pero continúa vigente), y de ahí el bien conocido vínculo entre el detective de ficción y el crítico literario, idea que condensa Ricardo Piglia en «Nombre falso»: «cuando se dice [...] que todo crítico es un escritor fracasado, ¿no se confirma de hecho un mito clásico de la novela policial?: el detective es siempre un criminal frustrado (o un criminal en potencia)».¹

Al igual que muchos detectives de la ficción, el investigador literario se ciñe al ideal del placer casi hedonístico del conocimiento, de la adquisición y acumulación del conocimiento. Como afirma Andrea Goulet en un ensayo sobre la falsa violencia de la novela policial,

[d]esde los primeros ejemplos del género, al detective ficcional se le ha identificado con una curiosidad de carácter noble. A diferencia de los policías comunes o de los familiares de la víctima, cuyos esfuerzos por resolver el crimen son inducidos por el deber, el temor, la avaricia o la sed de venganza, el detective generalmente está motivado por un deseo de saber (una *epistemofilia*) que excede los límites del caso en turno y, al mismo tiempo, hace posible encontrar la solución (2005: 51).²

Esa voluntad de descubrir se manifiesta, en principio, en la obsesiva atención a los detalles. Si en la descripción arquetípica del

¹ Ricardo Piglia, «Nombre falso», p. 146 (nota a pie de página).

² «A noble curiosity has defined the fictional detective from the genre's earliest examples on. Unlike common police agents or family members, whose crime-solving efforts are spurred by duty, fear, avarice, or avenging passion, the hero-detective is typically motivated by a desire to know (an *epistemophilia*) that both exceeds the limits of his immediate case and renders its solution possible», Andrea GOULET, «Curiosity's Killer Instinct: Bibliophilia and the Myth of the Rational Detective» (2005: 5) (la traducción es mía).

detective ficcional se encuentra la lupa como un instrumento fundamental que incluso se vuelve una metonimia icónica de su oficio, en el caso de los investigadores protagonistas de *bibliomysteries* la minuciosa aplicación en su encomienda se revela en la lectura que hacen del material literario. La ficción nos hace creer que se trata de lectores fuera de lo común; la metaficción los muestra en el acto de leer y de interpretar (una acción que, al mismo tiempo, realiza el espectador), mientras que, en un tercer nivel, el efecto metafictional proyecta el símil de esa actividad (la lectura recelosa) al nivel del lector empírico. Este tipo de relatos, *enigmas de textos ausentes* (Vizcarra 2015), tienen en común el interés en representar un campo literario específico y, por lo tanto, ficcionalizar autores o editores afamados, lo cual sin duda es muy atractivo para aquel lector que los conoce y los admira, de tal suerte que este homenaje funciona también como una estrategia de venta, o cuando menos de promoción y, en algunos casos, de publicación asegurada.

Sin embargo, los aspectos metaliterarios en una novela policial no sólo responden a una cuestión mercadológica, pues el género ha estado vinculado con la práctica escritural y con el libro en tanto objeto, ya sean estos detonadores de la pesquisa o elementos imprescindibles para la resolución de una incógnita planteada: incunables, documentos falsificados, volúmenes agotados, inéditos o extraviados, textos robados o dispersos, plagios y escritos comprometedores son presencias recurrentes desde los inicios de la narrativa en cuestión. El contenido de los documentos escritos (como símbolo del conocimiento) representa la clave para descodificar los misterios por parte del héroe, una *epistemofilia* que, al contrario de las interpretaciones superficiales del género (el *suspense* por el *suspense* mismo, la novela policial como lectura de evasión), tiene su origen en la premisa cartesiana del uso infalible de la razón para explicar, científicamente, cada aspecto del entorno y del interior humano. Esta concepción positivista, que se propone nombrar, identificar, detallar e inventariar el universo mediante un raciocinio metódico, es el mismo fundamento utilizado por el detective clásico para comprender, y hacer comprender, el caos originado por el delito que investiga.

Una de las características más visibles del formato de publicación de la literatura policial es la serialidad. Como toda narrativa de corte popular, dicha tendencia serial se presenta desde el origen de la literatura de detectives (localizado con precisión, según la tradición letrada, en los cuentos de Edgar Allan Poe sobre Auguste Dupin) y se transfiere a prácticamente toda la historia del género, hasta el presente. *Borges e os orangotangos eternos* de Luis Fernando Verissimo y *O doente Molière* de Rubem Fonseca pertenecen a una serie pensada desde el ámbito editorial; es decir, se trata de dos novelas contratadas por encargo, donde dicho encargo condicionaba el modelo narrativo y el tipo de protagonistas: relato detectivesco y escritores reconocidos, respectivamente.

La serie, llamada «Literatura ou Morte» por los editores de Companhia das Letras, fue pensada en un primer periodo como una colección editorial que convocara a escritores de cierto renombre internacional, brasileños en su mayoría, para entregar una novela de extensión media (entre 100 y 150 páginas). Se incorporaron tres libros escritos en lenguas distintas al portugués, *Adiós, Hemingway* (2001), de Leonardo Padura, *Camus, la conexión africana* (2003), de R.H. Moreno-Durán, y *Stevenson under the Palm Trees* (2003), de Alberto Manguel. Para el mercado hispanoamericano, todos ellos fueron traducidos por las distintas editoriales que suelen publicar a dichos autores: Norma y Tusquets. A la serie «Literatura ou Morte» se suman *Bilac vê estrelas*, de Ruy Castro, *Os leopardos de Kafka*, de Moacyr Scliar, *Medo de Sade*, de Bernardo Carvalho, y *A morte de Rimbaud*, de Leandro Konder, títulos que hacen manifiesto el deseo de los editores por vincular la colección con literatos de prestigio mundial (acaso el poeta brasileño Olavo Bilac, de menor proyección fuera de su país, sea la excepción). Por otro lado, una de las características paratextuales de la colección es la inserción de la ficha biográfica del autor de la novela y de la ficha biográfica, bastante más extensa, del *personagem-escritor*, ambas en las páginas finales del libro. Tânia Regina Oliveira, en su síntesis «Literaturas (ou leituras) sem vergonha», la describe como «uma série de narrativas que entrecruzam literatura e história e que buscam acima de tudo hospedar na narrativa

mais contemporânea, pela paródia, pastiche, citação, vida e obra de escritores e narrativas canônicas: Molière, Rimbaud, Sade, Kafka, Stevenson, Hemingway e o brasileiro Olavo Bilac» (Oliveira 2009: 207-208).

Para el presente capítulo he elegido dos novelas brasileñas con estructuras detectivescas tradicionales pero muy disímiles entre sí. Los análisis de las dos, no obstante, se harán de manera conjunta, procurando señalar los puntos en contacto y divergencias que existen entre ambas, principalmente la parodia, las estrategias metaficcionales y la serialización a la que pertenecen.

II

De la manera más concisa posible, la metaficción suele ser interpretada como «ficción acerca de ficción», es decir, un relato cuyo tema sea la práctica escritural, lo que da como consecuencia un texto que oscila en la frontera entre la ficción y el ejercicio de la crítica literaria, en ese punto de convergencia donde ambos discursos literarios experimentan una mutua asimilación. Existe, pues, una oposición fundamental en la construcción del relato metaficcional: el montaje de una ilusión ficcional verosímil (como sucede en el pacto del realismo mimético) y la puesta en evidencia de dicha ilusión (como sucede en el desmontaje que el crítico realiza a partir de un texto literario). La metaliteratura, obviamente, es una de las manifestaciones de la metaficción en un rubro temático; es decir, una ficción acerca de la literatura, de sus estudiosos, de sus creadores, de la repercusión de sus obras y de sus costumbres.

O doente Molière, del premiado narrador brasileño Rubem Fonseca, está localizada en la Francia del siglo XVII, en el entorno artístico y teatral parisino. El enigma de la trama consiste en identificar al posible asesino del dramaturgo Jean-Baptiste Poquelin, *Molière*, muerto justo después de que representara al personaje principal de su obra *El enfermo imaginario*. El narrador de la novela, un marqués que prefiere mantener el anonimato, es amigo del dramaturgo y, por

razones circunstanciales, recoge indicios de que la muerte de Molière ha sido provocada por envenenamiento, pese a que los médicos la calificaron como muerte natural —o debida a los *humores*: «Quando certa ocasião ele deixou de trabalhar por três meses, foi porque teve uma crise de melancolia» (Fonseca 2000: 90), dice uno de los doctores que se empeñaron en negarle la autopsia.

Así pues, la pesquisa se pone en marcha gracias a una afirmación hecha al marqués, y este narrador, con secretas aspiraciones de dramaturgo, toma el papel de detective de la muerte de su amigo. La novela abre con un paratexto que emula las presentaciones de personajes en un texto dramático, el *dramatis personae*, e incluso a algunos clásicos del relato policial, como Agatha Christie y Ellery Queen, quienes proceden de manera similar en varias de sus novelas.

Dispuestos en orden de aparición, los personajes de esta lista suman cuarenta y ocho, entre ellos personajes célebres de la aristocracia y de la literatura de la época. El único personaje ficticio es, justamente, el Marquês Anônimo que relata la historia. Sin embargo, este *dramatis personae* no es un gesto paródico del teatro, sino de las convenciones de ciertas novelas históricas por abarcar el mayor número de personajes que existieron en realidad, a fin de otorgar verosimilitud al relato.

La manera en que el texto presenta a los literatos, que en total suman diez, retoma el formato de un diccionario elemental y en algunos casos, linda incluso con el sarcasmo: «*Racine* (Jean). Grande dramaturgo e poeta, autor de tragédias baseadas nos clássicos da Antiguidade [...] *Chapelle* (Claude-Emmanuel Luillier). Poeta, colega de colégio e amigo de Molière [...] *Madame de Scudéry* (Madeleine) Escritora e promotora de reuniões litero-sociais» (Fonseca 2000: 9-10). De algunos autores sólo se menciona que se vinculan con tal otro autor más conocido, y en general el laconismo de estas presentaciones parece ocultar mucho más de lo que comunica. A final de cuentas se trata de un relato policial y los datos de los personajes sirven para dibujar sus rasgos y sugerir inocencia o culpabilidad; no obstante, la naturaleza de la lista de personajes referida abriría una reflexión sobre la influencia de las instancias paratextuales en

la construcción de un enigma que pertenece al texto narrativo (la muerte de Molière), una reflexión que, efectivamente, en este ensayo quedará sólo aludida pues, por razones de espacio y temática de estudio, no podría ser analizada.

En sentido estricto, el texto narrativo inicia con el fragmento titulado «*Registros*», suerte de preámbulo donde el narrador presenta su título nobiliario y sus aspiraciones literarias fallidas. Es revelador que él mismo no se considere escritor y que incluso se exponga como alguien sin talento para las letras (Molière y Racine, sus amigos, se lo confirmaron en ocasiones distintas): «Se você tem vontade de escrever, escreva cartas, ou diários, não existem regras e nem é preciso talento para isso. Mas escrever para teatro, além de um dom especial, que você não tem, exige o conhecimento de inúmeros preceitos, que você ignora» (Fonseca 2000: 15). Se da, entonces, el peculiar caso del narrador de un relato que se define como alguien sin pericia para escribir, lo cual constituye uno de los procedimientos discursivos que crean el efecto metaficcional: el metacomentario crítico, es decir, la inserción en el texto de la reflexión sobre la escritura propia y sobre la percepción que otros tienen de dicha escritura (Vizcarra 2015: 62ss). En lo que concierne a la metaficción, ficción que habla de la ficción, podemos observar que el discurso narrativo se ve asejado por el discurso argumentativo al reflexionar sobre el ejercicio de la escritura (del texto que lo contiene o de la creación literaria en general), esto es, «la metaficción —afirma el crítico estadounidense Robert Scholes— asimila las perspectivas de la crítica en el proceso ficcional mismo, lo cual puede enfatizar sus atributos estructurales, formales, conductuales o filosóficos»³ (1995: 29). En consecuencia, la narrativa autoconsciente, dado que dramatiza y discute la brecha entre la crítica y la obra de arte, disuelve la frontera entre ambos tipos de discurso.

No obstante, volviendo a la novela de Fonseca, el juicio negativo es desplazado a un segundo plano cuando el narrador anónimo

³ «Metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself. It may emphasize structural, formal, behavioral, or philosophical qualities» (la traducción es mía).

avisa que las páginas del libro son una selección de notas personales, algo similar a un diario (como se lo recomendaron los literatos de verdad, ambos reconocidos autores de piezas teatrales). «*Registros*», primer contacto del lector con el narrador, da cuenta entonces del testimonio surgido de notas sueltas sobre «o mistério da morte de Molière, vítima de tantas aleivosias, incompreensões, injustiças e violências em razão das peças que escreveu» (Fonseca 2000: 16). O eso es lo que el narrador, amigo del dramaturgo, percibe de su propia colección de notas, pues se trata de una biografía novelada detectivesca que relata más sobre la vida que sobre la muerte del célebre autor.

Si el paratexto inicial de *O doente Molière* parodia las convenciones del texto dramático, *Borges e os orangotangos eternos* realiza un homenaje-parodia del universo borgesiano. En esta novela de Luis Fernando Verissimo, el narrador, Vogelstein, es un traductor brasileño que, en un congreso sobre Edgar Allan Poe en Buenos Aires, conoce a Jorge Luis Borges, a quien admira con un entusiasmo casi enfermizo. El mundo de la traducción literaria se mezcla con la camaradería conspiratoria de los miembros del Israfel Society, instancia organizadora del encuentro de expertos y admiradores de Poe, y la novela no pierde la oportunidad de caricaturizar a cada uno de los personajes que participan en la actividad: las querellas violentas entre dos ponentes de renombre, el académico amargado, el escritor fanático que desacredita los textos universitarios, el erudito en la Cábala, el especialista en literatura policial o el traductor del escritor norteamericano al portugués (Vogelstein), entre muchos otros sujetos excéntricos que se reúnen en el congreso de 1985, por primera vez fuera de Europa. Como es previsible en un ambiente como el descrito, el enigma será detonado por el asesinato de uno de los participantes; un crimen entre literatos rijosos envuelto por esa misteriosa sociedad de devotos de Edgar Allan Poe, Borges incluido.

El incipit de la novela es una evocación a aquel encuentro de Vogelstein con Borges ocurrido en 1985 y de la necesidad de contar, años después, «la verdad» del enigma: «*Tentarei ser os seus olhos, Jorge. Sigo o conselho que você me deu, quando nos despedimos: “Escribe y recordarás”.*»

Tentarei recordar, com exatidão desta vez. Para que você possa enxergar o que eu vi, desvendar o mistério e chegar à verdade. Sempre escrevemos para recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente» (Verissimo 2000: 13. Cursivas del original). Más allá de la pericia de Verissimo para mantener la tensión en una novela —lo cual, a decir verdad, no se sostiene en algunos pasajes—, y de que está parodiando el género policial sin renunciar a la estructura del género, destaca, como puede notarse en las líneas arriba citadas, la cantidad de referencias al universo literario de Borges: la ceguera, la memoria, la escritura, la inasibilidad de la verdad. Así, en palabras de Daniel Capano, «[d]e todos los intertextos ensamblados en la diégesis, sobresale ampliamente como eje vertebrador de la novela la presencia y la obra de Jorge Luis Borges» (Capano 2006: 99). Por otro lado, en ese mismo fragmento, el narrador refuerza la idea de que por medio de la escritura podrá accederse a una verdad oculta más allá del descubrimiento del culpable, como sugiere una lectura no literal de cualquier relato de detectives.

La escritura es, en ambas novelas, la manera de actualizar el pasado a la luz del lenguaje; por medio del lenguaje, por medio de esa recodificación de recuerdos de Vogelstein y el Marquês Anônimo volcados en sus respectivos escritos, llegamos a una resolución sorpresiva (como lo exige la tradición más convencional del policial) de las incógnitas, pero aún más importante es que dicha resolución se dé gracias a que los narradores (obviamente me refiero a los personajes ficticios Vogelstein y el Marquês) se han propuesto escribir literatura, aunque no se dediquen profesionalmente a la escritura de ficción.

«El crítico/escritor es un habitante de *Literatureland*, ese lugar donde los textos y los actos de interpretación constituyen el mundo de experiencia que el novelista, intencionalmente o no, representa» (1995: 3, la traducción es mía), afirma Mark Currie, en su introducción al libro *Metafiction*, para referirse a un cierto tipo de literatura que reflexiona sobre sí misma, a veces de manera narcisista y hasta innecesaria. Así pues, la primera reflexión metaliteraria en ambas novelas brasileñas está vinculada con la condición de la es-

critura obligada por parte del narrador. Sin la producción del texto, sin la recuperación de la memoria sobre un hecho criminal, no hay respuestas; es decir, en las dos novelas, *O doente Molière* y *Borges e os orangotangos eternos*, se propone el acto de escritura como método de investigación.

Si ambos narradores están, de alguna manera, forzados a escribir la muerte, también ambos asumen su papel de detectives. Vogelstein, siguiendo una vieja petición de su amigo Borges, debe relatar los hechos alrededor del asesinato del profesor Joachim Rotkopf durante aquel congreso de 1985, y el Marquês Anônimo debe dejar en claro (para futuras generaciones, pues su manuscrito se ha de publicar de manera póstuma) que la muerte de Molière no fue natural, sino provocada por envenenamiento.

La voluntad por descubrir la verdad está en el origen del relato policial, narrativa originada en la modernidad y heredera del cientificismo y el positivismo. Su protagonista, el detective, personifica el raciocinio y el espíritu analítico, muy acorde al siglo XIX, cuando se cristaliza el género. No obstante, para que el policial pueda funcionar y ser verosímil en la época contemporánea, e incluso ya desde mediados del siglo pasado, la infalibilidad del investigador debe ser cuestionada e incluso subvertida, como sucede en el ejemplo clásico «La muerte y la brújula» de Borges, donde Erik Lönnrot es víctima de su propia habilidad como detective. El Marquês Anônimo y Vogelstein representan, en ese sentido, parodias o desviaciones del arquetipo del investigador (aunque, a decir verdad, la enorme mayoría de los detectives literarios son desviaciones de arquetipo) que son conscientes de sus debilidades analíticas e interpretativas de los indicios, y, pese a ello, ambos logran su objetivo: llegar a la verdad y relatarla. Así pues, sin ser detectives convencionales, ambos son detectives triunfantes.

Podemos encontrar el motivo de este tipo de resolución en el hecho de que se trata de dos novelas por encargo: el descubrimiento del asesino es, quizá, la convención más esperada en un relato policial. Que la ficción otorgue una solución concreta al misterio, tanto en la literatura como en el cine, es una de las expectativas más

rígidas para quien se acerca a una narración policial; por lo tanto, trasgredir dicha regla equivale a estrechar el espacio de influencia y alcance comercial, es decir, a caer en el riesgo de decepcionar al lector habituado a la fórmula clásica.

Dado que «Literatura ou Morte» es una colección por encargo, parece difícil que alguno de los autores tomara el compromiso de subvertir verdaderamente el género narrativo, tal como lo considera Isis Milreu en su artículo «Quando o relato é o principal suspeito...», texto por demás elogioso a la novela de Verissimo: «não podemos deixar de mencionar que o uso de um gênero da literatura de massa, como é o caso da narrativa policial, para abordar um tema considerado culto, a ficcionalização de um escritor canônico, desconstrói a fronteira entre o que se convencionou chamar de cultura “alta” e “popular”, uma das marcas da escrita pós-moderna» (Milreu 2011: 45-46). En efecto, la afirmación de Milreu es válida en cuanto a su descripción de los mecanismos posmodernos del libro del escritor brasileño, aunque eso, para el año 2000, fecha de la publicación de la obra, es más bien un cliché de la narrativa policial y de su crítica, y no un hallazgo literario. Basta con volver la mirada años atrás a Umberto Eco, a Georges Perec, al *nouveau roman* y, obviamente, a Borges.

Sin embargo, Milreu toca un punto esencial en lo que respecta a su visión sobre la «literatura de masas» y un tema que ella considera culto: la ficcionalización de literatos. ¿A quién puede interesar las posibles biografías o vidas alternas de un autor, si no es a un lector que los conoce previamente y quizá los admira? Volvemos a una de las cuestiones fundamentales de la metaliteratura y su público, los habitantes de *Literatureland* según Currie. Como en toda parodia, se necesita un conocimiento previo que comprenda y actualice el código de la referencia, en este caso, los autores reales: Borges y Molière. La parodia, desde la perspectiva de la teoría de la metaficción, está vinculada con la noción de «desfamiliarización» o «extrañamiento» (*ostranenie*) proyectada por el crítico formalista Víctor Shklovski. Para dilucidar con mayor exactitud la cercanía de ambos conceptos, optamos por traducir el término ruso como «desautomatización», ya

que la parodia metaficcional, en un relato policial, renueva las pautas de un tipo de novela formulaica al desautomatizar sus códigos y esquemas, consolidados en el imaginario del lector. El hipotexto o texto previo está presente (o latente) en el hipertexto mediante la alusión, la citación, la codificación, el collage, la metaforización o el metacomentario, es decir, la ficcionalización del ensayo. La referencia, explícita o implícita, a una obra literaria precedente requiere de un conocimiento de dicha fuente por parte del lector. De igual forma que la parodia exige una cierta competencia del receptor para cobrar su efecto ya sea lúdico o reverencial, la relación intertextual permite que la narración metaficticia incorpore a su trama nombres propios, convenciones genéricas (architextualidad) o personajes ficticios de otras obras, con los cuales dialoga *desde* la ficción creada en sus páginas.

Sin este antecedente básico, ninguna de las novelas que discuto aquí lograrían conformar un sentido más o menos completo, o cercano a las intenciones de los autores y editores. Para que el resultado final llegue al mayor número de lectores se tiene que recurrir, entonces, a autores pertenecientes al canon literario que garanticen una recepción amplia. Borges y Molière, así como el resto de los escritores elegidos para ser llevados a la ficción policial, claramente se ajustan a dicha necesidad, tanto del mercado como del lector que tiene una idea del canon, un lector que, al mismo tiempo, puede estar interesado en la narrativa detectivesca; es decir, la parte de difusión «masiva» de ese cruce de instancias que pretende ser la serie «Literatura ou Morte».

III

Ficcionalizar escritores es, también, una manera de hacer historia literaria. Aunque sea promovida desde la industria editorial y no desde el periodismo cultural o la academia, el impacto de la selección de los autores, como hemos visto, da una guía de los literatos que pueden ser considerados canónicos y *longsellers*. Lo mismo suce-

de con los autores elegidos para llevar a cabo las novelas de la colección. Rubem Fonseca, nacido en 1925, y Luis Fernando Verissimo, nacido en 1936, son escritores de bastante renombre en Brasil y, en el terreno internacional. Como afirma Tânia Regina Oliveira Ramos, «não podemos esquecer que na coleção *Literatura e morte* [sic] o livro possui conhecidos nomes masculinos e canônicos nas capas (Rubem Fonseca, Molière; Moacir Scliar, Kafka; Bernardo Carvalho, Sade...)» (2009: 209); si a esas duplas de autores-personajes añadimos el hecho de que la colección propone novelas con el modelo de la metaficción historiográfica, narrativa cuyo auge crítico se da en los años noventa del siglo pasado, tenemos una fórmula bastante atractiva para el público lector, o al menos para un sector de ese público. Por otro lado, con la palabra «morte», la colección refiere el registro narrativo del policial; incluso, el signo gráfico de la esta colección lleva la imagen de una daga enterrada sobre el nombre de la editora, Companhia das Letras. La daga como uno de los clichés visuales de la narrativa policial, y el título mismo de la colección, nos dan pie a reflexionar sobre la preconcepción genérica consensuada que existe en gran parte de la literatura de detectives, y en particular en las dos novelas aquí tratadas.

En primer lugar, Fonseca y Verissimo recurren al asesinato de un hombre de letras como detonador de la intriga. Aunque no toda la literatura policial carga con el peso de un homicidio como motivo de investigación, es un hecho que, en la historia del género, existe una disposición por el crimen sangriento y excéntrico (siempre vale la pena volver al origen: el orangután de Borneo que llega a París y despedaza, sin razón, a dos señoras dentro de su departamento, según lo relata Poe). De la misma forma, ambas novelas toman la fórmula del narrador-testigo, que, utilizado en el policial, suele aumentar la fiabilidad y, en ocasiones, la verosimilitud de lo narrado: Vogelstein como asistente al congreso donde se comete el asesinato de un experto en Poe, y el Marquês Anônimo como asistente a la última representación de *El enfermo imaginario*, cuando, supuestamente, Molière ya había sido envenenado por uno de sus ayudantes más cercanos. Porque una de las condiciones para aceptar el pacto de

lectura de cualquier obra es esa confianza en el narrador, de otra forma, como dice (y previene) Vogelstein, el autor se convierte en «o pior vilão que uma história policial pode ter: um narrador inconfiável, que sonega ou falsifica informações ao leitor» (Verissimo 2000: 19).

Borges e os orangotangos eternos y *O doente Molière* se acercan, en efecto, a la novela policial temprana de acuerdo con cinco reglas básicas:

1. Trasgresión del orden social (delito).
2. Mediación (conocimiento de los hechos *alrededor* del delito).
3. Aparición del detective (relato del proceso de detección).
4. Resolución del enigma (imposición de la lógica racional).
5. Restablecimiento del orden (sanción al culpable).

No obstante, dada la época en que escriben Fonseca y Verissimo, dichas prerrogativas son modificadas o parodiadas a fin de entregar un texto más acorde al gusto del lector contemporáneo (lo que no implica, en ninguno de ambos casos, una innovación, sino, simplemente, de una actualización de la novela policial temprana). Para ello, las dos novelas se apropian del *juego de máscaras*, un recurso viable toda vez que se trata de un dramaturgo asesinado y de un ponente dentro de un congreso literario. Las posibilidades de generar sospechosos se multiplican en la ficción, pues la cantidad de personajes es, incluso, excesiva para la cantidad de páginas de las novelas de «Literatura ou Morte»; independientemente de la tensión narrativa provocada por el desarrollo de la detección del culpable, lo que sostiene estas novelas es el número de personajes y el balance de las probabilidades de que alguno de ellos sea el asesino. Es decir, la acumulación de posibles culpables hace que la intriga avance.

Ahora bien, si los personajes, más que sus acciones, son los que otorgan la tensión a la trama, dichos personajes deben ser, por fuerza, lo suficientemente excepcionales para suscitar por sí mismos la atención del lector. Los sospechosos son particularizados según sus costumbres y según los posibles motivos para cometer el asesinato; en realidad, lo que los textos hacen es ficcionalizar el mundo de las

letras, tanto en el siglo XVI como en el XX, y darle una dimensión de campo de batalla donde las querellas, las envidias y los malentendidos pueden llegar a provocar crímenes sangrientos. Lo mismo que sucede en los textos llamados por la industria anglosajona *bibliomysteries*, o en el ámbito hispánico, en un nivel pretendidamente más sofisticado, lo que hacen autores como Leonardo Padura, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, escritores que recurren con frecuencia a los enigmas de textos ausentes.

En el retrato del circuito literario radica la práctica metaliteraria de ambas novelas, puesto que los escritores Molière y Borges, cuyo referente directo nos es conocido, son mezclados con hechos delictivos factibles, y para dar verosimilitud al relato, se incluyen datos personales, manías, obras publicadas y demás información sobre los autores, lo cual, a fin de cuentas, reproduce una de las estrategias más comunes de la literatura policial de corte *bestseller*: por medio de la saturación de datos sobre un tema polémico o de coyuntura, se pretende dar al lector la ilusión de estar aprendiendo algo (conspiraciones vaticanas, asesinos seriales, narcotráfico, grupos de ultraderecha, política, historia del nazismo o, en este caso, sobre la vida y las aventuras de dos literatos reconocidos y su entorno).

No se puede negar el interés que provoca una intriga de asesinatos en un congreso de literatura o en una función de teatro, y más aún cuando en el acontecimiento participan, como víctima o como investigador, dos figuras canónicas. Para demarcar el ambiente, Verissimo resume las tensas relaciones de los críticos en disputa, justo antes de que viajaran a Buenos Aires para encontrarse en la reunión anual de la Israfel Society de 1985: «Oliver Johnson jurara matar Joachim Rotkopf um dia, e Rotkopf e Urquiza tinham continuado sua discussão nas páginas de *O Escaravelho Dourado*, em artigos cada vez mais violentos que eu acompanhava fascinado» (Verissimo 2000: 25). El ambiente violento de las grandes urbes, de los gánsters y de las pandillas, de acuerdo con el tópico de la novela policial, es llevado en este par de metaficciones a los terrenos de la disputa literaria, de las polémicas en revistas y del morbo casi natural que suelen despertar entre estudiosos y aficionados al arte. De forma paralela, el

narrador de *O doente* refiere la sordidez de la vida letrada, que, en la época de Molière,

A guerra literária em Paris não tinha limites. Não mencionarei o nome desses autores de panfletos, peças de teatro, libelos, porcarias literárias que só foram encenadas ou publicadas porque os literatos medíocres que as escreveram falaram mal de Molière. Artistas em geral e escritores em particular são as mais invejosas criaturas. Vingam-se, com ódio, daqueles que conseguiram o sucesso que eles próprios não alcançaram (Fonseca 2000: 59).

Está claro que las motivaciones para el crimen, al menos en el contexto de las dos novelas, son similares; pese a tratarse de siglos y países diferentes, existe la constante de la querrela intelectual y de la envidia profesional. La ficción permite ejercer la posibilidad de resolver los desencuentros con violencia entre literatos, en estos y otros libros de la colección «Literatura ou Morte» (*Camus, la conexión africana* es una de las excepciones: el escritor colombiano R.H. Moreno-Durán opta por el thriller político para explicar la muerte de Albert Camus). Según afirma Daniel Capano en un artículo sobre la novela de Luis Fernando Verissimo, el autor brasileño emplea la estrategia del «biografismo ficcionalizado», modelo en el que aparecen «seres referenciales relacionados con la literatura que la fantasía del escritor recrea de tal modo que los proyecta sobre un plano ficcional» (2006: 94). La propuesta terminológica de Capano mezcla dos categorías aparentemente distantes en su intencionalidad: la biografía (que se espera objetiva, como una historia verídica) y la ficción. Por biografía, además, Capano entiende el relato de vida de una celebridad literaria, de ahí que «el “biografismo ficcionalizado” tome como material narrativo la vida de autores y personajes del mundo de las letras» (2000: 94); sin embargo, esta nomenclatura, biografismo ficcionalizado, quizá funcione más con *O doente Molière*, dado que el narrador, efectivamente, repasa la vida del dramaturgo para intentar descubrir a su asesino, y no con *Borges e os orangotangos eternos*, que propone una historia cerrada, con Borges como partícipe, en unos cuantos días del escritor argentino: no se ficcionaliza la

vida de Borges, sino que se aprovecha el referente real para situarlo en un relato policial. De hecho, *O doente Molière*, más que biografismo ficcionalizado, es simplemente una biografía novelada en registro detectivesco.

Por el carácter de la colección resulta obvio que, a fin de anular cualquier riesgo en su recepción comercial, los textos eviten un tratamiento negativo o medianamente cuestionador hacia el autor homenajeado. En este sentido, el homenaje no es paródico, si bien se mencionan algunas manías de Molière y de Borges, lo cual queda sólo como una manera hacerlos familiares al lector, de tratarlos en la intimidad. Por más que estemos en el terreno de la ficción, en ninguno de los dos casos existen cuestionamientos sobre sus actitudes (y, mucho menos, sobre su obra). No se desacraliza al literato, como reitera Isis Milreu al final de su artículo: «o principal mérito deste romance [*Borges e os orangotangos eternos*] é a desmitificação do personagem histórico Jorge Luis Borges, o qual é humanizado» (2011: 56); en todo caso, la novela de Verissimo corrobora el grado canónico del autor argentino trazándolo como un personaje no sólo indispensable para la literatura, sino también para el descubrimiento de la verdad detrás de la trágica muerte de Joachim Rotkopf.

Lo mismo sucede con *O doente Molière*: Fonseca escribe un libro que busca una justicia literaria, casi poética, para la muerte de Jean-Baptiste Poquelin. La admiración del narrador por él permea en toda la novela (acaso un poco menos excesiva que en *Borges e os orangotangos eternos*), como lo muestran las siguientes líneas: «A virtude maior de um ser humano é a bondade, e Molière era um bom homem. A outra grande virtude é a capacidade de criar obras de arte. Molière tinha esses dons e merecia toda a nossa paciência, indulgência e compreensão» (2000: 35). Así pues, las licencias ficcionales de Luis Fernando Verissimo y de Rubem Fonseca se detienen súbitamente al momento de emitir juicios de valor en torno a la obra del personaje homenajeado. La colección «Literatura ou Morte» no es el espacio idóneo para efectuar un balance crítico de la historia literaria, sino para reafirmarla de manera lúdica y, en algunos casos, previsible.

Lejos de tratarse de novelas excepcionales, *Borges e os orangotangos eternos* y *O doente Molière* reproducen modelos comprobados de la literatura de detectives con el elemento metaliterario: se habla de crímenes y de la participación en ellos de dos autores canónicos, Borges y Molière. El hecho de que se trate de una colección encargada por una editorial de prestigio y de gran impacto en el mundo lusófono permite considerar esta serie como un intento por acercar al gran público a los universos literarios de escritores de renombre. En ese sentido, podemos pensar en una intuición editorial exitosa, rentable, pues la mayor parte de los títulos han sido traducidos al inglés y al español. También, es cierto, «Literatura ou Morte» puede ser entendida como un esfuerzo por seguir desvaneciendo las fronteras entre la literatura canónica y el género policial temprano, donde la violencia, los asesinatos y las disputas por el poder invaden casi todas las esferas sociales, incluyendo, desde luego, los circuitos literarios.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPANO, Daniel A. (2006): «*Borges y los orangutanes eternos* de Luis F. Verissimo, parodia del *thriller* culto», en *Letras de Hoje*, vol. 41, núm. 4, Porto Alegre, pp. 93-100.
- CURRIE, Mark (1995): «Introduction». En *Metafiction*. Nueva York: Longman, pp. 1-18.
- FONSECA, Rubem (2000): *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOULET, Andrea (2005): «Curiosity's Killer Instinct: Bibliophilia and the Myth of the Rational Detective», en *Yale French Studies*, núm. 108, pp. 48-59.
- MILREU, Isis (2011): «Quando o relato é o principal suspeito: uma leitura de *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo», en *Miscelânea*, UNESP Campus de Assis, vol. 9, pp. 42-577.
- OLIVEIRA RAMOS, Tânia Regina (2009): «Literaturas (ou leituras) sem vergonha», *Signótica*, vol. 21, núm. 1, pp. 205-217.

- PIGLIA, Ricardo (2002): *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama.
- SCHOLES, Robert (1995): «Metafiction». En Mark Currie: *Metafiction*. Nueva York: Logman, pp. 29-38.
- VERISSIMO, Luis Fernando (2000): *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VIZCARRA, Héctor Fernando (2015): *El enigma del texto ausente. Policial y metafiction en Latinoamérica*. Leiden/México: Almenara/UNAM.

2. TRANSGRESIONES GENÉRICAS

EL AUTOR Y EL ESCRITOR:
EN LA PAUSA, DE DIEGO MERET

*Alexandra Saavedra Galindo**

Toda ficción es autobiográfica. No hay nada más autobiográfico que la ficción, ni nada más ficticio que la autobiografía.

OLIVIER PY

Una de las inquietudes más interesantes que se suscitan al interior de *En la pausa* (2009), de Diego Meret, se relaciona con el momento en que el escritor adquiere la conciencia de su condición de autor. Una inquietud, por cierto, que no es ajena al interés que, durante el ya lejano decenio de 1960, representaron en el mundo de la academia y de la teoría literaria, las reflexiones relativas a «La muerte del autor», en 1968, anunciada por Roland Barthes, y a las que añadiría, en 1969, Michel Foucault su ensayo «¿Qué es un autor?». En el caso de esta obra argentina, *En la pausa*, de Diego Meret, la inquietud no solo la despierta la figura del autor, contemplado desde fuera, por críticos y estudiosos, sino que se aborda el problema de la figura del autor desde el interior, en su vida textual; la configura una vez más, abarcando, simultáneamente, el lector y el texto, y añade una preocupación que ya había despertado el interés de los románticos: qué quiere decir que una persona quiera convertirse en escritor y, muy especialmente, cuál es el sentido y la importancia de la aparición en la conciencia del escritor de su condición de autor. La tematización

* Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México.

del sujeto que escribe, como parte de la trama argumental, abre una vía subjetiva para la valoración de la figura del autor. Pero es una vía diferente de aquella de la presunta glorificación del autor, una glorificación que suele asociarse al Romanticismo, especialmente en lo relativo a la cúspide de lo que se supone que era la pirámide de valoración del autor, pues en ella se situaba al genio.

La reflexión teórica ha traído a la creación un motivo literario, la autoría, que, aunque no es enteramente nuevo, es decir, nuevo como asunto literario, pues se plantea ya en obras como *Don Quijote*, ha tenido la fortuna de transformar un conjunto de reflexiones en un asunto propio del relato y de la narración: el sujeto, la instancia desde la que se escribe, se ha convertido en el último tercio del siglo XX en un elemento más de los argumentos de relatos y narraciones. La consideración del sujeto, en términos absolutos, sociales, incluso filosóficos, ha sido motivo de interés y preocupación en el siglo XX, el sujeto de la literatura también ha sido examinado desde el campo de la teoría. ¿Es el sujeto de la literatura el autor?, ¿lo son las configuraciones ideológicas que confluyen en la creación del concepto de autor y el de autoría?, ¿lo es la sociedad representada a través del lector?, ¿es la lectura el sujeto?, ¿lo es la historia?, ¿lo es la formalización retórica en medio de la cual el autor es, sencillamente, un efecto del texto al que se convierte en pieza central del sistema literario? Pudiera parecer que estas reflexiones y estas interrogantes son demasiado áridas y abstractas para figurar como parte del argumento de una obra literaria. Sin embargo, una fracción relevante de la narrativa del último tercio del siglo XX ha incluido, como parte del desarrollo argumental, consideraciones que, a su vez, incluyen en la trama de la novela al escritor o al autor que redacta la obra en la que estos se convierten en pieza en la que se integran lo autobiográfico y lo ficcional. Los escritores han querido reflejar en la figura del autor una de las más señaladas preocupaciones contemporáneas.

Además de las reflexiones que durante el decenio mencionado llegaron de la mano del interés y acaso obsesión por el texto, despojado de adherencias sociales, libre de reduccionismos psicobiográficos, sujeto por enrevesadas madejas de implicaciones ideoló-

gicas, etc., consecuencia, a su vez, de una percepción de la lengua como entidad autónoma y abstracta que todo lo abarcaba; además de todo esto o después de todo esto, hubo diferentes escuelas de análisis que se orientaban al estudio de la naturaleza retórica de la obra. Los estudios de narratología convirtieron la figura del autor en una preocupación más dentro del texto. Si la figura del autor era una consecuencia del propio texto que podía aparecer en el interior de este, en pocos lugares era más visible su retórica, su morfología y su posibilidad, sus límites, que en el caso de escritos autobiográficos, intencional y formalmente ficticios o no.

Desde que en 1977 Serge Doubrovsky empleó el término *autoficción* como guía que sirviera para entender de forma correcta su novela *Fils*,¹ es decir, para explicarles a sus lectores una serie de hechos de la novela que coincidían con su propia vida, tanto la academia, como la crítica y, un poco más adelante, también los escritores, volvieron a mirar con interés la expresión del *yo* en las obras narrativas. El término de Doubrovsky fue acogido con rapidez y propició que se inaugurara un debate que reunió diversas manifestaciones en las que el *yo* se insertaba en la narrativa. Piénsese, sin embargo, que, unos diez años antes de que se inaugurara formalmente el problema teórico de la autoficción, la literatura ofrecía ya ejemplos recientes y sobresalientes de la insatisfacción relativa a las fronteras de los géneros literarios. Kenneth Rexroth, el poeta estadounidense, había publicado su *Novela autobiográfica (An Autobiographical Novel)* en 1966. Este tipo de relato o de prosa artística, que se ha denominado como literatura del *yo*, comprende obras que suelen describirse o clasificarse como autobiografías, biografías, novelas autobiográficas, ficciones autobiográficas y autobiografías ficticias. La sola enumeración de un repertorio descriptivo, que no agota el catálogo, da una idea aproximada del interés. Y aunque, en cada caso, suele ha-

¹ La definición que ofrece Doubrovsky se encuentra en la cuarta de cubierta de la novela. En ella, el autor explica que su obra es una «ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere autoficción por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje» (Doubrovsky 1977: cuarta de cubierta).

ber una serie de rasgos y características que delimita a cada una de sus expresiones, su uso, su función y su conveniencia metodológica, también es cierto que hay zonas de contacto, con sus apropiaciones, roces, erosiones y rechazos entre ellas que dificultan, aún más, las ya complejas propuestas de escritura que se incluyen en este tipo de géneros y subgéneros.

Tras la acuñación del término *autoficción* y tras algunos de los planteamientos de Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975), especialmente los que se refieren a la posibilidad de que haya una identidad nominal compartida entre el protagonista, el narrador y el autor de una obra, se empieza a considerar que el lector de los textos autoficcionales suele mantener una relación diferente con ellos, con los textos, una relación, si se quiere, diferente de aquella con la que se construyen narrativas más tradicionales; es decir, el lector debe establecer un pacto de lectura que se desvía de los pactos de lectura tradicionales. Siguiendo los planteamientos de Lejeune, Manuel Alberca afirma que los pactos de lectura se presentan como una comunicación entre autor-texto-lector, y que en el caso del *pacto autobiográfico* el texto se percibe de forma diferente:

[...] el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo, es decir, le propone que lea e interprete su texto conectado a principios que discriminen la falsedad o la sinceridad del texto [...] En pocas palabras, el autobiógrafo pide al lector que confíe en él, que le crea, porque se compromete a contarle la verdad (Alberca 2007: 66).

Sin embargo, en lo que se refiere al *pacto novelesco o de ficción*, se otorga al lector mayor libertad para preguntarse si lo que se cuenta en la obra hace parte o no del universo ficcional. El lector adquiere, bruscamente, una libertad, de la que anteriormente no gozaba, que le permite ejercer su capacidad de juicio y discriminación sobre la realidad de lo que está leyendo. La atención del lector, comenta Alberca, siguiendo a Lejeune, no está tan fija en el autor, y en la información que conozca de él, la que coincida con la que se le presenta dentro del relato, sino en la historia que se le cuenta. «El novelista

comienza por borrarse o desaparecer del texto y cede su protagonismo al narrador, ese sosias que ya no es él, pero que ocupa su lugar y asume la función de contar. Así el autor se distancia y se desidentifica de su narrador y de los personajes de la novela» (Alberca 2007: 71). La diferencia entre un pacto y otro, sin embargo, no se encuentra tanto en el sentido ficcional del texto, sino en el contrato de veracidad que enuncia el autor y que el lector acepta como parte de un pacto de lectura. Una relación contractual, se supone, que ya no depende de unas reglas fijas e inmutables de la realidad y de su interpretación más o menos convencional, sino de los términos pactados en el contrato. Este pacto no escrito, no obstante, se cumple en todas sus cláusulas con la misma fidelidad con la que se obedece la norma y la costumbre.

La escritura autoficcional, desde su nomenclatura, subraya su carácter híbrido, lo que no solo hace especialmente compleja la tarea de definir y señalar sus características, sino que también desestabiliza el pacto de lectura que el lector debe perfeccionar con este tipo de obras. En ese sentido, es importante destacar que el autor de obras autoficcionales las redacta teniendo siempre presente al lector y anticipando la aceptación por parte de un pacto de lectura que Alberca ha denominado como *pacto ambiguo*. Este pacto depende de varios elementos, pero en él el papel principal lo representa el lector, la información que este posea sobre el autor y la interpretación que haga de ella son relevantes para su comprensión de la obra de la que se trate. Téngase en cuenta que la obra autoficcional, aunque se puede parecer a una novela, también puede tener características de autobiografía o viceversa, y la dificultad de identificación genérica lleva, con bastante facilidad, a que el lector dude sobre la clase de pacto de lectura que debe aceptar. Se trata, obviamente, de una duda sobre la duda, una duda sobrevenida, una duda sobre los límites efectivos de la propia duda. Si el lector desconoce los detalles que vinculan la obra con la vida del autor, su lectura se apegará al *pacto novelesco*, sobre todo en los casos en los que el personaje permanezca innominado. Por el contrario, si el personaje lleva el nombre del autor, es probable que el lector se incline a entender la obra siguiendo

un *pacto autobiográfico*, sin ambigüedad alguna; así lo hará, especialmente, si no existe ningún elemento paratextual que indique que el texto no es una novela. La información que proviene de los subtítulos o de la clasificación que llevan a cabo las editoriales ubicando la obra dentro de colecciones que identifican un género específico también suelen ser elementos que condicionan al lector a seguir concretos pactos de lectura.

En la pausa, de Diego Meret, es ejemplo de un tipo de narrativa en la que el lector se debe enfrentar con las incertidumbres de filiación del texto; en este caso se trata de la dificultad que supone acertar a leerlo bien como autobiografía, bien como una obra autoficcional; es decir, se trata de la elección del pacto de lectura que debe el lector establecer con él. Sin duda, resulta difícil determinar el contorno preciso de las fronteras entre los géneros, al igual que es ciertamente difícil penetrar en las intenciones que se ocultan tras este título y, quizá, esa sea una de las apuestas centrales que el autor argentino propone mediante esta obra, pues no hay en ella pruebas evidentes que la coloquen en un género preciso, sino que, de forma más o menos deliberada, la obra se desplaza hacia esos márgenes de incertidumbre que propician múltiples lecturas.

La obra de Meret, *En la pausa*, ha sido leída por buena parte de la crítica como un evidente ejemplo de prosa autobiográfica, lectura que avala un premio en este género literario, Premio Indio Rico de Autobiografía, 2008, y que asimismo avala, si pudiera creerse esto sin temor a quedar atrapado en un bucle irónico, la propia voz del narrador que explícitamente manifiesta su deseo de «narrarse» (Meret 2011: 19).² Es a través de la voz de ese narrador como Meret expone las características flexibles del género autobiográfico, sus imprecisas fronteras, así como la posible ruptura del acuerdo de «contar la verdad» sobre el que insisten Alberca y Lejeune; y es esta voz la que acerca la obra, un poco más, al terreno de la literatura autoficcional. Asimismo es la voz del narrador-personaje la que le permi-

² Para este trabajo se emplea la edición española de Ediciones La uña rota (2011).

te al autor reflexionar sobre los problemas que supone elaborar un texto con un pleno sentido autobiográfico:

Estoy trabado. No avanzo ni mintiendo. Además, esto de escribir sobre mí ya me está cansando. Es realmente muy aburrido, entre otras cosas porque no doy con mi costado narrable. Se me hace trabajoso narrar la realidad, la realidad en términos de acontecimientos ordinarios, de mis acontecimientos ordinarios. Porque si fueran acontecimientos ordinarios de un personaje, sería mil veces más sencillo y más divertido, estaría lo verosímil. Y este puede que sea el principio que cae al proponerse una escritura autobiográfica, al intentar escribir una autobiografía. No puedo hacer que mi vida parezca verosímil, nadie puede hacerlo, pero el recorte que estoy esbozando, si bien no es un recorte de laboratorio, quizá tenga una intención biológica (en tanto quiero entender una vida). Entonces hay que narrar. Narrarlo todo es una opción, pero es imposible (Meret 2011: 80-81).

El argumento de *En la pausa* discurre por diferentes momentos de la vida de un hombre que, prácticamente desde su infancia, ha deseado ser escritor. El personaje, que permanece innominado a lo largo del texto, ha pasado siete años de su adolescencia y los primeros años de su mayoría de edad trabajando como planchador en una fábrica textil; un periodo en el que, según comenta, al margen de su vida laboral, se ha dedicado a escribir. Esa escritura, que es la superficie del texto a la que llega el lector, esa cara visible, ha sido la cara oculta del narrador, un exceso irrelevante en su vida y en sus relaciones con los demás, para quienes a lo largo de esos años lo han acompañado y lo han conocido, exclusivamente, como planchador.

De manera general, se podría afirmar que la obra se desarrolla dentro de las convenciones genéricas de la autobiografía; no obstante, el libro tiene elementos que no acaban de representar las características específicas del género y que lo aproximan a registros literarios diferentes. Recuérdese que para que el lector siga un pacto de lectura autobiográfico o autoficcional, con frecuencia, tiene como referente la reveladora y determinante coincidencia del nombre del autor, el narrador y el personaje, además de contar con una serie de

informaciones relativas a la vida personal de este, pero en el caso de *En la pausa* el lector echa de menos esa información. La obra sugiere la existencia de alguno o de muchos elementos coincidentes entre la vida narrada y la vida previa del autor, pero en ningún momento se hacen visibles esa o esas coincidencias. Hay un vacío de índole histórica sobre el que se despliega la autobiografía o la autoficción. La ausencia del nombre del personaje sugiere que la obra puede ser una reflexión sobre fragmentos de la vida de cualquier escritor o hace posible una narración ficcional sobre un personaje que aspira a ser escritor. El autor puede ser cualquier persona y, en sentido inverso, cualquier persona, cualquier obrero de la industria textil, podría haber redactado la obra. Las dudas sobre cómo abordar este texto se hacen más hondas y no obtienen mejor respuesta si el lector busca información sobre Diego Meret. Una rápida investigación por Internet y por los acervos literarios argentinos, por ahora, no ofrece otra información diferente de la contenida en la propia obra: que *En la pausa* fue la primera publicación del autor, que de él solo se conoce lo que narra en esta obra, y poco más que el reiterado comentario sobre su trabajo durante varios años en fábricas textiles. De esta manera, los vacíos sobre la biografía del autor niegan la posibilidad de que el lector suscriba un pacto de lectura autobiográfico, ya que el desconocimiento de los detalles biográficos no puede hacer más que acercarlo a establecer con la obra un pacto de lectura ambiguo. El pacto ha de ser necesariamente ambiguo por falta de información histórica fidedigna relevante.

No obstante, el reparo que se lleva a cabo sobre la ausencia de una identificación a través del nombre que vincule al autor con el personaje y que permita al lector establecer un pacto de lectura autobiográfico, también puede ser aplicable al carácter autoficcional del relato. El personaje-narrador anónimo de *En la pausa* parece contradecir uno de los principios fundamentales de las obras autoficcionales, en el que el nombre permite que se genere un proceso de identificación entre autor-narrador-personaje. Pese a ello, en los estudios sobre *autoficción* se contempla la existencia de diferentes modos de identidad nominal que, aunque son menos frecuentes, ex-

plican el funcionamiento de otras formas en las que el autor puede ser identificado con el narrador-personaje. En ese sentido Manuel Alberca, recogiendo las ideas de Lejeune sobre los pactos autobiográficos, señala algunas de las características de los procesos de identificación:

[...] la identidad del autor y narrador puede estar ratificada según dos maneras: una explícita, es decir, cuando el nombre o el apellido del autor, o ambos, aparecen de manera inequívoca en el texto; y otra, implícita, cuando ausente el signo onomástico, se suple éste mediante diferentes señales textuales, que cumplen similar función identificatoria. En mi opinión, la autoficción ofrece las mismas dos modalidades de presentar la identidad del autor, narrador y protagonista: la que consagra el nombre y la que se ratifica de manera tácita [...] a pesar del riguroso anonimato del narrador protagonista, la identificación del autor y personaje queda certificada de manera implícita (Alberca 2007: 238).

La ambigüedad con la que se construye la narración, la incertidumbre sobre la veracidad de los sucesos que se narran al interior del relato, solo se atenuaría, al menos parcialmente, si el lector pudiera acceder a alguna otra información que orientara el sentido de su lectura. Pero, como se ha indicado, son pocos los datos personales que se conocen de Meret y ninguno contradice de manera flagrante lo que se narra en su obra. En la columna «El triunfo de un escritor que odia trabajar», publicada por el diario *Clarín* (Meret 2012), Diego Meret señala algunos rasgos de su experiencia como escritor y menciona la dificultad de vivir con el deseo latente, clandestino, de dedicarse a la escritura. De la columna se pueden destacar algunos elementos interesantes para entender la estructura de *En la pausa*. Los más significativos son los que, en concordancia con el argumento de la obra aquí analizada, exponen cierto grado de coincidencia con la biografía del autor. Entre ellos destacan el hecho de que Meret trabajó hasta pasados los veintisiete años en fábricas textiles y que, en medio del desasosiego que le producían sus condiciones laborales, nunca dejó de buscar los recursos y oportunidades

para abrazar su vocación literaria. De manera que, al igual que el personaje, el autor abandonó el trabajo de la fábrica para dedicarse a escribir. Por otra parte, la anécdota de su primera experiencia literaria, por medio del único libro que durante mucho tiempo hubo en su casa (*El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández), se ratifica también como una anécdota real de su infancia. Un detalle importante dado que fue ese libro el que hizo posible al Meret lector.

Y lo leí unas cuantas veces. Pero no porque el *Martín Fierro* me hubiese gustado, pues en realidad me gustó muy poco, sino porque descubrí, con ese libro, que me gustaba leer, y, como por muchos años el extenso poema de José Hernández fue el único libro que tenía a mano, no me quedaba otra opción. Si quería leer, tenía que leer el *Martín Fierro* (Meret 2011: 8).

Sin embargo, un elemento que llama la atención, en función de la búsqueda que defina con algo más de claridad qué pacto de lectura se debe establecer con la obra, es la falta de concordancia onomástica entre la esposa del protagonista y la del autor. En el texto, esta lleva por nombre «Trementina», mientras que Meret explica en su columna que el proceso de escritura de *En la pausa* y de abandono de su empleo en la fábrica textil ocurrió en 2004 y coincidió con el momento en el que su pareja, «Adriana», se acababa de mudar a su departamento. Este sería un detalle menor si no introdujera dudas sobre el acuerdo de «contar la verdad» que se establece con el lector cuando la obra en cuestión es presentada como una autobiografía. Hay circunstancias que podrían explicarlo, pero es, sin duda, una prueba mínima de que la coincidencia entre lo narrado y el mundo que justifica lo narrado no necesariamente es perfecta. Por último, pero no menos importante, es precisamente dentro del registro epitextual donde el autor expresa cuál es el género desde el que él concibió *En la pausa*:

Entre trabajo y trabajo —se fueron sucediendo varios— o en los intervalos entre una alienación y otra, pude escribir. Gracias al premio «Indio Rico» (cuyo dictamen firmaron Edgardo Cozarinsky, María

Moreno y Ricardo Piglia) y a Editorial Mansalva, publiqué una novela en clave autobiográfica y, también, di, de golpe, con un montón de lectores (Meret 2012).

Desde luego, esta afirmación puede o no tomarse en cuenta a la hora de leer la obra, lo que sin duda sucede es que modifica la naturaleza exclusivamente autobiográfica del texto, que, como se ha mencionado, fue avalada por un premio en esta categoría. El comentario de Meret en esta columna tiende a fortalecer la clasificación de «novela» que desde la editorial se le había otorgado a la obra. Pero no deja de reclamar para su construcción esa «clave autobiográfica». Todo esto subraya el hecho de que en muchos textos de ficción, especialmente en los autobiográficos y autoficcionales, se exprese lo que Julio Premat ha denominado como la dimensión narrativa coherente que poseen todas las vidas (2009: 24). Es decir, que, de alguna manera, toda vida cuenta con un costado narrable y ficcional. Asimismo, la obra, más allá de la relevancia de su adscripción genérica, encaja en esa descripción que conviene a una «pausa», pues la literatura, como la vida, es eso que ocurre durante las pausas laborales, durante «los intervalos entre una alienación y otra».

Estos elementos que, de momento, parecería que sirven solo para llamar la atención sobre la duda del género en el que se inscribe el texto y sobre las formas de escritura de Meret, abren también un espacio para la reflexión sobre aspectos de naturaleza más controvertida. Es indudable que hay algo particular en los aspectos formales que tiene una obra literaria cuyo protagonista y narrador se considera escritor y que dedica las páginas de su único texto a reflexionar sobre las condiciones en las que desempeña su oficio. El argumento de *En la Pausa* se centra en la vida de ese protagonista-narrador que tiene una firme vocación de escritor y que se presenta a sí mismo en una serie de pequeños recortes de la vida de Diego Meret, aunque, formalmente, su producción artística se limitaba, en aquel entonces, en el ahora del texto, a la obra en la que expresaba su deseo de llegar a serlo, de llegar a ser escritor, de escribir una obra cuyo contenido conocido del lector, al mismo tiempo, contra-

decía las pretensiones de este aspirante a escritor, pues esta obra se desdobra en el ahora, cuando se escribe, en que el escritor aún no es escritor y el texto en el que el lector comprueba que el autor ya es un escritor. Parecería como si esa realización de la escritura quedara suspendida y expresara a su autor, a Meret, a través de una paradoja en la que, al igual que le sucede a César Aira en *La vida nueva*, el autor es y no es escritor. La naturaleza performativa inversa de la obra se lee al modo en que puede entenderse la aporía de la paradoja de John Cage: «No tengo nada que decir, y estoy diciéndolo», la convierte en ese texto en el que se afirma que el escritor aún no es escritor, mientras que la existencia del mismo texto que materializa la confesión hace creíble y cierto que el escritor sea un escritor.

Por otra parte, el tema del autor como centro del relato, como protagonista, tiene una larga tradición que Meret renueva con gran destreza, además de incluirlo en la historia de la literatura argentina, una literatura que ha tomado como figura fundamental de su tradición al personaje autor. Recuérdese que, sobre este asunto, Julio Premat ha insistido en que en las letras argentinas, a diferencia de algunas europeas que han contado con una figura referencial de autor y del modo de ser escritor, un escritor canonizado o idealizado como Dante, Shakespeare, Cervantes o Goethe, se ha concentrado en crear un antepasado absoluto que justamente es un escritor ficticio, un personaje escritor (Premat 2009: 16). En ese contexto, también llama la atención que *En la pausa* no da cuenta de cómo se escribe un texto específico, sin embargo, se emplean en ella algunos de los procedimientos que, según Francisco Orejas, son más comúnmente empleados en la narrativa metafictiva: «la novelización del quehacer creativo; esto es, la “novela de la novela”; la “estructura en abismo”, la narración enmarcada o relatos intercalados; los recursos paródicos e hipertextuales y la ruptura de códigos formales» (2003: 127).

En el caso de *En la Pausa*, se podría hablar concretamente de la formalización de la «novela de la novela», dado que se trata de una narración en la que se encuentran explícitos los procesos de escritura y lectura dentro de la propia obra. Este es un texto en el que, de forma deliberada, Meret construye dentro de la ficción un mundo

en el que enumera los recursos que permiten la escritura y acercan al autor a convertirse en escritor. La revelación para el lector es, asimismo, autorrevelación para el autor. Desde luego, y siguiendo a F. Orejas, este es uno de los procedimientos relacionados con uno de los atributos frecuentes de la metaficción: la autoconciencia. Por eso no resulta extraño que Meret emplee referentes espaciales, temporales, nombres propios cercanos o pertenecientes a su mundo para, de esta forma, volver borrosa la línea que separa el texto ficcional del mundo «real».

No deja de ser curiosa y novedosa la manera en la que esa «novelización del quehacer narrativo» se lleva a cabo, sobre todo porque las expresiones literarias del personaje tienen formas muy particulares de ejecución: algunos poemas y cuentos se escriben «mentalmente», por ejemplo, y se añade a ellos la redacción de una serie de poemas y su publicación en la superficie interior de las puertas de los baños de la fábrica.

[...] la plancha, que fue el rincón industrial que me permitió escribir... incluso antes de que siquiera sospechara que lo estaba haciendo. Cuando planchaba escribía mentalmente, de manera que planchar era también para mí, aunque parezca mentira, un ejercicio de la imaginación. Escribir planchando (Meret 2011: 87).

Es importante destacar que es el narrador-personaje quien reconoce que la escritura que desarrolla, la escritura mental, puede leerse como una ficción que le resta credibilidad al relato. Sin embargo, el planteamiento de esa forma de escritura propone una relación diferente y particular del autor con las obras que crea. Hay en el personaje un interés especial por desacralizar el oficio de escritor, así como el ambiente y los estereotipos que existen alrededor del mundo literario. Este es un escritor cuya formación literaria durante muchos años se limitó al universo que le brindó un solo libro y, más adelante, se alimentó intelectualmente de los ejemplares sobre libros de cocina que repasaba en casa de su abuela. Meret propone que la formación como lector y, posteriormente, escritor, no tiene por qué estar, necesariamente, ligada a un ambiente erudito lleno de referen-

cias, al mundo académico o a las representaciones sociales del medio literario, sometidos todos ellos a una tradición que tanto enriquece como paraliza. En el caso del personaje, basta con la formación de un único libro y con la heterodoxa formación de unos recetarios de cocina para que la vocación y el deseo por la escritura se estimulen y se mantengan. En la obra se presenta a un escritor que incluso duda, al igual que lo hacen quienes lo conocen, de que realmente sea ese escritor que cree ser. Y recuérdese que se trata de un escritor sin obra o que, en el mejor de los casos, le ha dado a su creación literaria una forma efímera e intangible.

Mis compañeros no creían, puede que con razón, pero el caso es que no conocían lo que escribía, que yo fuera escritor. Y a lo mejor, por esto, me lancé a una forma de escribir que usaba exclusivamente en la fábrica y tenía la ventaja de traer con ella una especie de publicación inmediata. Escribía con tiza sobre la parte de adentro de la puerta de los baños (Meret 2011: 70).

Mediante esta decisión, lo que se considera literatura, los conceptos tanto de la escritura como del autor, se transforman. Un escritor que escribe mentalmente o que lo hace en el interior de las puertas de los baños propone una reflexión sobre lo efímero y sobre lo antimonumental; en definitiva, sugiere que se debe pensar sobre otra forma de concebir una obra artística. A través de este gesto, Meret habla de una escritura que, por una parte, se materializa sobre un medio poco convencional y que se vincula con expresiones populares que la alejan de los terrenos, tradicionalmente, restrictivos de las artes. La literatura, a su vez, se percibe como más libre, incondicionada, por quienes piensan que se ha retirado al interior de las puertas de los baños. Más auténtica también, es decir, no mediada por la industria editorial, por el complejo mundo de la crítica y del estudio académico. Insiste en el mito de lo espontáneo en la creatividad del pueblo, en el destino de lo popular, donde se hallan comúnmente desahogos expresivos de la condición humana reducidos a su más estricta materialidad. Sus deposiciones, su *deposición*, lo son también en un sentido muy amplio, más allá de la ambigüedad:

«exposición o declaración que se hace de algo», pero también «evacuación de vientre». La ejecución de la literatura también vincula la creación al proceso de alimentación literaria: el *Martín Fierro*, como obra que se eleva al panteón del canon argentino; al proceso de cocinado y de preparación material y textual: los libros de cocina que han alimentado su técnica como escritor, y finalmente el resultado, que se convierte en la fase última de una posterior representación de la ingesta, la digestión y la deposición. La literatura acaba en el interior de la puerta del baño de la fábrica. El proceso concluye. La devaluación de las pretensiones de la literatura como manifestación de la alta cultura alcanza su cumbre al descender a la puerta del aseo. Sin duda, este contexto muestra una serie de posibilidades. Se convierte la obra en una exploración sobre la literatura en los lugares de la cotidianidad y sobre la posibilidad de acercarse a ella, incluso, en espacios tradicionalmente poco propicios para tal fin, como pudieran ser la fábrica o los aseos públicos.

Cuando dos mundos tradicionalmente separados se acercan en una obra de imaginación, es decir, cuando aparecen juntos en un contexto infrecuente, ambos se contaminan, se transforman, establecen una relación dialéctica. No hay por qué no creer lo que confiesa el autor sobre sí mismo, pero su adecuada alegorización del proceso de la creación literaria y del mundo de esta, hace dudar sobre el principio de veracidad de la obra: demasiado literario para haber ocurrido realmente. Anula sus pretensiones de sinceridad al recurrir a una alegoría. La ambigüedad del pacto de lectura se hace patente. La obra creada en los baños establece un exterior y un interior. Una distancia que ha sido tradicional y común en toda suerte de lectura alegórica. Además, la literatura, el *Exegi monumentum aere perennius*, ese «he construido un monumento más perdurable que el bronce» (Horacio —*Odas*, III, 30), vuelve a ser inscripción, pero ya no es mármol ni bronce la materia sobre la que se inscribe, sino que es el endeble tablero de una puerta de un baño, la puerta que se cierra en el interior de un cuarto de un único uso, un cuarto reservado para el acto cotidiano que devuelve al ser humano a su más pura e insignificante materialidad, una materialidad a la que hace, sin

embargo, significativa esta obra. Una puerta que puede ser repintada tantas veces cuantas veces sea necesario para restaurar su idea del decoro, la higiene y el respeto. La ambigua contradicción entre inscribir y escribir se revela en este acto. Además, la escritura mental y, sobre todo, el uso de tiza para elaborar una obra, permiten a Meret discutir el valor de la perdurabilidad de la escritura. El autor enfrenta la idea de la escritura tradicional como expresión que permanece inalterable y que se eterniza, frente a la fugacidad que se percibe a través de la escritura elaborada a partir de materiales efímeros. Su literatura está en constante transformación y es transitoria, a la vez que hace imposible que se circunscriba a los criterios de calidad con los que, tradicionalmente, se juzga una obra de este tipo. La provocación se lleva al extremo cuando el personaje afirma que el relato «El planchador intelectual», un cuento que se transcribe «atravesado por la escritura» (Meret 2011: 87), resulta más atractivo en su versión *in mente*. La escritura que alcanza su materialización en la puerta del baño es borrable, la tiza puede borrarse; puede tacharse, puede contradecirse y puede permitirse que se averigüe el contenido inicial bajo el tachado; pero también puede contestarse y refutarse, está sometida al juicio contradictorio del próximo visitante; es infinitamente recursiva, puede reaparecer, variar, prolongarse o disminuir; es anónima o, como posibilidad, puede firmarse con pseudónimo o con el nombre del autor, al igual que todas las intervenciones sucesivas que se añadan a la primera enunciación; es colaborativa, pues pide implícitamente que cada visitante aporte su propio punto de vista. Esta literatura también se diferencia del graffiti, con el que, sin embargo, guarda un inequívoco parentesco. El graffiti pide grandes espacios, es mural, convoca grandes audiencias. En el graffiti es la propia ciudad la que se erige en autor y la que proclama su creatividad en los espacios vacíos que se contemplan desde los puentes, las grandes avenidas o los lienzos mayores de los edificios. El graffiti recurre con frecuencia a lo visual, a las imágenes. Las puertas de los baños se cierran dejando en su interior el secreto intimista que pide que los lectores se consideren uno a uno, como individuos. Guarda parentesco, pero se separa de esta literatura en su pretensión de mo-

numentalidad. En ese sentido, son interesantes las consideraciones que realiza el personaje sobre las implicaciones que se ocultan tras un sistema de escritura como el que él emplea:

No me daba cuenta del grado de exposición al que podía prestarme como consecuencia de este ejercicio de escritura, pues de alguna manera escribía y publicaba para mis compañeros de trabajo, para sus imposibilidades, siempre más ligeras que las mías, y para sus fracasos. Casi todas eran personas apagadas, que habían perdido algo, por eso me los imaginaba como aliviados cuando, en algún momento del día, se sentaban sobre el inodoro y descubrían un nuevo poema mío, aunque jamás hayan hecho referencia a ellos, a mis poemas, al menos en mi presencia, aunque no sé si alguna vez Stella, Rubén, Norma o el Uruguayo supieron o supusieron que esos poemas que se hallaban eran míos, aunque tampoco sé si alguna vez se dieron cuenta de que en la parte interna de la puerta del baño había poemas, aunque mucho menos sé si alguna vez supieron que aquello que leían... los ojos afebrados... en la parte interna de la puerta del baño era un poema (Meret 2011: 89-90).

La materialidad de la escritura se lleva a cabo apelando a los recursos de una actividad pública (el grafiti) y que, como reconoce el personaje, cuenta con un «grado de exposición» quizá bajo, quizá incierto, pero, irónicamente, se elige como soporte material artístico uno de los espacios más privados y de más intimidad, la puerta interior del baño, solo visible cada vez para quien usa el baño y para nadie más. Sentimientos, pensamientos e incluso el propio autor quedan expuestos en la intimidad. El lector queda encerrado, literal y figuradamente, en el acto de la lectura. Ese algo incomunicable de la lectura, que se lleva a cabo individuo tras individuo, es común a los poemas escritos tras la puerta y al poema en la página del libro.

Hay, por otra parte, toda una cuidadosa atención al uso de la tiza para la elaboración de los poemas. Téngase en cuenta que este material se relaciona con el aprendizaje, con las herramientas que, hasta hace algunos años, constituían el primer contacto que se tenía con la escritura. Las vocales y consonantes se enseñaban mediante

el uso de este material en un tablero similar a la puerta del baño. El acceso a ese conocimiento, esos primeros años de alfabetización, se convertían en rituales con los que se accedía al mundo, al conocimiento del mundo:

Había adoptado una suerte de ritual, de camino primero en relación con la escritura. Raramente lo hacía sobre un papel... aunque no pasaba un día sin que escribiera un poema. Había optado por escribir encerrado en el baño de la fábrica, de pie, contra la puerta, que daba de frente al inodoro.

Una vez adquirido el hábito, me había provisto de una caja de tizas de varios colores, de esas tizas que usan las maestras de grado cuando te enseñan a escribir, a subrayar o separar en sílabas: tizas clásicas. Escribía con tizas clásicas poemas a veces barrocos (Meret 2011: 88).

Los poemas escritos en tiza sobre esta superficie es posible que representen, para los obreros, un primer y único contacto con el mundo literario, el acceso a un mundo, sin embargo, con el que no les resultaba difícil establecer la continuidad respecto del mundo del aprendizaje de la alfabetización. La tiza provoca la anamnesis de un mundo perdido con el que se pretende reconstruir la relación.

El uso de un recurso como la tiza también brinda a los lectores distintas posibilidades de aproximación a la obra literaria. En primer lugar, renueva en este caso la figura del escritor anónimo a quien solo le interesa dar a conocer sus ideas, no la persona, que se oculta tras el texto y que lo hace común y propio de cada visitante. Los trazos en tiza sobre la puerta, ocultan la identidad del autor. El escritor se esconde, desaparece voluntariamente para que cualquiera de los que entren en aquellos baños pueda ser o pueda convertirse, indirectamente, en escritor. Lo único que tiene que hacer cada visitante es borrar o modificar el texto, y las condiciones materiales se prestan para hacerlo. Pero también pueden serlo los obreros que decidan no alterarlo. Permitir que los poemas permanezcan es otra forma de otorgarles una licencia de existencia. Nadie sabrá, finalmente, quién es el autor. Lo que ocurre al interior del aseo solo lo

conoce cada una de las personas que hacen uso de él. Esa forma de interioridad propicia la figura callada y muda del lector, pues solo alcanza a alterar el texto, a modificarlo, quien se sienta llamado a la empresa de colaborar, de dejar una huella sobre el curso común de la vida. Pero habrá muchos, una mayoría de visitantes, que se limitarán a leer, quizá de forma distraída, pues el texto no se impone con la obligatoriedad con la que el texto escrito, la página impresa, el libro, reclaman la atención del autor. Los textos escritos en la puerta del baño pueden leerse o no, pueden leerse de forma fragmentaria, su lectura destruye la idea de un argumento, de un texto. Pueden leerse una vez o más veces, pueden leerse de forma incompleta. Pueden leerse con indiferencia, con irritación o con desdén. Admiten puntos de vista muchas veces opuestos o contradictorios. El lector tiene una variedad de respuestas para los textos que lee.

En segundo lugar, está el asunto de la distribución literaria, en donde las elecciones del personaje se contraponen. No es un asunto menor. La distribución literaria está relacionada con la vida de las obras literarias en su destino social. Ese destino es el escenario sobre el que se dan las condiciones para la creación de un canon. Es, en este sentido, una literatura, la que se halla en las puertas de los baños, perfectamente anticanónica. Lo es porque prescinde de todo un mundo que siendo, intrínsecamente, ajeno a la literatura, la condiciona en su vida social y le crea toda una infraestructura académica, social, comercial, que hace de la literatura un producto, una mercancía. Las ganancias comerciales de esta creación literaria, por ejemplo, son cero. La obra que propone Meret en las puertas de los baños cuestiona todo el ropaje literario que no se encuentra específicamente vinculado con lo literario, sino con intereses académicos, sociales o comerciales. Se cuestiona el funcionamiento de la literatura en medio de una red de relaciones que desvirtúan su potencial artístico, y que la convierten en una mercancía más, sometida a las leyes de la oferta y de la demanda. El tema de la distribución también es relevante si se piensa en la mínima trascendencia, mejor dicho, la nula trascendencia, que puede tener una obra escrita tras la puerta del baño, que cuenta, como es obvio, con sucesivos únicos lectores,

que se repiten, que constituyen un grupo cerrado y cuya experiencia es difícilmente comunicable; también lo es, mínimamente trascendente, si se piensa en una escritura que solo existe en la mente de su creador, que tendrá un único lector y cuya lectura no avala la existencia del autor ni de la obra. Existe esa obra en estado de inexistencia, de idiolecto de uso unipersonal, es la reducción solipsista de la literatura llevada a su más refinado y radical experimentalismo. Se crea así una literatura que es, literalmente, imaginaria, en el sentido de que la obra se restringe a la imaginación de una sola persona y no vive más allá de las fronteras de la imaginación de esa persona. Esta literatura, así concebida, es incomunicable. Se reduce la literatura a su grado cero, a una posibilidad que es la matriz de su imposibilidad. Por otra parte, está la efectividad de una praxis literaria que consiste en publicar en las puertas de los baños. Esta praxis literaria involucra y convoca a todos los trabajadores de una fábrica que a diario se encuentran con un poema nuevo. En este caso ni siquiera es necesario que el lector se interese por la obra, ella está ahí, esperándolo. La literatura deja de ser un acto voluntario. Pero esto, de nuevo, esta actividad creativa, cuestiona todo el edificio en el que se ha dado albergue tradicionalmente a la literatura; un edificio que, en principio, no era sino un medio, una de las posibilidades siempre abiertas para la literatura. La designación de ese edificio como único lugar y sede permanente de la literatura había dejado fuera de su recinto algunas de las dimensiones del poder de crear y había limitado y controlado las prácticas literarias a su papel tradicional, mediado por la industria editorial y cultural y por los poderosos medios académicos.

De todo lo anterior, del análisis parcial y fragmentario de la obra de Diego Meret, un análisis que no pretende ser ni sistemático ni exhaustivo, de forma provisional, pueden desprenderse varias conclusiones. Una de ellas, acaso la más importante, afecta a la distancia que puede medirse entre el *yo* ficcional y el *yo* biográfico. Es decir, afecta al hecho de que esa distancia entre mundos heterogéneos ha dejado de ser el interés dominante. Si en los relatos autoficcionales había en el pasado un interés objetivo por calcular de forma efectiva

la distancia entre lo verdaderamente ocurrido y lo ficticio, la relación que se establece entre el mundo de la verdad y el mundo de la ficción, en el ejemplo de Diego Meret la atención del lector no se dirige de forma prioritaria tanto a establecer esa comparación entre el principio de realidad y el mundo imaginario, sino a explorar el mundo interior del creador y, por tanto, directamente, el mundo de la literatura. Acaso la figura del autor se reconfigura como la de un trabajador anónimo, como creador de un mundo fragmentario, corregido y vuelto a corregir por otros autores anónimos, también trabajadores en una fábrica, un mundo ficticio deleitado por un público que no sabe que disfruta de una obra literaria, una literatura cuya mejor cualidad es la de desconocerse a sí misma, la de negar su propia condición de literatura, a diferencia de esas obras canónicamente literarias, reducidas a su esencialidad unívoca, entregadas al lector que solo sabe que goza de una obra literaria cuando lee el *Martín Fierro*, porque esta obra u otra equivalente reúne todos los rasgos esenciales del canon socialmente sancionado. Esa figura del autor es analizada y vuelta del revés en esta obra. Aparece no el autor, sino su negativo. Como en el ejemplo de la fotografía analógica, el negativo guarda en su polaridad invertida aquellos colores y matices que constituyen la imagen aceptada, la imagen canónica. El negativo no es solo lo opuesto, lo invertido, lo ocultado, sino que es, precisamente, aquello que lo positivado, el positivo, impide ver. En el dominio de la fotografía analógica el negativo precede al positivado, que solo aparece cuando, significativamente, la película es revelada. La condición del ocultamiento es la existencia de ese positivo que solo puede nacer de todo lo que se silencia u oculta. El relato de Diego Meret muestra ese envés, ese reverso, cuyo haz, cuyo anverso, es la literatura canónica.

Otra conclusión relevante abarca el mundo literario en su praxis y en sus medios de producción. No es solo el autor el que, una vez más, es problemático, sino que el mundo de la literatura, sus premios, honores y distinciones, la vanidad de su poder y de su presencia, todo ello es cuestionado en una obra que tiene por objeto ofrecer un retrato completo del mundo literario. Un retrato que haga

visibles todas las implicaciones, toda la extensión contradictoria y compleja de ese mundo. Es el sujeto de la literatura el que se analiza, describe y cuestiona en esta obra.

Además de la nueva luz que se arroja sobre el concepto de autor y de autoría, el análisis de esta obra obliga al lector a reflexionar sobre la distancia recorrida desde aquellos ensayos que se han mencionado sobre el autor, los de Barthes y Foucault, lo que se ha señalado en relación con las preocupaciones sobre la autoficción y sobre el pacto o los pactos de lectura. La obra aquí analizada utiliza los mismos medios, utiliza recursos ya vistos, disfrutados y analizados en ocasiones anteriores, pero los pone al servicio de una forma nueva de entender la praxis literaria y la función de la literatura, y lo hace socavando los cimientos de las creencias tradicionales sobre la inalterabilidad de los principios programáticos de la literatura. En literatura, los principios, las categorías de las que hacen uso los análisis, sus modos de interacción social, su presencia y eficacia, sus virtudes, la misma idea de monumentalidad ligada al canon, no de una obra concreta, sino del edificio de la literatura, se mantienen como resultado de una convención. Obras como la de Diego Meret, *En la pausa*, obligan a revisar esta convención.

Por el camino sobre la reflexión en torno a la figura del autor, su vocación, su responsabilidad como creador, su vida problemática, su visibilidad o invisibilidad social, su sometimiento a unas reglas de juego en las que el escritor participa siempre en inferioridad de condiciones, su percepción de la inevitabilidad de un mundo dado cuya transformación parece imposible, se ha llegado a considerar, en su conjunto, todo el edificio de la literatura. La distancia que separa esa literatura que constituye la imaginación cotidiana de las personas, una obra que no llega a comunicarse, o esa otra literatura precariamente afianzada tras las puertas de los aseos, mide la distancia entre la aceptación de un mundo dado como definitivo, acabado, y un mundo dado como posible, abierto a la posibilidad de sus metamorfosis, de su cambio, de sus manifestaciones múltiples, libres, ajenas a intereses, vinculado a las personas sin mediación posible, siempre renovado. Las consideraciones sobre la lógica interna de la

distribución del edificio, la solidaridad y solidez de los materiales de construcción empleados son lo que han atraído el interés del autor y, seguramente, son lo que cautivará el interés del lector.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARTHES, Roland (2009): «La muerte del autor». En María Stoopen (coord.): *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: UNAM, pp. 99-107.
- CASAS, Ana (comp.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*. París: Galilée.
- _____ (1988): *Autobiographiques*. París: PUF.
- FOUCAULT, Michel (1990): *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994): *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- _____ (2009): «¿Qué es un autor?». En María Stoopen (coord.): *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: UNAM, pp. 109-132.
- HORACIO (1990): *Odas y Epodos*. Madrid: Cátedra.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- _____ (1980): *Je est un autre*. París: Seuil.
- _____ (1991): «El pacto autobiográfico». En *Anthropos Suplementos (Las autobiografías y sus problemas teóricos)*, núm. 29, pp. 46-71.
- _____ (1994): *El pacto autobiográfico y otros textos*. Madrid: Megaluz-Endymion.
- LÓPEZ, Dámaso (1993): *Ensayo sobre el autor*. Madrid: Ediciones Júcar.
- MERET, Diego (2011): *En la pausa*. Segovia: La uña rota.
- _____ (2012, julio 7): «El triunfo de un escritor que odia trabajar». En *Clarín*: <http://www.clarin.com/sociedad/triunfo-escritor-odia-trabajar_0_732526915.html>.

- OREJAS, Francisco (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros.
- PREMAT, Julio (2009): *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: FCE.
- TABAROVSKY, Damián (2004): *Literatura de izquierda*. México: Tumbona.
- TORO, Vera, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO (eds.) (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

ENTRE CONFINES Y ALEDAÑOS:
MINIFICIONES DE LUIS BRITTO GARCÍA

*Laura Elisa Vizcaíno**

El autor antiguo que escribió los mejores fragmentos, ya fuera por disciplina o porque así lo había dispuesto, fue Heráclito.

Es fama que todas las noches, antes de acostarse, escribía el correspondiente a esa noche.

Algunos le salieron tan pequeños que se han perdido.

AUGUSTO MONTEROSO

INTRODUCCIÓN

La brevedad en la literatura se cultiva desde tiempos arcaicos y la actualidad la sigue respetando. El presente, incluso, le da su lugar a medios audiovisuales y teatrales de poca extensión, y continúa una tradición de narrativa corta. Por ello, investigadores, estudiosos y meros interesados en el tema hablan de un fenómeno que no termina de generar discusiones sobre su nombre y cualidad de género híbrido; es decir, la minificción.

* Universidad Nacional Autónoma de México.

A finales de los años 80 la literatura minificcional comenzó a ser estudiada en la academia.¹ Y a inicios de los 90 los congresos en Latinoamérica y España dedicados al tema adquirieron notoriedad y periodicidad; así como la publicación constante de antologías sobre este género en específico. Sin embargo, aunque existe una larga tradición de la brevedad en la literatura, se le ha querido definir únicamente como un asunto de extensión, de número de palabras o caracteres; pero pocas veces se reflexiona sobre sus implicaciones; como por ejemplo, las consecuencias del silencio, la elipsis, los espacios en blanco y el entimema;² elementos necesarios para la fugacidad del texto.

Además, la contundencia de un texto breve, es decir, el peso de fondo que sostiene la punta del iceberg, suele recurrir a distintos fenómenos; algunos de ellos son la intertextualidad, la metaficción o, como aquí se verá, la hibridez genérica. Por lo tanto, la brevedad no puede ser minimizada a una mera cuestión gráfica de cuartilla y media o una página, sino que requiere ser vista como una destreza de composición que refleja el dominio del silencio y, en ocasiones, se apropia de distintos medios y géneros para expresarse en potencia; es decir, mínimamente, pero con una derivación que retumba en ecos.

El presente estudio observa las implicaciones que tiene la brevedad dentro de algunos microrrelatos del escritor venezolano Luis Britto García (nacido en Caracas, 1940), concretamente aquellos compilados en su libro *Anda Nada*, publicado en el año 2004 por Thule ediciones. La intención es, además, dar a conocer parte del trabajo del autor, demostrar algunas de las posibilidades que tiene la

¹ En 1986, Dolores Koch presenta la primera tesis doctoral sobre el tema que lleva por título: *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso*, documento pionero en los estudios sobre narrativa breve. Mientras que en 1994 se realizó el Primer Congreso Internacional de Minificción en la Ciudad de México. Actualmente tiene una periodicidad bianual; en el año 2014 se llevó a cabo la octava edición.

² Roland Barthes, en *La aventura semiológica* se refiere al entimema como «un silogismo truncado por la supresión de una proposición cuya realidad parece incuestionable a los hombres, y que por esta razón es simplemente guardada en la mente» (1995: 128).

narrativa breve para romper con límites genéricos y mezclarse con otros tipos de escritura, a la vez que construye fragmentos significativos sostenidos por silencios. De esta forma se estudiará a la brevedad no por el número de palabras, sino como un fenómeno que permite emplear ciertos recursos y otros géneros literarios.

Pero la obra *Anda Nada*, no sólo es mixtura genérica, también es un desbordamiento de historias cortas. Si el título se leyera sin separación; es decir, *andanada*, remitiría a un significado específico: un derroche de palabras o gritos reprobatorios. Tanto este significado como el carácter lingüístico con el que juega el título, deja abierta la posibilidad de leerlo unido o separado; la misma indeterminación del nombre se encuentra en la obra, pues cuesta trabajo distinguir dónde termina el aforismo y empieza el cuento o hasta dónde la prosa poética tiene rasgos ensayísticos.³

La brevedad de *Anda Nada* implica una hibridez genérica entre el aforismo, la poesía y la narrativa. En cada uno de estos tipos escriturales puede apreciarse el papel del fragmento tomando la mano del silencio; así como el género del ensayo recorriendo la gran mayoría de los textos, como un aire que dicta alguna sentencia crítica sobre algún aspecto, sin ningún afán de adoctrinar, únicamente proponer una mirada. A veces, de manera tan solo velada, hay reflexiones y sentencias sobre aspectos de la vida cotidiana, lo que conlleva una voz narrativa y reflexiva que en algún momento deja en claro su opinión, ya sea de manera irónica, metafórica o meramente denotativa.

Cabe señalar que la minificción en general, y *Anda Nada* en particular, es resultado de una tradición literaria que ya ha pasado por momentos vanguardistas en los que la lucha contra la clasificación y las reglas provocaron obras también híbridas y subversivas con los formatos tradicionales. En la posmodernidad los aspectos transgresores, en vez de olvidarse, continúan. Esta continuación ya no tiene

³ En otros títulos anteriores de Luis Britto se ha podido observar ese juego de palabras posibles de dividir en dos, como *Rajatabla* (1970) y *Abrapalabra* (1980). En el caso de *Anda Nada*, ocurre a la inversa: se escribe con una separación, pero puede pronunciarse sin ella; así juega con sus significados, ya sea juntos o separados.

una intención de choque como a inicios del siglo XX, sino que la insurrección se ha normalizado.⁴

Por tanto, aunque la hibridez no es novedad, los híbridos de Britto destacan al equilibrar el fragmento con temas que alteran el orden establecido, como la guerra y la muerte. Así no buscan sublevarse contra su presente ni pretenden ser insólitos, pero permiten confirmar la vigencia de la combinación genérica.

Asimismo, los microrrelatos de Luis Britto demuestran que la hibridez y mezcla con distintos tipos de escritura sostienen una narrativa ubicada en el borde; es decir, la narración seduce otras formas, como la poesía y el ensayo, para rescatarlas y difuminar límites estrictos. La cuestión genérica de *Anda Nada* resulta inclasificable, pues los textos que lo componen no son del todo minificciones, algunos son textos de tres páginas con una división numérica en cada párrafo que podrían sostenerse de manera independiente. En conjunto, el libro propone fragmentación al mismo tiempo que unidad; lo que lo hace un tanto indomable y comprueba que la brevedad, para construirse, suele provocar inclasificación y colindar en la frontera junto con otros géneros.

Dentro de la misma línea polifacética, el autor venezolano, cuya narrativa breve ha sido recopilada en distintas antologías de minificción, no se cierra únicamente a este género, sino que, con más de veinte libros publicados, se extiende también al ensayo, al teatro y a la novela. Sus textos breves, sobre todo, se han rescatado en distintas antologías; por ejemplo: *La minificción en Venezuela* (2001), *Mínima expresión. Una muestra de la minificción en Venezuela* (2009), ambas de la antóloga Violeta Rojo; *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001), de Clara Obligado; *La otra mirada. Antología del microrrelato*

⁴ Cuando Octavio Paz habla de tradición y ruptura como paradoja de la modernidad, señala esa cualidad en la que los textos ya no son rebeldes por ir en contra de lo establecido, sino porque la tradición de la negación se normaliza. «El arte moderno comienza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora» (1998: 159).

hispanico (2005), de David Lagmanovich; *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos* (2003), de Lauro Zavala. Mencionar estos compendios y sus antólogos de Venezuela, España, Argentina y México tiene la intención de justificar el papel de este autor como uno de los principales representantes del género minificcional, al que se recurre como ejemplo de la narrativa breve venezolana y de habla hispana en general. Su mención implica también que el autor conforma una tradición literaria que continúa escribiéndose.

Por su parte, Venezuela es uno de los países con mayor producción de narrativa breve. Así lo atestiguan las 466 páginas de la antología *Mínima expresión*, arriba mencionada, que recopila a 99 autores, iniciando por José Antonio Ramos Sucre (1890) y finalizando con Miguel Hidalgo Prince (1984). Asimismo, David Lagmanovich, en *El microrrelato. Teoría e historia*, le dedica un apartado a este país por «el número de los buenos escritores que lo han cultivado y lo cultivan, aun en los casos en que no sea con exclusividad» (2006: 286). Sin embargo, los estudios específicos sobre los textos mínimos de Luis Britto son escasos,⁵ en comparación con otros autores también recopilados constantemente en antologías importantes.

Por otro lado, llama la atención que mientras aumenta la cantidad de microrrelatos en internet, la calidad de los textos se va demeritando. Y la razón se debe a priorizar la extensión corta sobre la contundencia narrativa que implica un cuidado extremo por el lenguaje. Una vez más, se subestima la brevedad como si se tratara de una simple cuestión de extensión.

En la Introducción que hace Violeta Rojo a su antología del año 2009, ella comenta sobre el microrrelato: «Su brevedad hace creer que es fácil y eso ha desencadenado cientos de concursos, en los que invitan a todo aquel que pase por allí a que escriba un texto brevísimo y aproveche y lo mande por SMS o Twitter. Como además tiene la extensión perfecta para ser colgado en un blog, en este momento hay una avalancha de mínimos que nos atosiga» (2009: XI). Con

⁵ María Dolores Galve de Martín dedica un espacio de su artículo, «Cuento y minicuento: un problema de delimitación», de la revista *Núcleo*, 1997, a las aportaciones que Luis Britto García ha dado a este tipo de escritura.

esta premisa, la selección de Rojo se concentra en textos mucho más cuidados en cuanto a su construcción, como los de Luis Britto García que dan una muestra nítida sobre la potencia de la brevedad sin llegar a banalizarla, recurriendo a otras formas literarias y haciendo un buen uso de los silencios; demostrando que la escritura breve no se sostiene en lo trunco sino en la explosión de elementos.

Para tratar la hibridez genérica en las brevedades del autor venezolano, es necesario conocer la problemática que implica la narrativa breve y en específico la minificción, pues dentro de ésta se explica el carácter híbrido.

1. HIBRIDEZ GENÉRICA Y MINIFICCIÓN

La lista de nombres que recibe la narrativa breve es extensa y hasta la fecha no ha concluido: todavía se siguen inventando distintas formas de llamar a los textos cortos. Y esto se debe a la cualidad proteica, de esponja, de camaleón, o de parásito que la distingue. Una opción es llamarla minicuento,⁶ pero ¿qué pasa si no tiene un inicio, un desarrollo o un final marcados? Se le puede llamar microrrelato,⁷ pero ¿qué pasa si colinda con otros géneros además del narrativo, como por ejemplo el dramático, el poético o el ensayístico? Entonces se le puede llamar minificción,⁸ para abarcar cualquier construcción

⁶ El término de minicuento es empleado constantemente por Violeta Rojo, como lo demuestra su *Breve manual para reconocer minicuentos* de 1997, editado por la Universidad Autónoma Metropolitana, que después fue ampliado en 2009 y editado por la Universidad Simón Bolívar de Venezuela.

⁷ David Roas es uno de los especialistas que defienden el término *microrrelato* por el interés en los textos meramente narrativos y literarios, como lo indica el conjunto de ensayos recopilados por él: *Poéticas del microrrelato*, editado por Arco Libros en 2010.

⁸ Lauro Zavala inaugura el Primer Congreso Internacional de Minificción con este nombre y es quien defiende esta nomenclatura en diversos estudios, como por ejemplo, uno de los más amplios: *Cartografías del cuento y la minificción*, editado en Sevilla por Iluminaciones Renacimiento, en el año 2004.

breve y reconocer la posibilidad del texto para camuflar con géneros literarios o extraliterarios.

La nomenclatura *minificción* tiene una cualidad abarcadora, pues incluye cualquier tipo de discurso ficcional y breve. Dentro de ella se encuentran los microrrelatos y minicuentos; es decir, desde los textos con estructuras clásicas, hasta las narraciones únicamente sugeridas; así como aquellas escrituras que se mezclan con géneros literarios y extraliterarios; como las recetas, las listas, los anuncios publicitarios, o el ensayo, la lírica, el aforismo, la estampa, etcétera. El calificativo minificción implica que los géneros pueden mezclarse, confundirse y en ocasiones imposibilitar la clasificación. Si se estudiaran minicuentos únicamente, sería poco probable la característica de hibridez genérica, pues el género ya está asentado por su nombre.

Sobre la mixtura de géneros en la minificción, Graciela Tomassini y Stella Maris Collombo le otorgan el adjetivo de *parasitaria*,⁹ pues se alimenta de otros tipos de escritura. Mientras que Violeta Rojo propone la denominación de *(des)generado*, para subrayar su cualidad de inclasificable: «es evidente que hay una transgresión de géneros, buscada o no, consciente o no, pero un afán de salirse de los géneros establecidos» (1996: 41). Otro acierto en las teorías de Rojo es proponer el término *proteico* para definir las minificciones que, así como el dios griego Proteo, toman distintas formas y se confunden con otros géneros.

Ahora bien, la hibridez genérica siempre puede ser parasitaria y proteica; pero, ¿por qué es recurrente en la brevedad? En *Quince hipótesis sobre género*, Alberto Vital subraya la cualidad de los géneros de corta extensión para independizarse de los grandes; como los aforismos dentro de la novela. Existe la posibilidad de que «los géneros extensos tengan insertos géneros breves, a los que la memoria colectiva puede aferrarse para que así tanto el texto como el autor

⁹ «En todo caso, la minificción produce una forma de textualidad parásita, o mejor, si se nos permite el préstamo terminológico, saprófita. Esta denominación no implica aquí connotación derogativa: saprófita es la vida que se nutre de la descomposición orgánica» (Tomassini y Colombo 1996: 86).

persistan en ella. El epigrama, el aforismo y la sentencia son géneros breves con una fuerte intención mnemotécnica y desde luego gnómica» (Vital 2012: 111). Los géneros mezclados en el mar de *Anda Nada* son, precisamente, los que pueden ubicarse en una obra extensa y recordarse: los aforismos, los consejos, los manuales, los instructivos o las reflexiones ensayísticas. Estos a su vez significan en conjunto y de manera aislada. El fragmento breve embona en grupo y se sostiene por cuenta propia.

Por su parte, Elena Madrigal (2011: 152) rescata tres cualidades del fragmento: su organicidad o capacidad generadora; la imposibilidad de abarcar la totalidad, y la mixtura de géneros con miras a la unidad. El formato corto rodeado de silencios, al no poder abarcarlo todo, rescata partes representativas; no todas las obras ni todos los géneros ni todos los recursos, sino lo más significativo de ellos. El proceso de selección de la brevedad híbrida, para escoger que sí y que no del universo literario y extraliterario, es una forma de dialogar con las convenciones y formas tradicionales de escribir y clasificar. El carácter híbrido de la brevedad se debe a un anhelo por la totalidad, pero también un conocimiento selectivo de lo más distintivo y necesario.

2. FRAGMENTO MISCELÁNEO

Una forma de leer *Anda Nada* es por medio de la fragmentariedad. Lauro Zavala, en «Seis problemas para la minificción»,¹⁰ se refiere a la fragmentación no sólo como una forma de escribir, sino también de leer; una posibilidad de saltarse páginas y escoger alguna al azar. Esta práctica actual se justifica con el falso pretexto de no tener tiempo de leer una larga novela. Como remedio, la lectura fragmentaria puede utilizarse sobre los textos breves.

¹⁰ Puede consultarse en: <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm>> y <http://www.academia.edu/1331300/Seis_problemas_para_la_minificcion>.

Mientras tanto, David Roas (2010: 22) subraya el error de confundir la brevedad con lo fragmentario, pues el microrrelato no es escritura discontinua con múltiples principios y finales, y tampoco se trata de una forma textual inacabada; sino de una completa unidad.

Sin embargo, Omar Calabrese distingue entre el fragmento y el detalle. El primero está aislado de su «todo» y explicado por sí mismo; mientras que el segundo define a un entero, sin el cual no podría sostenerse. El carácter de autonomía que caracteriza al primer caso ocurre cuando «El fragmento se transforma él mismo en sistema, cuando renuncia a la suposición de su pertenencia a un sistema» (Calabrese 1994: 90). Por lo tanto, el término fragmento no se utiliza en el sentido de fractura, sino únicamente en el sentido de concisión: el encapsulamiento de imágenes que se sostienen por sí mismas.

Asimismo, la hibridez genérica en la brevedad implica rasgos escriturales de distintas procedencias, lo que puede darnos la idea de que la brevedad se compone de trozos. Sin embargo, esto no provoca fragmentos discontinuos, sino unidades misceláneas, gracias a la cualidad del fragmento que funciona en conjunto, pero también por sí mismo.

En cuanto al ritmo, la brevedad del fragmento genera una idea de silencio, a veces espacios grandes de indeterminación, lo que está presente en *Anda Nada* no en un sentido negativo; más bien se trata del silencio como una cuestión de acento, como pausas que hacen destacar el sonido; «el ritmo estético del relato es el que marca su extensión breve» (Roas 2010: 23). Y, por supuesto, el silencio, ya sea en una novela o en una minificción, genera un espacio de comunicación donde cabe el turno del lector para intervenir. En el ritmo del fragmento subyace la velocidad, «a tal punto que el lector cree tener ante sus ojos una totalidad instantánea, con notable pérdida del transcurso narrativo» (Lagmanovich 2005: 24). Si el receptor lee con la misma fugacidad con la que se narra, el mensaje puede pasar desapercibido. Precisamente porque el ritmo de la narración no quiere ser apreciado con la misma prisa, es que propone esos silencios tan útiles para asimilar lo leído.

3. LAS MIXTURAS EN LA OBRA DE *ANDA NADA*

Aunque este estudio se centra únicamente en la literatura breve es necesario mencionar el tipo de textos que componen el libro *Anda Nada*; pues la hibridez genérica se observa en cada texto, pero también en conjunto.

La obra de Britto se divide en siete apartados, donde los textos de una línea conviven de igual manera con los cuentos de tres páginas. Asimismo, algunas historias están divididas por párrafos que a su vez están clasificados con un número, provocando la impresión de unidad, pero también de división. En ocasiones construyen la misma historia, pero otras veces son historias aisladas, unidas por un título y separadas por párrafos.

Sobre los distintos géneros que circulan en las páginas hay una dominante narrativa, podría decirse que se trata de un libro de cuentos; pero al observar aforismos, comentarios críticos, consejos e imágenes poéticas, parece que los lectores nos encontramos frente a una miscelánea genérica. Y al percibir la obra en su conjunto, los rasgos ensayísticos salen a flote, pues su peso les impide esconderse; se trate de vertientes narrativas o poéticas, la reflexión sobre algún tema siempre está presente, a veces quitándole el espacio a la secuencia de acciones.

Por otra parte, los temas se refieren a la vida cotidiana, algunos a la muerte, la guerra y el fin del mundo. También hay otros que hablan sobre mirar o escuchar, así que incluso los tópicos son diversos. En cuanto al humor, característico de muchas minificciones, no sobresale en este libro; en cambio, la ironía es constante para hablar con desapego, pero con conocimiento de los temas. Importa señalar que la obra no tiene ningún subtítulo o paratexto que la relacione con la minificción, ni siquiera con el cuento; tampoco tiene prólogo ni introducción que justifique o explique alguna cuestión genérica. El libro habla por sí mismo al preferir la brevedad como estructura, pero sin la intención de encajar en un único género, lo que nos deja a los lectores en una orfandad o quizás en mera libertad.

El libro de *Anda Nada* incorpora el aforismo, el ensayo, el cuento y un tanto de prosa poética, ingredientes que también mezcló el autor mexicano Julio Torri y que fueron compilados de igual forma en antologías de poesía, de cuento y ensayo. E incluso, uno de los libros del ateneísta que reúne estos géneros se titula *Ensayos y poemas*, sin hacer una división entre uno y otro, ambos géneros son ubicuos y simultáneos en cada texto.

Asimismo, Jaime Alazraki (1971) estudia las escrituras híbridas de Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Julio Cortázar, quienes con el cuento, la poesía o la novela, no dejaban de tender un puente con el ensayo. De igual forma, la obra de Luis Britto se resiste a una clasificación u orden sistemático y opta mejor por la mixtura de distintos tipos de escritura.

4. AFORISMOS Y REFLEXIONES

Cuando Lagmanovich rescata los géneros más cercanos al microrrelato, no deja de subrayar la cercanía con el aforismo: «Quizás el más cercano entre los “géneros próximos” al microrrelato sea el aforismo y, en términos más amplios, lo que podemos llamar la expresión gnómica (etimológicamente, “sentenciosa”)» (2006: 86). Este género suele estar en diálogo con el ensayo; ya sea porque dentro de éste caben frases aforísticas, o porque el mismo aforismo plantea alguna reflexión o postura frente aspectos del comportamiento humano.

La obra *Anda Nada* presenta rasgos aforísticos tanto en fragmentos muy cortos, como dentro otros textos más largos. En la sección «Los diálogos del fin del mundo», se aprecia un primer ejemplo cuya corta extensión permite citarlo por completo. Tiene por título «Para acabar de una vez con las guerras» y tan sólo dice: «Abre sus puertas la gran fábrica de fusiles que disparan por la culata» (Britto 2004: 154). Lo que acerca esta brevedad hacia el aforismo es una crítica contundente hacia la forma de llevar a cabo las guerras, así como

una propuesta utópica de terminar con ellas. La reflexión sobre los comportamientos humanos queda ahí de manera sugerida.

El título de este ejemplo justifica y explica la mitad de todo el relato, entregando la información necesaria para que el texto en sí se sostenga. Otorgarle importancia al título es un recurso de la brevedad, pues ella debe agotar todas sus posibilidades para construirse. Sin embargo, los aforismos no se caracterizan por tener un título. Es en la indeterminación genérica donde esta breve narración queda colindando con el aforismo.

Sobre la hibridez genérica, Elena Madrigal retoma los conceptos del filósofo Schlegel que ella misma advierte como útiles y nocivos respecto a la categoría de «casi»; la cual puede emplearse para decir que cierto texto es casi un poema, o casi un ensayo. Tomando en cuenta la utilidad de esta categoría, el ejemplo anterior así como los siguientes son casi un ensayo, al mismo tiempo que casi un cuento y, a veces, casi un aforismo. Esta categoría no debilita los textos, tan sólo los ubica en el borde mientras ellos distancian las categorías genéricas ya establecidas.

Como se ha dicho, algunos fragmentos de *Anda Nada* se encuentran dentro de textos largos, donde cada párrafo puede sostenerse de manera autónoma. Tal es el caso de «Manual de excusas para invadir países» que ocupa una página y media. Aquí, al apropiarse de un género extraliterario como es el manual, permite fragmentar la información y construir frases cortas. Sin embargo, necesita de un paratexto como el título para hacer mención del género que está incorporando y dar razón a la estructura fragmentada, común en los manuales.

Con este formato que enlista consejos, cada párrafo es un fragmento que puede leerse independientemente de los demás. Por ejemplo: «Quéjese de que el país invadido desea tener armas de destrucción masiva como las que tiene usted» (Britto 2004: 145). O bien, «Demuestre que el país a ser invadido es militarmente débil, por lo cual sería una tontería no invadirlo antes de que pueda llegar a defenderse» (Britto 2004: 146). Estos ejemplos retoman la sentencia imperante del aforismo, pero lo hacen de manera irónica, pues

se trata de mensajes negativos que no implican una sabiduría¹¹ o consejo positivo como ocurre en los aforismos comunes.

El colombiano Daniel Samper afirma que «a partir de Montaigne el género [del aforismo] se enrumbó por caminos distintos a los que había transitado secularmente. Teñido de escepticismo, abandonó la prédica de moral religiosa y se sumergió en aguas más humanísticas. Allí adquirió licencia para subvertir» (2008: 13). Como ocurre en el ejemplo anterior, se trastorna el orden establecido: el género del manual que implicaría un orden con un fin positivo se invierte con propuestas negativas, pero cuyo resultado es una crítica sobre asuntos bélicos y comportamientos sociales en general.

¿Manual, aforismos, cuento? Cada vez se desgastan más los límites entre uno y otro género. Lo que es cierto es que este título orienta y dirige la lectura; a diferencia de lo que ocurre con el resto de *Anda Nada*, cuya ausencia de paratextos indicadores de un género provoca en el lector una sensación de desamparo, al mismo tiempo que una libertad productiva.

Existe otro ejemplo un tanto aforístico nombrado «Última». Éste título no añade información, únicamente enmarca al siguiente texto: «La última muerte se me olvidó, que es como si hubiera muerto doblemente» (Britto 2004: 76). Esta brevedad puede sacarse de su contexto y sostenerse, pero visto dentro del conjunto al que pertenece, resulta que es el *último* de la sección «Rincón de los muertos», donde conviven otras brevedades sobre la muerte, lo que explica su temática y, al ser precisamente el texto final, justifica el título.

De cualquier forma, la minificción también está compilada en la *Antología del microrrelato hispánico*, y funciona igualmente de manera aislada. Entonces, ¿el título del texto le quita su cualidad de aforismo y lo convierte en microrrelato? La pregunta y ambigüedad sólo refleja la mezcla de géneros con la que los lectores deben tratar.

Aunado a lo anterior, en uno de los textos más largos, pero divididos por números, «Vida ordinaria», se encuentra el siguiente

¹¹ Javier Perucho define el aforismo como «una expresión de sabiduría que condensa los saberes de una vida. Para su enunciado se vale de una oración simple o una frase» (2006: 27).

ejemplo aforístico, sólo enmarcado por el número once: «El letrado anterior a todo decía: no pruebe la manzana; el anterior a nada: no apriete el botón» (Britto 2004: 131). Esta frase se sostiene por sí misma, pues no guarda ninguna relación con ninguno de los párrafos también independientes que lo preceden, no proviene de un conjunto de aforismos, pues los textos anteriores no lo son; simplemente está huérfano.

En este ejemplo, como en otros casos de *Anda Nada*, la cantidad de información es mucha comparada con la extensión del texto; lo que genera una idea de rapidez por contar. Es decir, la conexión entre «todo» y «nada», o entre «manzana» y «botón» no es explicada con cuidado ni mucho menos detallada, por lo que queda en manos del lector. La prisa de las oraciones necesita una pausa para que el texto sea descifrado y asimilado. La división de párrafos por números genera esa pausa mínima y finalmente indica un silencio, así como un cambio de escena y de historia.

Otro ejemplo en el que los párrafos dividen a los fragmentos generando ciertas pausas es «Buenos y malos»; un texto de dos páginas y media compuesto de 19 párrafos, del que pueden extraerse los primeros cinco:

Los buenos de la película quieren quitarle a los malos el petróleo, el agua dulce y la biodiversidad.

Los malos de la película son malos porque no quieren dejarse quitar su petróleo, su agua dulce ni su biodiversidad.

Los buenos de la película invaden los países ajenos.

Los malos de la película defienden su país invadido.

Los buenos de la película envían a la ONU para que verifique que los malos no tienen armas de aniquilación masiva (Britto 2004:147).

Este juego de *ping pong* entre los buenos y malos continua a lo largo de todo el texto, invirtiendo de manera crítica las acciones malas para los buenos y las buenas para los malos. Esta inversión de elementos genera un extrañamiento para cada una de las frases. La contradicción las hace sugestivas y las sostiene a cada una. Al mismo tiempo, el ritmo se construye a partir de la repetición de palabras

que genera la idea de unidad. Sin embargo, no deja de haber pausas entre una línea y otra, por lo que se rompen a sí mismas como historias, pero contribuyen en la historia general.

Para comprender mejor el mecanismo del fragmento utilizado en los ejemplos anteriores, conviene recordar el funcionamiento del entimema que se refiere simplemente a la premisa faltante; por lo tanto, siempre ha existido en la comunicación y construcción de argumentos. Los entimemas en cada uno de los ejemplos, es decir, los silencios, se hacen notar tanto como lo dicho y ayudan a conformar el formato breve. La ausencia de información es posible en las minificciones con rasgos aforísticos porque tratan temáticamente los comportamientos humanos, de tal modo que la información omitida es un asunto idealmente en común con su lector, y esta omisión es la que construye al fragmento breve.

Un último ejemplo de extrema brevedad se titula «La mar que es el morir» y el texto tan sólo dice: «El mar se va muriendo ola tras ola» (Britto 2004: 75). Este caso, además de colindar con el aforismo, podría considerarse como una greguería: un tipo de escritura ingeniada por Ramón Gómez de la Serna que condensa en una frase simple la forma de percepción comúnmente metafórica. O también puede relacionarse con el epigrama, ya que se trata de una composición poética que dibuja un pensamiento con figuras cercanas a la paradoja. Por ello conviene conocer la proximidad con el género de la poesía.

5. RASGOS POÉTICOS Y CONSEJOS

Otros textos breves del libro *Anda Nada* recurren a imágenes y prosa poética para construirse. Aunque los próximos textos no son tan breves como los anteriores, se sigue trabajando con el encapsulamiento de información; ahora ésta no depende de sentencias imperantes, sino de imágenes impresionistas que como tales encierran una imagen. Aunado a los recursos poéticos sobresalen los consejos o propuestas, lo que vuelve a acercar este tipo de microrrelatos con

el ensayo, como una insistencia sutil por provocar reflexión sin dejar de lado el trabajo con el lenguaje.

La mayoría de los microrrelatos que dialogan con la prosa poética y el ensayo, trabajan temas relacionados con la naturaleza, el cielo, la tierra o como en el próximo ejemplo, con el mar.

«Nadar de noche»

Para nadar de noche mejor dejar atrás los prejuicios comenzando por el del apego a la vida. En el mar nocturno sólo se ve la espuma de las olas como hileras de dientes que van a devorarnos. Para escapar hay que sumergirse, y entonces descubre uno que en la noche del trópico toda burbuja es centella y toda brazada estela de chispas y que si al hundirse se dijo adiós al cielo estrellado en la profundidad las rocas enfebrecidas de coral son constelaciones y el trazo de los peces nebulosa de fuego. La ola relampaguea y el abismo encandila. Se está muy bien en esta oscuridad tachonada de fulgores. No otra cosa es el mundo. No hay que regresar a la costa, cuya ilusoria seguridad termina devorándonos (Britto 2004: 22).

La frase inicial «Para nadar de noche» recuerda a un género extratextual como es el instructivo, y justifica los siguientes consejos que se entremezclan con imágenes poéticas, construidas a base de símiles entre el cielo, sus estrellas, y el mar con sus elementos. Incluso, las mismas descripciones metafóricas también indican la presencia de instrucciones para desapegarse de los prejuicios.

El desarrollo de secuencias que se espera ver en cualquier narración, aquí adquiere un ritmo lento, pues se trata de un instructivo que aconseja y no tanto de un desenvolvimiento de acciones; no hay personajes concretos que realicen la acción de nadar, así que el encadenamiento de ideas y el flujo de información no lleva prisa. Más bien se trata de una descripción compuesta de imágenes metafóricas. La descripción y la manera de ordenar el texto son el verdadero acontecimiento.

Aquellos para quienes el microrrelato debe ceñirse al desenvolvimiento de acciones, Luis Britto García les da vuelta, demostrando otro tipo de acontecimientos que no necesitan el desarrollo de se-

cuencias. Luz Aurora Pimentel explica cómo la narrativa tradicional se sustenta en relaciones de causalidad y reside en la transformación, «la concatenación de tales transformaciones o “sucesos” da por resultado un texto narrativo» (2012: 229). Sin embargo, existen otras formas de organización narrativa, como la del ejemplo anterior, «que permiten lecturas no predominantemente secuenciales, sino constructivas; en otras palabras, construcciones de lectura capaces de dibujar verdaderas figuras paranarrativas» (Pimentel 2012: 229).

Sobre la proximidad de la prosa poética con el microrrelato, Lagmanovich señala: «Hay microrrelatos que combinan una forma en prosa con un final en verso, sin que por ello haya que considerarlos dentro de la forma del poema en prosa. Hay también poemas que pueden leerse como microrrelatos, y hay minificciones que pueden leerse como poemas» (2005: 30). Un género extenso como la novela también presenta ciertas combinaciones que diluyen las fronteras entre otros géneros cortos, pero finalmente se encuentran guardados en un género extenso. Ahora bien, ¿cómo se da la proximidad entre los géneros breves?

La minificción y el poema en prosa comparten una extensión similar, así que resulta más complicado distinguirlos; por ello «es bien sabido que una de las iniciales tentaciones analíticas ha consistido en asimilar los microrrelatos a poemas en prosa» (Lagmanovich: 2006, 105). Además del tamaño también se asemejan en el ritmo; por su cualidad fragmentaria que condensa información, las metáforas son un recurso útil para la amalgama de ideas, extensión corta, y tendencia al silencio. En el caso de este ejemplo, por su misma cualidad híbrida no es posible afirmar que se trate de un poema en prosa como tal, pero sí destacar la foto verbal¹² y las instrucciones a modo de consejo, elementos que confunden no sólo a la lírica, sino también al ensayo.

¹² Alberto Vital define la foto verbal como «estrategia para la evocación de otros tiempos. Esta evocación que es apropiación y expresión y es uno más de los muchos impulsos primarios de la especie, engendra géneros o partes de géneros» (2012: 69).

Otro ejemplo con referentes a la naturaleza es «Inexpresabilidad de las nubes», en el que, por medio de la prosopopeya, los objetos volátiles adquieren cualidades humanas, como llorar o alardear.

Tienen las nubes lenguaje, apariencia de signos, de gestos, de fruncidos ceños tormentosos para una palabra que queda siempre inconclusa. Algo tratan de decirnos y como no lo entendemos rompen en llanto. Nos cansamos entonces de la fruslería de algodón de azúcar y de la evaporación de gestos que cambian. No intentemos ir más allá. Más arriba sólo está el vacío. En ellas está la sabiduría toda, pero en ciernes. Empiezo a comprenderla y me disuelvo (Britto 2004: 109).

Aquí no se trata de un instructivo pero sí de una propuesta, como cualquier consejo que puede ser tomado o rechazado y que refleja una perspectiva sobre un tema: una recomendación de cómo concebir las nubes. Las acciones de este ejemplo se reducen a la mirada. Al igual que en el poema en prosa, «la suspensión de las acciones va de la mano con la sugestión de algo ominoso que sólo podemos sospechar, sin que la trama nos entregue ni siquiera el comienzo de su desarrollo» (Lagmanovich: 2006, 119). En este ejemplo, la trama se concentra únicamente en la reflexión, una recomendación de cómo pararse ante cuestiones sencillas.

El ir y venir entre la descripción objetiva y las figuras retóricas que humanizan a las nubes, construye una dilucidación por parte del narrador respecto a la fugacidad, así como una poética respecto a un objeto tan sencillo como las nubes. La invitación a observar es lo que perdura en este breve relato.

Y así como Luis Britto invita a mirar o nadar de noche, también propone «Escuchar el silencio»:

«¿Has escuchado ese tumulto que llaman silencio?», pregunta Hölderlin. Busca un sitio tranquilo, y como ya no lo hay en el mundo, huye o escóndete. En el campo descubrirás que la quietud es mecer de ramas con el viento y aleteos y grillos y hormigas. En el fondo de un sótano y aun tapándote los oídos percibirás el tambor del corazón y marejadas de sangre y corrientes remotas. Aspiro al cuarto insonorizado perfecto

en cuyo acolchamiento se emboten todos los ruidos reales, para localizar el fantasma del sonido, la creación desde la nada de la música, el concierto de lo imaginario. Los grandes compositores encuentran sus piezas en el silencio, y los más grandes las dejan en él, intocadas (Britto 2004: 23).

Sobre los géneros, Alberto Vital rescata otros tipos como el testamento, el epitafio, el brindis e incluso la hipótesis; a algunos de ellos, los breves, los clasifica como géneros-umbral; es decir, «aquellos que de tan breves, solo se componen de umbrales: un título, un incipit y un excipit, por ejemplo» (2012: 27). Con base en estas afirmaciones y, sobre todo, con este último ejemplo es posible distinguir al consejo como un género que toma la mano del ensayo, pues éste siempre propone una afirmación. Y como en estos casos se ha visto, el consejo también se lleva bien con las metáforas, prosopopeyas y símiles.

La primera parte de este pequeño texto está narrado en segunda persona del singular por lo que se aprecia de manera directa la intención de aconsejar. En la segunda parte, donde el narrador asume su propia voz, nuevamente se nota una postura reflexiva sobre un aspecto quizás tan simple como el silencio. A pesar de su sencillez, éste es el recurso principal de la narrativa de Britto: escuchar el silencio a partir del fragmento, por esto su tendencia a la brevedad.

Además de este microrrelato que apremia la ausencia de ruidos, Luis Britto titula «Silencio» a otro de los textos que componen *Anda Nada*, mientras que el párrafo número 6 de «Vida ordinaria» también reafirma una postura frente a las pausas sonoras: «Contra ese silencio te serán inútiles los remedios de las paredes vibratorias, las dobles ventanas sonorizadas, las alfombras estruendosas, las mascotas enjauladas, los micrófonos sepultados en los oídos. Ese sólo silencio puede estropearlo todo: por la grieta de quietud puede irrumpir la pedrada de la idea» (Britto 2004: 129). Incluso, esta última frase manifiesta el trabajo que hace Britto con la brevedad, pues sólo el silencio explota los pensamientos.

Ahora bien, los consejos de Britto no sólo recurren a espacios de la naturaleza. Algunos textos también proponen «Oír la estáti-

ca», «Mirar la estática», «Mirar interferencias», o «Mirar la hoja en blanco». En conjunto, la sinestesia de estos títulos propone prestar atención a los mínimos detalles. Otro de los temas recurrentes en *Anda Nada* son los referentes a las guerras, pero estos son más visibles en textos narrativos ajenos a la prosa poética, como se verá a continuación.

6. MICROHISTORIAS Y COMENTARIOS

En esta ocasión, los ejemplos guardan en su interior una estructura más cercana al cuento, con un orden de inicio, desarrollo y desenlace. Sin embargo, como se trata de textos híbridos y ubicados en los límites, los andamios no son completamente exactos ni claros. Al mismo tiempo hay una recurrencia a comentar aspectos sociales o de la vida fáctica, y por tanto se aprecia nuevamente una relación con el ensayo, o bien con reflexiones dirigidas al comportamiento humano. Así ocurre en el siguiente ejemplo titulado: «Después de la guerra»:

Hay un universo paralelo en el que no hubo guerra y los niños siguieron viviendo y los artistas siguieron creando y los enamorados siguieron amando y a veces ese mundo se deja ver como un espejismo en las ruinas del nuestro, para nuestro goce, para nuestra desesperación, nuestra vergüenza (Britto 2004: 144).

Los personajes de esta minificción son tan generales y abstractos que no adquieren un nombre, ni mucho menos profundidad. Además, la voz en plural que nos involucra en el texto generaliza aún más cada uno de los aspectos: ese «nosotros» y esos «artistas» podrían ser cualquiera. Los personajes bocetados, así como la presencia de una propuesta utópica, son aspectos que tienden el puente entre una narración ficcional y una disquisición. La brevedad, por su parte, se lleva bien con ambos estilos, y el silencio con la indeterminación; después de todo, la corta extensión y la información faltante no son sinónimos de escases, sino de equilibrio.

Otro caso con personajes apenas bocetados y escenas marcadas por una escueta acción se observa en «Comprende a tu enemigo».

Comprende a tu enemigo, dice el instructor, comprende a tu enemigo. No basta con bombardearlo, compréndelo, sólo así lograrás la victoria. No basta la destrucción hasta los huesos de los niños. No bastan los campos arrasados ni las madres calcinadas, no bastan, porque son fanáticos, porque después de muertos mil veces seguirán siendo enemigos.

Hoy he descargado cinco tiros en la cabeza de mi instructor. Comprendo a mi enemigo (Britto 2004: 152).

En este caso, los personajes se encuentran un poco más delineados que en el ejemplo anterior, pero tampoco tienen un nombre que los identifique del todo. Igualmente, sus acciones podrían pertenecer a cualquiera. Destacar qué tan redondos o desdibujados están los personajes es con la intención de resaltar los límites entre el relato cuentístico y el ensayo: en el primero, la prioridad se concentra en las acciones llevadas a cabo por un personaje; en el segundo, más que un actante importa el desarrollo de un tema. ¿Qué ocurre cuando se dan la mano? Como en este caso, las señales ensayísticas alumbran el inicio, mientras que las cuentísticas permiten el final: las primeras disquisiciones sobre cómo tratar a tu enemigo concluyen con una acción.

Cuando Alazraki habla de los problemas a los que se ha enfrentado el género del ensayo a diferencia de los demás, menciona: «Puesto que el ensayo es una disquisición sobre un tema muy bien definido (generalmente de cultura), su atracción es más limitada que una obra (novela, cuento, poema) cuyo campo focal es la condición humana como totalidad» (1971: 9). El ensayo no deja de tratar sobre las conductas del hombre, pero la diferencia con otros géneros es el tratamiento, pues el ensayo enuncia y tematiza. Podría quedarse ahí, pero como en el ejemplo anterior, al mezclarse con la narración, lo expuesto también se representa.

Por último, el párrafo encabezado con el número 8 de «Vida ordinaria» presenta acciones tan cercanas a la realidad que el comportamiento humano como tema se ensancha en todas sus aristas:

La clase que se llama a sí misma competitiva encierra en maquilas de trabajo forzado a la clase llamada no competitiva para tratarla con la dureza indispensable para la explotación y el final del exterminio, hasta que en la clase llamada no competitiva van muriendo los débiles los indecisos los morales masticados por el rigor de la competitividad. Ahora la clase que se llama a sí misma competitiva no puede prescindir de la fuerza de trabajo de sus esclavos invulnerables al sufrimiento a la inanición y a la piedad que son cada vez más numerosos más homicidas. La esperanza es que los futuros amos los encierren en maquilas alambradas donde la atrocidad y el sufrimiento les enseñen una luz, una fuerza, una epifanía (Britto 2004: 130).

La narración y ficción sirven como mero disfraz de un ensayo, ambas están presentes, pero de una forma tan frágil que resulta imposible esconder el relato ensayístico: una disquisición sobre el opresor y el oprimido que no deja de señalar las ineptitudes humanas.

Asimismo, la fugacidad de este texto no sólo se debe a su breve extensión, sino a la omisión de algunas comas: señalando un ritmo presuroso, pero también insistente en enlistar crueldades. Todo lo que no se dice permite rapidez y apela a la «Vida ordinaria» de la sociedad; es decir, a temas en común que no requieren preámbulos.

7. *ANDA NADA* LIMÍTROFE

Las indeterminaciones propuestas por Luis Britto García son sugerencias de la inclasificación. Aunque en los apartados anteriores se busca acercar sus textos a ciertos géneros, al final sólo son rescatables los rasgos de ciertos tipos de escrituras. Si bien hay con una constante reflexiva que llega a los confines del ensayo, debido a la acción evaluativa sobre algún aspecto de la condición humana, tampoco se puede decir que éste sea el género clasificable.

Con los ejemplos vistos hasta aquí el elemento que no guarda indeterminación alguna y que se encuentra fijo y constante es la brevedad. La cual, por su formato corto, instantáneo, cuya conclusión llega de manera inmediata, permite textos limítrofes que no

necesitan asentarse en un único género, sino que trabajan con libertad para tomar lo más representativo y necesario de varios tipos de escritura.

En una primera instancia, la indeterminación genérica podría denotar alguna carencia, como si los textos, por su brevedad, no tuvieran tiempo de consolidarse y parecieran trancos o deformados. Pero, por otro lado, la hibridez permite hablar de una selección de lo mejor, un resumen concienzudo que no tiene prisa, sino afán por la concisión. En consecuencia apocan para rescatar lo más ventajoso de otros géneros.

A Luis Britto García le son útiles los rasgos aforísticos, las reflexiones, los consejos o los instructivos para tratar temas de la vida cotidiana, la muerte y la destrucción; pero, sobre todo, para plantear una voz reflexiva que no busca adoctrinar, sino marcar una perspectiva por medio de los silencios: esos espacios en blanco que abrevan las historias y hacen pensar que el asunto no se queda ahí, continúa en nuestra mente si queremos.

Aunque, como señala Elena Madrigal en su estudio sobre el autor mexicano Julio Torri, la reflexión sobre los silencios sólo puede existir en la intersección con lo dicho¹³: los microrrelatos de Luis Britto García contenidos en *Anda Nada* no sólo borran fronteras genéricas, sino que también diluyen los límites estrictos entre el silencio y la palabra. La brevedad, por tanto, no es gratuita sino necesaria, no sólo es una cuestión de caracteres sino una apertura entre confines y aledaños.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1971): «Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar», en *Life*, núm. 19, pp. 18-36.
- BARTHES, Roland (1995): *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

¹³ «La idea entre romántica y esteticista del fragmento capaz de incorporar la brevedad, el silencio y la cuestión genérica entendidos como cualidades de escritura a las que sólo es posible acceder, paradójicamente, por la palabra» (Madrigal 2011: 40).

- BRITTO García, Luis (2004): *Anda Nada*. Barcelona: Thule.
- CALABRESE, Omar (1994): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- LAGMANOVICH, David (ed.) (2005): *La otra mirada*. Palencia: Menos cuarto.
- _____ (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menos cuarto.
- MADRIGAL, Elena (2011): *Del licántropo que aúlla con gran perfección: la poética de Julio Torri desde el Ateneo y el esteticismo*. México: UAM-A.
- PAZ, Octavio (1998): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PERUCHO, Javier (comp.) (2006): *El cuento Jibaro. Antología del microrrelato mexicano*. México: Ficticia.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2012): *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: UNAM/Bonilla Artigas Editores/Iberoamericana.
- ROAS, David (2010): *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco libros.
- ROJO, Violeta (2009): *Minima expresión. Una muestra de la minificción venezolana*. Caracas: Fundación para la cultura urbana.
- SAMPER PIZANO, Daniel (2008): *Un dinosaurio en un dedal. Aforismos para pensar y sonreír*. Colombia: Aguilar.
- TOMASSINI, Graciela y Stella Maris COLOMBO (1996): «La minificción como clase textual transgenérica», en *Revista interamericana de bibliografía*, vol. 46, núms. 1-4, pp. 79-93.
- VITAL, Alberto (2012): *Quince hipótesis sobre género*. México: UNAM/UNAL.
- ZAVALA, Lauro (2006): «Seis problemas para leer minificción», en *Ciudad seva*, enero, <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm>>.

LA RISA GAY: IRONÍA Y AUTOESCARNIO EN DOS NOVELAS LATINOAMERICANAS

*Jesús Pérez Ruiz**

How is the combination of glamour and abjection connected to gay male culture's distinctive violation of the generic boundaries between tragedy and comedy, specially the practice of laughing at situations that are horrifying or tragic?

DAVID HALPERIN, *How to be gay*.

Le rire jaillit d'un accident, d'une pose maladroite, de la constatation d'un échec, c'est-à-dire, d'une circonstance qui serait désagréable ou douloureuse dans la vie, mais qui ne tire pas à conséquence dans un contexte comique, puisque ce n'est jamais l'aspect pénible, mais le côté ridicule sur lequel l'attention est fixée.

JEAN SAREIL, *L'écriture comique*.

INTRODUCCIÓN

Este ensayo es un análisis comparativo de las novelas *Al diablo la maldita primavera*, del colombiano Alonso Sánchez Baute, y *Tengo miedo to-*

* Universidad Nacional Autónoma de México.

rero, del chileno Pedro Lemebel.¹ Sus protagonistas no sólo comparten el hecho de ser homosexuales, sino que se asumen abiertamente como gays.² Por otro lado, es posible distinguir en ambas novelas un uso constante y acentuado de la ironía, uso que no se limita a la función antifrástica, sino que implica algo más profundo: una visión del mundo, una actitud frente a sí mismo y ante los demás.

El objetivo será, pues, estudiar las funciones y características de este tropo en el discurso de los narradores para vincularlo enseguida con la risa y el autoescarnio. Esta vinculación proviene, según espero demostrar, de un rasgo constitutivo del personaje gay: la contradicción. El personaje gay tiene que vivir en un mundo heteronormado, en el cual no tienen cabida su deseo homosexual ni su correspondiente existencia sexual,³ moldeada y construida a partir de ese deseo. De esta incompatibilidad entre el objeto de deseo del personaje gay y la normatividad vigente que lo prohíbe o estigmatiza, surge la contradicción.

Al cobrar conciencia de este descentramiento o dislocación con respecto a la norma impuesta por el régimen patriarcal, el personaje gay construye un modo de ser *ad hoc* para poder estar en el mundo: un *ethos*⁴ que le permite sortear los escollos de ese entorno que él percibe como hostil, y que lo rechaza, lo señala y lo excluye; al mismo tiempo el *ethos* le permite también criticar el mundo heterosexual, cuestionar sus normas y valores. En este sentido la ironía le servirá como arma defensiva, puesto que «es el escudo que detiene cual-

¹ Véanse referencias completas en la bibliografía.

² El criterio para distinguir aquí entre gay y homosexual tiene que ver con la distancia que media entre una práctica cultural (la del gay) y una mera práctica erótica (la del homosexual). Un hombre puede ser homosexual sin ser gay, pero no lo contrario.

³ Retomo el término *existencia sexual* porque «permite concebir la vida sexual del sujeto como un aspecto en permanente definición y transformación» (Núñez 2004: 318), mientras que *identidad sexual* remite a una cosificación o estabilización de dicha práctica.

⁴ El concepto de *ethos*, siguiendo la definición de Bolívar Echeverría, combina dos ámbitos: el defensivo-pasivo y el ofensivo-activo. Véase Echeverría (1998): *La modernidad de lo barroco*, p. 37.

quier golpe, que preserva al que lo lleva de ser cogido por parcial o por incauto [...]» (Ballart 1994: 415); la ironía es asimismo un recurso para desestabilizar los cimientos en que se sustenta la autoridad patriarcal y para poner al descubierto las falsas premisas sobre las cuales se sostiene, como por ejemplo el binarismo esencialista masculino-femenino, o la obligación de procrear y fundar una familia.

Mediante el humor y la risa, la ironía cuestiona esas certezas heredadas y esas verdades inamovibles.⁵ Los personajes gays de estas novelas se convierten de este modo en espectadores privilegiados del orden absurdo que rige al mundo, y gracias a su posición marginal —que los emparenta con el antihéroe de la novela picaresca—,⁶ se encuentran en *posibilidad* —que no en obligación— de criticar ese orden en virtud del distanciamiento irónico. La ironía no conlleva únicamente una crítica hacia los otros, sino, sobre todo, una *autocrítica*. Si el personaje gay puede burlarse de los demás es porque ha logrado, en primer lugar, reírse de sí mismo.

El ensayo se divide en tres apartados. En el primero analizaré un motivo (el desencuentro amoroso) que, además de ser común a ambas novelas, es un buen ejemplo de la contradicción típicamente gay a la que me refería antes. Los diferentes tipos de ironía utiliza-

⁵ En el caso concreto de las novelas aquí analizadas, el blanco del discurso irónico parece ser, en primer lugar, el binarismo sexual y de género que sirve de sustento al régimen patriarcal. Por obvias razones, y a diferencia de lo que sucede con autores heterosexuales, el personaje gay dirige su crítica acérrima hacia el discurso heteronormativo porque de ahí provienen la exclusión y el rechazo del que es víctima, generalmente, desde la infancia.

⁶ Además de esta situación marginal, pueden encontrarse varios rasgos afines entre el personaje gay y el pícaro, tales como la actitud cínica frente a la vida o el «alarde de ingenio y destreza en los lances picarescos [...] obrando sin escrúpulos y generalmente por la única vía en que [el pícaro] confía: el engaño» (Alfaro 1977: 51). El análisis de las novelas permitirá profundizar en estos rasgos comunes. Por otra parte, no es casualidad que la más representativa novela gay mexicana sea considerada por la crítica como una versión moderna del pícaro del Siglo de Oro español, parentesco que su autor refuerza, entre otras cosas, con citas de las más importantes novelas picarescas en lengua española (como epígrafes al inicio de la novela y luego en cada uno de los capítulos que la componen). Véase Luis Zapata (1979): *El vampiro de la colonia Roma*.

dos para narrarla están en función de un claro efecto irrisorio. En el segundo y tercer apartados observaré más de cerca el fenómeno de la risa, proveniente del ethos propio de los personajes, una risa que pese a parecer lo contrario, resulta ser más trágica que festiva.

1. (DES)ENCUENTROS

La aparición de la persona amada, que en el caso de los protagonistas de estas dos novelas equivale a la personificación del macho, ese hombre varonil y hermoso, termina tarde o temprano en una gran desilusión. La contradicción que subyace a ese fracaso sirve para estructurar ambas novelas, si bien las particularidades en cada caso son diferentes.

En *Al diablo la maldita primavera* esta situación cumple además otras funciones que subrayan el carácter lúdico e irónico de la obra. El «encuentro» de Edwin con Jorge Mario en realidad no es tal porque nunca tiene lugar —lo que justifica el uso de las comillas—, o en todo caso es un encuentro *sui generis*, sólo virtual y cuyas implicaciones se verán enseguida.

«Lo conocí en un chat» (15)⁷ es la frase con la que inicia la novela, y aunque el narrador tiene la clara intención de contar ese hecho, otros asuntos lo distraen de su propósito. Poco a poco el lector obtiene más información acerca de Jorge Mario, rasgos y atributos que explican el enorme entusiasmo que suscita en Edwin. Pero el verdadero encuentro se va postergando hasta que por fin, poco más de transcurrido un año en la historia, el lector descubre que Jorge Mario en realidad es otra persona: «La Romero», un conocido de Edwin que en nada se asemeja al ideal que éste había forjado en su fantasía. «Y me sorprendí al pensar en las ironías de la vida que un día me llevaron a sentarme ante un computador para escribir toda esta historia que siempre imaginé con final feliz, final de telenovela venezolana [...]» (197), concluye el protagonista al tiempo que re-

⁷ A partir de ahora anotaré entre paréntesis únicamente el número de la página donde aparece la cita.

memora los encuentros, *auténticos* esta vez, que tuvo con la Romero, sin sospechar que estaba frente a su «macho ideal».

La ironía cumple aquí dos funciones. La primera permite acentuar la incongruencia o desfase entre dos niveles distintos de realidad,⁸ función que ha de inscribirse en la dimensión paradigmática y sintagmática del discurso. Así, mientras que el primer nivel de realidad está representado por la persona de la Romero —«la peluquera peliteñida que es un mujer total, toda una dama, o diré mejor, todo un travesti [...]» (31)—, el segundo nivel queda definido por la fantasía de Edwin que lo lleva a exclamar: «sin conocerlo [a Jorge Mario], ya sé que me va a encantar, porque en estos tres meses que llevamos chateándonos me ha enseñado a ilusionarme con su presencia a mi lado sin estarlo, con su voz que imagino sonora sin escucharla [...]» (56). El texto yuxtapone las descripciones de dos personas distintas que en realidad son la misma. A esta incoherencia estructural añádase la disparidad en el tono utilizado, peyorativo para la persona real, encomioso para la imaginada.

La segunda función de la ironía, relativa al ámbito de la pragmática, y que conecta con el tono ligero y cómico que caracteriza a la novela en su conjunto, ayuda a desdramatizar los hechos narrados. La reacción del personaje-narrador ante una situación que a todas luces lo decepciona, y que podría fácilmente convertirse en excusa para un drama mayúsculo, es más bien de desenfado:

Y es que me da una ira ser tan boba, yo, con lo zahorí que me creía, tan viva y tan sagaz y tan inteligente y... my Dragness, ¿cómo hago para no recordar a cada momento este error? ¿Cuándo me voy a perdonar semejante estupidez? [...]. Caí en la trampa de mi propio deseo, del sueño de ver aparecer en mi vida un machonsote, un zangarullón mejor que el Rhett Butler, que se enamoraría perdidamente de mí, su Scarlett del alma, y me llevaría a vivir a un palacio enorme y bello que llamaríamos Tara, donde me zurriaría en las noches cual palomo deseoso mientras yo correría cual tortolita esquivada y coqueta, como

⁸ Esto se conoce como ironía situacional o de destino. Véase Muecke (1970): *Irony*.

quien no quiere la cosa, y en donde seríamos felices y comeríamos perdices toda la vida, alejados de todas la arpías de mis amigas, quienes morirían carcomidas por la envidia enroscadas en sus propias lenguas bífidas. Y colorín colorado, este cuento habría terminado (194).

La gravedad de la decepción es relativizada, en primer lugar, mediante la auto-burla y la capacidad para reírse de sí mismo. A lo largo de la novela el narrador se ha presentado como alguien perspicaz, capaz de adivinar las intenciones y los pensamientos de los demás («zahorí»), y sin embargo, enfrascado en sus propias figuraciones, no supo leer las numerosas coincidencias que apuntaban a la identidad de la Romero con Jorge Mario. Queda claro que el personaje está perfectamente consciente de su situación, de esa soledad tan típicamente gay (como él mismo reitera en diversos momentos de la novela),⁹ soledad que representa su tragedia en este mundo; por ello necesita una salida, un paliativo, porque «la vida es dura, y a veces es necesario soñar despiertos para mantenernos vivos [...], y cuando uno ha vivido así de solo como he vivido yo, la única forma de mantener la esperanza es metiéndose en una fantasía, como imaginaba sería mi vida al lado de Jorge Mario» (195). Para Edwin «meterse en una fantasía» es una estrategia de supervivencia y por lo tanto forma parte de su *ethos*, tal y como sucede con la reacción que exhibe ante el fracaso de esa estrategia fallida: la risa y no el llanto,

⁹ Véanse pp. 28 y 61. Si bien es cierto que Edwin está siempre rodeado de amigos y divirtiéndose con ellos todo el tiempo, razón por la cual su vida no podría ser calificada de «trágica», pienso que sus palabras y su postura frente a la soledad no son irónicas ni fingidas, antes al contrario, me parece que representan claramente esa parte sombría de su existencia. Por otro lado, si se percibe en el discurso del narrador un tono de burla al afirmar que «la soledad es una constante homosexual» (28), ese tono podría explicarse aduciendo a la capacidad del gay para reírse de situaciones horribles (véase la cita de David Halperin al inicio de este artículo); este caso, esa situación horrible no es otra que la incapacidad del personaje para encontrar al compañero adecuado —¡ya no digamos al macho ideal!— y mantener con él una relación duradera. Entre los heterosexuales la situación quizá no sea muy distinta, pero la diferencia consiste, precisamente, en la actitud irónica, cínica y grotescamente autocompasiva que permea el discurso de los personajes gays, al menos en estas dos novelas.

porque «la risa tiene siempre un efecto atenuante sobre los hechos, minimiza su alcance y sus efectos, más o menos en la misma proporción en que un drama tiende a magnificarlos» (Sareil 1987: 22). Por otro lado, una de las formas que el narrador encuentra para reírse de su torpeza es precisamente ridiculizándola mediante las referencias al cine de Hollywood,¹⁰ referencias que acentúan el carácter lúdico y jocoso de su discurso. ¿Cómo sucede esto último? Me parece que pueden destacarse al menos dos instancias o mecanismos para alcanzar este efecto irrisorio.

1. En primer lugar mediante la incongruencia entre la situación narrada (el estado de ánimo del narrador, que se antoja triste y desolado luego de presenciar el derrumbe de sus sueños) y la inclusión de otros personajes de ficción en un contexto que les es ajeno —o debería serlo por naturaleza—; esta distorsión alcanza una dimensión paródica;¹¹ en este mismo sentido puede hablarse de una segunda descontextualización —o en todo caso, de una profundización de la primera—, esta vez específicamente gay, y que surge al momento de la identificación del narrador, no con el personaje de Rhett Buttler, sino con Scarlett, la heroína de la película.
2. El segundo mecanismo tiene que ver con la exageración, lograda a través de la exuberancia verbal, un aspecto presente en prácticamente toda la novela, pero que el personaje parece preferir especialmente cuando la intención es zaherir a sus enemigos (como en el pasaje citado *in extenso*), criticarse

¹⁰ En el caso de la cita se trata de la película *Lo que el viento se llevó* (1939). Rhett Butler es protagonizado por Clark Gable y Scarlett por Vivien Leigh. Tara es el nombre de la plantación que hereda Scarlett.

¹¹ Pere Ballart cataloga esta situación como «Ironías de contraste entre el texto y otros textos», y lo explica de la siguiente manera: «al poner subrepticamente en contacto la obra con otro texto cuya identidad el lector debe inferir en la anécdota, tono o estilo de aquello que lee, plantea un deliberado conflicto ente ambas escrituras, casi siempre con una resolución cómica [...]» (1994: 352-3). La diferencia principal con la intertextualidad sería de intención más que de procedimiento debido al carácter burlesco de esta distorsión paródica.

a sí mismo (como en la descripción que hace de su persona),¹² o bien burlarse de la sociedad en su conjunto. Se trata, pues, de un tono narrativo cercano a la sátira y en el que la maldad y la maledicencia, la perfidia y el sarcasmo, juegan un papel relevante para conseguir el efecto cómico y destructor.

Valdría la pena señalar ahora la recurrencia de estas características en el discurso no sólo de Edwin, sino también en el de muchos otros personajes como él, para preguntarse hasta qué punto es legítimo entenderlas como una constante del *ethos* discursivo propio del gay. Frente la agresión y el menosprecio que experimenta el protagonista, la rapidez verbal se convierte en una herramienta defensiva: «[...] a muy tierna edad me acostumbré a que todo el mundo me sacara el cuerpo, me rechazara, me evitara. [...] así que comencé a defenderme con la lengua, que es mucho mejor que hacerlo con los puños» (19).

Pasemos ahora al protagonista de la novela de Pedro Lemebel. El encuentro de la Loca del Frente con Carlos en *Tengo miedo torero* sí ocurre en el espacio de la novela, y se transforma incluso en una relación *sui generis* entre ambos personajes, al grado de representar, en mi opinión, el núcleo mismo de la diégesis. No obstante, y como en el caso de *Al diablo la maldita primavera*, puede hablarse aquí también de un encuentro fallido porque las expectativas sentimentales que la Loca tiene respecto a Carlos, así como el deseo erótico que siente por él, no pueden ser satisfechos: la preferencia y la existencia sexual de un personaje y otro son incompatibles. Esta incompatibilidad —que no es obstáculo para su relación amistosa— los obligará a asumir una conducta y un discurso oblicuos y a instaurar entre ellos un simulacro. En otras palabras, puesto que ninguno de los dos puede presentarse ante el otro como en realidad es —por motivos distintos en cada caso— será el fingimiento el que habrá de definir

¹² En realidad es la descripción de su mejor amigo, Roberto, sólo que en la página anterior el narrador había afirmado: «...lo que pasa es que Roberto es como yo» (32). Entiendo esta estrategia de ocultamiento como un claro ejemplo de la disimulación (lo mismo que el travestismo) que contribuye al tono irónico de la novela.

sus actos. Ahora bien, este fingimiento, tanto en su forma de *simulación* como de *disimulación* constituye, desde los griegos, uno de los rasgos esenciales de la ironía.¹³

Como sucede en la novela colombiana, en la chilena el simulacro también queda establecido desde el principio y puede considerarse un *leitmotiv* estructurante.¹⁴ Al momento de conocer al seudoesudiante Carlos, a la Loca le basta «ese timbre tan macho» para acceder a guardarle las famosas cajas. «Para qué averiguar más entonces, si dijo que se llamaba Carlos no sé cuánto, estudiaba no sé qué, en no sé cuál universidad, y le mostró un carnet tan rápido que ella ni miró, cautivada por el tinte violáceo de esos ojos» (12). La hombría del otro es, pues, motivo suficiente para trastornar los sentidos de la Loca quien a partir de ese momento inicial y durante toda la novela deberá esconder (*dissimulatio*) tanto su curiosidad acerca de la vida y las actividades de Carlos como su deseo de mayor acercamiento físico y sobre todo erótico, «simulando la emoción, evitando que él sintiera su anhelo alado e imposible» (22). Y su discurso, igualmente, debe ser refrenado, matizado, para que éste no delate su verdadera intención.¹⁵

Por otra parte, considero importante resaltar el matiz típicamente gay de esta disimulación, no porque se trate, claro está, de una estrategia exclusiva, sino porque es un elemento constitutivo del *ethos*

¹³ «La ironía [...] parte de dos estrategias: la *dissimulatio*, “ocultación de la propia opinión”, actitud propia de Sócrates, quien evita toda afirmación propia y, con preguntas aparentemente inocentes, pone en evidencia al interlocutor, quien termina rindiéndose ante la opinión no expresada; la segunda estrategia, también usada por Sócrates, es la *simulatio*, fingimiento de coincidir con la opinión contraria» (Bravo, 1996: 10).

¹⁴ Tanto la Loca como Carlos asumen desde un principio un rol actuado, fingido, para conseguir sus propósitos: ella, estar cerca de él, y Carlos, depositar sus cajas en casa de ella. Conforme avance la trama estos roles se irán complicando, involucrando otros aspectos más profundos de la personalidad de cada personaje.

¹⁵ Así sucede con el nombre de Carlos que la Loca repite amorosamente, como un conjuro erótico, pero a solas, «Como si la repetición del nombre bordara sus letras en el aire arrullado por el eco de su cercanía. Como si el pedal de esa lengua marucha se obstinara en nombrarlo, llamándolo, lamiéndolo, saboreando esas sílabas, mascando ese nombre [...]» (13).

gay en tanto que estrategia de adaptación al mundo heterosexual: la única forma viable para la Loca de conservar a Carlos a su lado es no tenerlo nunca como su deseo lo exige, es decir, no le puede pertenecer ni como compañero sexual ni amoroso, si acaso, tan sólo como amigo, motivo que lleva a la Loca a mentir¹⁶ afectando desinterés por él, reprimiendo su excitación cada vez que lo tiene cerca:

En el viaje de regreso casi no hablaron. Ella se quedó dormida junto a la ventana y él la tapó con su pullover color pimienta. En realidad ella no dormía, solamente había cerrado los ojos para reponerse de tanta dicha y poder *retornar sin drama a su realidad*. [...] Quedarse quieta, medida por el arrullo del motor, casi sin respirar, cuando sintió las manos de Carlos arropándola con la lana de su chaleco. Así de extasiada se hizo la bella durmiente para oler el vértigo erótico de su axila fecunda [...] incitando sus dedos tarántulas a deslizarse por esos muslos duros, tensados por el acelerador. Pero se contuvo; *no podía aplicar en el amor las lecciones sucias de la calle* (33-34; énfasis mío).

La realidad, para la Loca, se encuentra en esas lecciones aprendidas en las calles, es decir, en el sexo anónimo, espontáneo y sin preámbulos al que está acostumbrada, y que es práctica común entre muchos gays. La mezcla incompatible de amor y sexo —incompatible para ella— la obliga al fingimiento para no ahuyentar a su amigo. Carlos en cambio finge no darse cuenta de la gran atracción

¹⁶ Edwin, en *Al diablo...* miente también para no perder a Giovanni, su única relación larga: «Así que durante cinco meses me comporté como cualquier Sylvester Stallone: sin dejar caer mis manos ni decir frases plumosas, ni mucho menos con la voz de niña mimada que tengo cuando estoy con las amigas [...]» (91). El contexto es distinto aquí, pues se trata de dos hombres gays; sin embargo, la dificultad o los riesgos de presentarse ante el otro sin enmascaramientos persiste. Es algo que, limitándonos al ámbito de los roles sexuales (activo/pasivo), no tiene la misma incidencia en una relación heterosexual donde, al menos en principio, estos roles quedan definidos de antemano y no suelen ser cuestionados por sus correspondientes representantes. Al interior del mundo gay, por el contrario, la versatilidad de la práctica gay, es decir, la posibilidad de asumir cualquiera de esos roles, crea ambigüedad, terreno fértil para lo irónico, como sucede en el ejemplo citado en esta nota.

que despierta en la Loca, y maneja las cosas a su favor para conseguir su ayuda aprovechándose de esta situación ventajosa.¹⁷

De esta disparidad de intenciones, conductas y discursos sesgados en ambos personajes brota la ironía, es como si todo marchara por vías paralelas sin punto de encuentro. Así por ejemplo, cuando Carlos le pregunta a la Loca si sabe quién fue el Che Guevara, ella responde «Un bombazo de hombre, una maravilla de hombre con esos ojos, con esa barba, con esa sonrisa. ¿Y qué más? ¿Y te parece poco?» (129).

Puede concluirse entonces que mientras el Otro está ahí —en el caso de la Loca—, presente y tangible en toda la contundencia de su ser al lado del protagonista, para Edwin en cambio ese Otro es una ausencia, pero tan cierta y visible como puede serlo Carlos, puesto que Edwin ha forjado a Jorge Mario con el poder de su deseo. Al final, sin embargo, se trata de dos desencuentros mayúsculos e irrisorios, a tal grado que provocan la risa no sólo del lector sino también de los propios personajes que padecen esos reveses de la fortuna.

Me ocuparé ahora de la naturaleza y los mecanismos de esta risa, tanto desde el punto de vista de los narradores como del lector.

2. «NI QUE YO FUERA UNA MUÑECA PARA LA RISA»

De principio a fin todas las acciones del personaje de la Loca están encaminadas a complacer a Carlos, más aún: a enamorarlo. Lo que inicia como un simple favor inocuo (guardar unas cajas de cartón en su casa) se convierte más tarde en complicidad y hasta en lo que podría considerarse un incipiente despertar de conciencia política.¹⁸ Lo que mueve todo ese engranaje actancial sin embargo no es otra cosa que el amor, y a la Loca —como a cualquiera, por cierto— el

¹⁷ No analizaré los detalles del fingimiento en Carlos porque salen del rango de lo gay, si bien representan ejemplos interesantes de ironía verbal y dramática.

¹⁸ Por ejemplo, cuando la Loca lleva un encargo para uno de los contactos de Carlos y en el camino, durante un mitin, se anima a gritar consignas de protesta inspirada por el compromiso social del que Carlos le ha hablado en varias ocasiones. Cfr. pp. 116-118.

amor se le nota: «Cuando lo nombra [a Carlos] se le sueltan las trenzas de Rapunzel, no puede evitarlo» (50); pero sobre todo el amor la trastorna: «una loca tonta de amor siempre estará dispuesta a ser engañada..., utilizada» (188).

Es precisamente ese trastorno el que me interesa resaltar aquí, pues ahí radica, me parece, el efecto cómico que provoca en el lector la actuación dislocada del personaje. Por actuación dislocada entiendo la incongruencia contextual donde se desarrollan los actos de los personajes, desde sus acciones hasta sus palabras, incongruencia que precipita su desgracia,¹⁹ y que en el caso del personaje gay remite, como ya mencioné, a la incompatibilidad entre el mundo heterosexual y el propio. El objeto de deseo de la Loca proviene de ese otro mundo y es por lo tanto, desde el inicio, inaccesible para ella. No obstante, sus desvelos amorosos y el discurso que los acompaña se empeñan en modificar esta circunstancia. Y la risa brota cada vez que el lector es testigo del fracaso con que se ve castigada una empresa tan disparatada.

Un primer momento de este «loco afán»,²⁰ que lleva a la Loca a querer cambiar la realidad, es su «teatralidad decorativa» (21), es decir, una manía que la impulsa a transformar las cajas en mobiliario, sin importar que en el interior de esas cajas se encuentren armamentos y propaganda subversiva. La ironía pictórica²¹ surge de esta

¹⁹ No creo incurrir en una desmesura al comparar, por un lado, la disparidad existente entre el mundo «real» en el que se desenvuelve Don Quijote y «su mundo» imaginado, caballeresco-libresco. Igual sucede con la Loca: por un lado está el mundo heteronormado en el que se ve obligada a vivir, por otro lado está el mundo de fantasía que la arroja a los brazos de Carlos. En ambos casos, esos mundos incompatibles generan el fracaso vital de los personajes, el «error» en sus vidas. Véase Carlos Castilla Del Pino (2005): *Cordura y locura en Cervantes*, especialmente los capítulos 4 y 5.

²⁰ Se trata de un texto de Pedro Lemebel que da título a uno de sus libros de crónicas. Es una interesante reflexión sobre las distintas posturas frente al *ser gay* así como a las distintas formas de nombrarlo y las consecuencias de esas denominaciones. Véase Lemebel, Pedro (2009 [1996]): *Loco afán. Crónicas del sidario*. Santiago: Seix Barral.

²¹ Definida como la incongruencia entre dos elementos disímiles en un mismo espacio. Se diferencia de la ironía situacional porque el énfasis está puesto en los elementos visuales. Véase Brigitte Adriaensen (2007): *La poética de la ironía...*

incongruencia, pero también, como en la siguiente escena, del papel de Carlos —todo seriedad y concentración— y el de ella —toda liviandad y desparpajo—: «En todo ese tiempo fueron llegando cajas y más cajas, cada vez más pesadas, que Carlos cargaba con musculatura viril. Mientras, la loca inventaba nuevos muebles para el decorado de fundas y cojines que ocultaban el pollerudo secreto de los sarcófagos» (13).

Otro momento importante de esta dislocación que quiero subrayar es la fiesta de cumpleaños que la Loca organiza para Carlos. En primer lugar porque está pensada como una fiesta para niños, cuando el festejado, en realidad, es un muchacho veinteañero. Por tal motivo toda la parafernalia decorativa que despliega la Loca para dicha ocasión —globos, cornetas, gorritos, un pastel gigante, «inmensa torta de piña decorada como una lujosa catedral» (89)— sólo consigue acentuar la incongruencia.

En segundo lugar, durante esa celebración la Loca se transforma al grado de volverse grotesca, «como si fuera una tía parvularia. Más bien, como un personaje asexuado de cuento [...]» (90), al que vemos correr de un lado a otro regañando a los niños, corrigiéndoles el atuendo, comportándose como lo haría la mamá de esos niños, y asumiendo al lado de Carlos el papel de una esposa histriónica, un poco histérica y ridícula en su febril agitación. Esta acentuación de lo ridículo es otro mecanismo para generar la risa en el lector.

En tercer lugar, finalmente, la dislocación es exacerbada gracias al inesperado desenlace de la fiesta, y al verdadero regalo de cumpleaños que la Loca le ofrece a Carlos: ¡una breve sesión de sexo oral descrita a lo largo de casi cuatro páginas! Vale la pena detenerse aquí y observar algunos de los elementos que generan el efecto irónico y bufo de este episodio.

A) *El lenguaje*

Cabe resaltar por un lado la exuberancia verbal²² para describir una escena en la que ocurre muy poco. La descripción minuciosa crea

²² Ballart (1994: 334) incluye este aspecto en sus *Ironías de contraste en el texto*, debido a la inadecuación entre la forma de expresión y la sustancia del contenido.

un ambiente de tensión (el lector espera una acción concreta, al mismo tiempo teme que Carlos despierte y se dé cuenta de lo que está pasando); la tensión sin embargo no se resuelve y al final lo que queda es la duda: «todo hacía pensar que el revuelo de imágenes anteriores sólo había sido parte de su frenético desear» (101). La loca no sólo juega con el cuerpo de Carlos sino también con la expectativa del lector.

Por otro lado, sobresale el tono jocoso de las metáforas utilizadas para referirse al miembro de Carlos: «ese bebé en pañales rezumando a detergente»; «un grueso dedo sin uña que pedía a gritos una boca que anillara su amoratado glande»; «[el] muñeco que tenía en su mano, y la miraba con su ojo de cíclope tuerto» (99-100). Me parece que ese tono burlesco despoja a la descripción de cualquier matiz pornográfico que pudiera atribuírsele y la confiere un carácter más bien lúdico, divertido. El contenido es sexual, ciertamente, pero no la forma, más cercana a la estética *camp*²³ que a una descripción de corte realista, como cabría normalmente esperar en una escena de este tipo.

B) *La exageración*

La función corrosiva de la escritura irónica durante la larga descripción de «esa sublime mamada» (101), parece ensañarse con la Loca al convertirla en un juguete del destino y de su deseo irrefrenable por Carlos. Su comportamiento frente al codiciado tesoro (el cuerpo aletargado del muchacho y su miembro) se antoja caricaturesco debido al carácter hiperbólico tanto de las acciones narradas como de las analogías empleadas en su descripción:

Tuvo que sentarse ahogada por el éxtasis de la escena, tuvo que tomar aire para no sucumbir al vacío del desmayo frente a esa estética

²³ El *camp* se define primeramente como una teatralidad exacerbada, una actitud iconoclasta y «la dialéctica entre fantasía y realidad a la que el camp no quiere avenirse, inmerso como está en el propio éxtasis de un gesto que no conoce el freno de la reflexión racional» (Amícola 2000: 139).

erotizada por la embriaguez. [...] No lo pensaba, ni lo sentía, cuando su mano gaviota alisó el aire que la separaba de ese manjar, su mano mariposa que la dejó flotar ingrávida sobre el estrecho territorio de las caderas, sus dedos avispas posándose levísimos en el carro metálico del cierre eclair para bajarlo [...]. Y la loca [...] sacándose la placa de dientes, se mojó los labios con saliva para resbalar sin trabas ese péndulo que campaneó en sus encías huecas (98-99).

Las acciones de la Loca, pues, hacen reír al lector no porque el personaje sea «una muñeca para la risa» (129), sino por el contexto inapropiado en que tienen lugar —como he intentado mostrar aquí—; pero también por la frecuencia y fracaso con que se repiten; se trata de una risa que surge «ante la contemplación de lo feo o lo deforme» (Gidi/Munguía, 2012: 44), provocada por los infortunios que sufre el personaje, una risa semejante a aquélla que inspiran los continuos descalabros de Alonso Quijano.

Si bien es verdad, por otro lado, que casi nunca vemos a la Loca reír, menos aún de sí misma (como sí lo hará Edwin), no obstante la actitud frente a la vida, frente a lo trágico de su existencia, marcada por la soledad, sí es absolutamente desenfadada. En este punto es idéntica a la que presenta Edwin, quizá porque «Esta ligereza puede ser, pero no necesariamente es, una inhabilidad para sentir la terrible seriedad de la vida; puede ser una negativa a sentirse abrumado por esa situación, una aserción del poder del hombre sobre la existencia» (Muecke, citado en Ballart 1994: 201).

Siguiendo esta misma línea interpretativa cobra sentido el título de la novela de Sánchez Baute, *Al diablo la maldita primavera*.²⁴ Según se desprende de la lectura de la novela en su conjunto, así como del propio discurso figural, ese título está en función directa de una visión del mundo, proviene de un rechazo a instaurarse en lo trágico, actitud que «lleva al ironista a ver cuanto le rodea, la vida, el mundo y sus semejantes, con una mezcla de superioridad, libertad y diver-

²⁴ Recuérdese que el título parafrasea el de una canción popular, «La maldita primavera», que cuenta la tristeza y el fracaso de un desengaño amoroso.

sión, como si contemplase el conjunto [...] desde lo alto» (Ballart, 1994: 201).

3. «DESCUBRÍ QUE PODÍA REÍRME DE MÍ MISMA»

Si bien las acciones de Edwin pueden mover a risa, igual que sucede con las acciones de la Loca, encuentro una diferencia importante entre ambos personajes en este rubro de lo cómico: el protagonista de *Al diablo la maldita primavera* es capaz de reírse de sí mismo, mientras que la Loca, demasiado enfrascada como está en su idilio con Carlos, no tiene oportunidad de mirarse en el espejo para contemplar la dimensión de su ridículo.

Me concentraré en este rasgo, es decir, la disposición a la auto-burla porque la supongo un elemento constitutivo del *ethos* gay.

En diferentes momentos de su relato Edwin expone sus opiniones acerca de la condición gay, condición que para él nada tiene de cómico ni de agradable, sino todo lo contrario: es bastante lúgubre en su opinión: «Por eso nos gusta la ópera: porque la ópera es drama, es lágrima, es tristeza, es muerte: exactamente igual a nuestras vidas, pues la vida de los gays siempre es como una ópera [...]» (61). Pero a una visión negativa como ésta el personaje suele oponer una distinta que, si bien no la contradice, relativiza en parte su contenido, ya sea por su tono burlesco e irreverente, o bien a causa de su desfase contextual o discursivo; ambos procedimientos pertenecen —como traté de mostrar en el apartado precedente—, a la escritura irónica. Así por ejemplo, al proseguir su reflexión sobre el destino gay afirma: «Algunos creen que esto es un vicio, como la droga, y que uno se mete y se sale rapidito, como midiéndose un sastrecito en cualquier vestidor de Bloomingdale's [...]» (61).

Ahora bien, lo que me interesa resaltar aquí no es tanto el procedimiento ya descrito sino el efecto de esa visión irónica, a saber, la *desdramatización* del hecho —que para el gay resulta superlativo— de «no nac[er] “ungido” con el “don” de la heterosexualidad» (116);

esta actitud desdramatizante se convertirá asimismo en una postura general en el personaje frente a las cosas y los seres de este mundo.

Como mencioné antes, Edwin considera su destino un hecho trágico, debido entre otras cosas a la exclusión, el rechazo y la burla que acompañan al gay desde que nace. Pero lo asume y lo afronta desde la risa y la autoburla porque «desde que era un pelaíto yo entendí que mi rollo era con los hombres y, por lo tanto, sería la oveja rosada de la familia» (18).

Esta actitud se volverá un hábito, una constante en su vida, es decir, un rasgo distintivo y definitorio de su *ethos*:

Yo, con el tiempo, *he aprendido a disfrutar y a gozarme la homosexualidad*. Pero confieso que no fue fácil, y ahora tampoco es que lo sea, sólo que cuando se acepta y entiende que *no es culpa nuestra ser así*, ni que es un invento del diablo que se metió en nuestros cuerpos para hacer el mal, y mucho menos el pecado del que hablan las beatas en la misa de cinco, ni que hay que darse golpes en el pecho, *ni latigarse, ni siquiera llorar* cada noche cuando estamos en nuestras camas bajo las cobijas, *tan sólo por ser diferentes al resto de la humanidad* (62; énfasis mío).

Hay en esta actitud un cambio radical frente a la idea que los gays tenían de sí mismos en el pasado, cambio al que remiten las cursivas en la cita, y en el que considero necesario detenerse.

A) *El gozo*

Hasta antes de los disturbios de Stonewall (Nueva York, 28 de julio de 1969) los hombres homosexuales vivieron y padecieron su preferencia sexual como anatema, producto de la interiorización de un discurso (médico, jurídico y religioso) que los estigmatizaba convirtiéndolos en seres abyectos. Aquellos sucesos marcaron el inicio de una nueva postura frente a la condición homosexual, despojada ya de toda carga patológico-pecaminosa,²⁵ gracias a la cual «lo margi-

²⁵ Otro de los logros alcanzados por este hito en la historia de la Revolución sexual fue la inclusión en el medio gay de los travestís y Drag Queens, quienes habían

nal deja el altillo de la casa burguesa. La loca encerrada ahí ahora baja a la sala y se sienta a la mesa» (Amícola, 2000: 48). En este sentido puede decirse que Edwin encarna al hombre gay contemporáneo que concibe su preferencia sexual y la práctica que la acompaña como una opción de vida entre muchas otras. Haber pasado de la vergüenza interiorizada al orgullo gay significa un avance sustantivo en el proceso de subjetivación gay, avance muy bien articulado en el texto a partir de las acciones y el discurso del personaje.

B) *La culpa*

No es una casualidad, me parece, que Sánchez Baute le dedique todo un capítulo de su novela al tema de la culpa. Lo hace, sobra decirlo, en un tono jocoso y divertido, yuxtaponiendo una «historia de clóset» (el descubrimiento por parte de unos padres de la homosexualidad de su hijo, suceso que termina con la muerte de éste) a la historia de una mascota que Edwin tuvo cuando era adolescente. El sentimiento de culpa es el origen de la desgracia para los protagonistas de ambas anécdotas, es decir, el chico y el perro. La culpa es entendida aquí como sinónimo de vergüenza por no estar a la altura de aquello que los otros esperan; es decir, en el caso del gay, por no ajustarse a las exigencias de la normatividad patriarcal, especialmente el hecho de tener hijos y educarlos en el seno de una familia tradicional. Edwin critica y rechaza con ahínco esta actitud y afirma que «la única manera de transitar erguido a pesar de todas las piedras que lanzan a mi paso es evitando que me doblegue ante la conciencia de los demás y sorteando cualquier escollo que atente contra mi virtud» (112).

sufrido hasta entonces el rechazo y la discriminación por parte de los gays hiper-masculinizados. Véase, ente otros: Edelman, Lee (1994): *Homographesis*. New York: Routledge; Halperin, David (2012): *How to be gay?* Cambridge: Harvard University Press; Bersani, Leo (1995): *Homos*. Cambridge: Harvard University Press.

C) *La diferencia*

El hecho de ser *diferente* puede adquirir connotaciones lúgubres para el personaje, al grado de poder equipararse, para él, con una muerte simbólica: «A quien primero perdemos, por supuesto, es a nosotros mismos [...]. Nadie que no haya vivido el sinsabor de enfrentar algo a lo que todos juzgan maligno puede entender claramente este suceso» (68). Hay aquí un dejo de malestar con la propia condición homosexual, y la clara sensación de sentirse incomprendido por quienes no son parte de la misma experiencia vital. Edwin no olvida en ningún momento la dificultad que representa esta diferencia, pero se niega —como hace con la culpa— a llevarla a cuentas como un fardo que le impida vivir. Es precisamente el exceso de conciencia, estimulada por la actitud irónica, lo que lleva al personaje a exclamar: «y fue así como descubrí que podía reírme de mí misma [...]» (26).

CONCLUSIONES

Si bien no se puede afirmar la existencia de una ironía específicamente gay, sí es posible en cambio destacar un uso diferenciado de este tropo en los textos narrativos aquí analizados. Su recurrencia, como he intentado demostrar, proviene de la propia percepción de los personajes, de su manera de ser y actuar en el mundo; su condición gay parece obligarlos a una permanente negociación con la sociedad heteronormada, negociación que pasa, como se ha visto, por la simulación, la mentira y el disimulo, pero también por la capacidad de reírse de sí mismos. En este contexto la ironía es una herramienta certera y eficaz porque tiene, como el ethos gay al que se alía, dos dimensiones: es a un tiempo dardo y escudo, adaptación e invención hilarante.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Gustavo (1977): *La estructura de la novela picaresca*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- AMÍCOLA, José (2000): *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós: Buenos Aires.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BRAVO, Víctor (1997): *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1998): *La modernidad de lo barroco*. México: Era/UNAM.
- GIDI, Claudia y Martha Elena MUNGUÍA (coords.) (2012): *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios*. México: Bonilla Artiga Editores/Universidad Veracruzana.
- HALPERIN, David (2012): *How to be gay*. Cambridge: Harvard University Press.
- LEMABEL, Pedro (2001): *Tengo miedo torero*. Barcelona: Anagrama.
- MUECKE, D.C. (1976): *Irony*. Bristol: Methuen & Co.
- NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo (2004): «Reconociendo los placeres, deconstruyendo las identidades: antropología, patriarcado y homoerotismos en México». En Gloria Careaga y Salvador Cruz (eds.): *Sexualidades diversas*. México: Porrúa/PUEG.
- SÁNCHEZ BAUTE, Alonso (2003): *Al diablo la maldita primavera*. México: Punto de lectura.
- SAREIL, Jean (1984): *L'écriture comique*. París: PUF.

3. FICCIONES POLÍTICAS

DECIR EN LOS BORDES.
PROBLEMÁTICAS CULTURALES
Y LINGÜÍSTICAS EN LA TRIPLE FRONTERA

*Iván Peñoñori**

1. LA PREGUNTA POR LA FRONTERA

¿Por qué analizar la frontera? ¿Qué sentido tiene fijar la frontera en el centro de la discusión latinoamericana? Hemos visto que la corriente de pensamiento que auguraba una globalización total, un mundo pensado desde los flujos, corrientes y mercados intercomunicados, hoy es interpelada por una realidad desigual, por Estados que protegen sus límites territoriales e intentan regular sus producciones simbólicas. Vemos, asimismo, que si bien algunos territorios mantienen una fuerte impronta nacionalista no escapan a una lógica globalizada que los obliga a complejizar su relación con el mundo. Lo cierto es que el interés por la frontera está en aumento. Pero esto no siempre fue así. Durante mucho tiempo lo *border* formó parte de ese *no lugar* invisibilizado o simplificado. La zona fronteriza era imaginada sólo como un límite que excluía, como la línea que delimitaba pueblos y culturas. Algo de eso parece haber cambiado. Tanto es así que hoy en día la frontera es comparada con un laboratorio donde se condensan tensiones de todo tipo; el sitio desde donde se podrían reconfigurar relaciones sociales y culturales. En su texto «Leitura imaginária da Tríplíce Fronteira», Diana Araujo Pereira afirma que en la medida en que los proyectos gubernamentales interregionales

* Universidad Autónoma Metropolitana.

no daban los resultados esperados, «as relações culturais nas fronteiras, construídas entre as identificações e as identidades, mostram-se mais capazes de abranger a complexidade das relações sociais contemporâneas» (2014: 182). Esta nueva perspectiva fue abriendo no sólo territorios de tensión y disputa que habían sido acallados, sino también grietas de posibilidades inimaginadas. En resumen, la frontera pasó a ser ese sitio desde donde se podría empezar a pensar lo posible.

Este trabajo se propone hacer un acercamiento a esas posibilidades. Aquí se intentará postular que existe una zona en la cual lo no resolutivo del sujeto y del lenguaje inaugura espacios de desajuste, de disidencia e hibridación, fundamentales para complejizar lo que entendemos como «sujeto nacional» o «identidades nacionales».

El trabajo estará centrado específicamente en la Triple Frontera, en los desafíos que conlleva la mixtura de lenguas y en algunas insistencias vinculadas a temas identitarios y lingüísticos marcados en producciones textuales de la zona. El trabajo será apoyado por reflexiones de dos escritores paraguayos contemporáneos: Cristino Bogado y Damián Cabrera. Hemos recurrido a escritos sobre identidad y frontera de autores como Jacques Derrida o Stuart Hall, entre otros. Asimismo nos enfocaremos en la idea visitada por los estudios culturales y fundamentalmente por el psicoanálisis de que las identidades que estabilizaron un mundo moderno con parámetros unificados viven hoy una profunda crisis, y que una posible salida a ella es el reconocimiento de la incapacidad de pensar cualquier totalidad, a la vez que asumir las nuevas capacidades en un mundo fragmentado y con otras identidades.

2. UNA LENGUA ATRAVESADA

Hablar de la triple frontera, de la *Triplíce Fronteiras* en portugués, es demarcar un área rica en diversidad económica y política. La zona que bordea Paraguay, Argentina y Brasil, a orillas de los ríos Iguazú y Paraná, es uno de los territorios fronterizos de mayor intercambio

cultural. En el marco de estas complejidades, la reciprocidad lingüística entre las tres naciones es de una importancia sustancial para el comercio y para la estructuración de las diferentes redes sociales que se tejen en la zona. Estas transacciones de la lengua adquieren características particulares. El portuñol, por ejemplo, mezcla de español con portugués, se enriquece a partir de un préstamo constante entre ambas lenguas; el mismo portugués es contaminado y rehecho a partir del choque e hibridación con el guaraní; el jopará, por su parte, es un dialecto que inserta vocablos del español a una estructura gramatical esencialmente guaraní.

Si bien estas formas mixturadas de la lengua son reconocidas a partir de su dimensión fronteriza, el tráfico simbólico excede los límites geopolíticos formales: la lengua circula, atraviesa tres fronteras, y expande el territorio del habla. El guaraní o jopará, o español con influencias del guaraní hoy es hablado en varias provincias de Argentina; gran parte del sur brasileño se comunica en portuñol; es reconocido el bilingüismo guaraní-español que practican los paraguayos. Esta ecología proveniente de los márgenes subraya el carácter orgánico y de cambio permanente que viven estas lenguas, a la vez que es el mismo lenguaje, traspasado, el que sin determinar un límite preciso, incluye o excluye, nombra lo común y la diferencia, marca su constante desajuste, subjetiva a la vez que contribuye a complejizar un sujeto fronterizo.

La mudanza lingüística se produce, no obstante, en un proceso siempre atravesado por el conflicto y la tensión entre las lenguas; crisis y relaciones históricas que hicieron del guaraní un habla que resistió tanto la embestida de la conquista española como la de La Guerra de la Triple Alianza, cuando el Imperio del Brasil, Uruguay y Argentina se enfrentaron militarmente con Paraguay. El conflicto fue bautizado por sus detractores como el de la «triple infamia», con críticas al darwinismo positivista que avaló el exterminio del 90% de la población masculina adulta de Paraguay. La ola «civilizatoria» proveniente de los centros modernizadores no fue exclusiva de las cúpulas argentina y brasileña. Pasado el conflicto, en Paraguay se prohibió el guaraní en las escuelas. Según esta política de persecu-

ción, la lengua hablada en los campos y grandes latifundios impedía el desarrollo de la Nación.

En su texto «Estanislao Zeballos: la historia prometida de la Guerra del Paraguay», el historiador brasileño Mario Maestri nos acerca a esta época. Mediante el análisis de la vida y pensamiento de Zeballos, intelectual argentino, miembro de la generación del 80 y personaje central en lo que se conoció como «el orden conservador», Maestri ahonda en las estructuras ideológicas que lograron naturalizar el lugar político y cultural que ocupó el pueblo guaraní en la geopolítica de aquellos años. Según el historiador, la guerra era planteada por Zeballos como una lucha entre bárbaros y civilizados, entre un pensamiento central y otro periférico. «Zeballos señala la fuerza del barbarismo guaraní que afloraba, luego de la guerra, ante los intentados ensayos de civilización» (2015:12). El intelectual argentino resaltaba la importancia de la raza europea, blanca; argumentaba que gracias ella, la sangre guaraní y toda sangre india o mestiza iría desapareciendo «por absorción». Según este pensamiento, habría un cuerpo nacional «sano», más apto para afrontar la modernidad, que se impondría casi de forma «natural» haciendo prevalecer los «gérmenes nuevos».

Brasil no fue ajeno a estas ideas. En el mismo estudio, Mario Maestri subraya:

En 1902, Euclides da Cunha (1866-1909) había publicado su obra referencial, *Os Sertões*: la compañía de Canudos, en la que, impregnado por las visiones racistas científicas y deterministas geográficas y climáticas, anunciaba y festejaba la propuesta desaparición inminente de las razas caboclas brasileñas, históricamente superadas, según él, por los grupos de inmigrantes europeos que comenzaban a poblar Brasil (2015: 13).

Tanto en La Guerra de la Triple Alianza como en la Guerra del Chaco (1932-1935) la lengua paraguaya tuvo un papel fundamental. En su trabajo «Historia y presente del guaraní en el Paraguay», Sonja Steckbauer puntúa que la lengua prehispánica fue usada no solamente como un símbolo de unión nacional en ambos conflictos,

sino como herramienta para la transmisión de mensajes: el guaraní se infiltraba como un habla encriptada, antigua, originaria y secreta, erosionando las lenguas de la conquista. Esta utilización militar del código lingüístico se extendió hasta la sangrienta dictadura de Alfredo Stroessner, que durante años se valió del guaraní para resaltar los valores nacionalistas así como para la transmisión de códigos secretos.

Estos datos dan cuenta de una genealogía de la resistencia de la lengua. Si bien el guaraní es hablado actualmente por millones en Paraguay, y es una lengua referente a la hora de repasar la independencia lingüística del país, también es bueno recordar que frente a las lenguas oficiales vecinas ésta ha sido menospreciada durante siglos por las mentalidades europeizantes que vincularon injustamente la historia de dictaduras y exclusión social a una forma de habla.

Una de las particularidades del guaraní se vio reflejada en el poco o casi nulo acceso a una tradición escrita. En 1981, aparece *Kaláto Pombéro*, la primera novela moderna publicada en guaraní. Recién once años después, en 1992, la lengua americana consigue el reconocimiento constitucional que la reconoce como lengua oficial. Sin embargo, el bilingüismo dejó ver una serie de complejidades profundas vinculadas al acceso a la educación o a los territorios diferenciados de la comunicación. En un ya clásico estudio sociocultural sobre el guaraní, Joan Rubin analizó las diferentes formas en que la lengua resistió, se transformó o mixturó en el Paraguay moderno. Uno de los datos del estudio reveló que el guaraní aparecía con más fuerza en ámbitos rurales o en espacios reservados a la intimidad mientras que el español era utilizado en circunstancias que requerían mayor formalidad o en ámbitos públicos relacionados con la comunicación burocrática.

Luego de las guerras, el delineamiento de los tres Estados implicó también la unificación del mercado lingüístico. De esa forma cada lengua además de ser un modo de comunicación pasó a formar parte sustancial de la construcción de una identidad nacional. El código fue la herramienta fundamental para la construcción de poder y para el mantenimiento de un orden. Parafraseando a Renato

Ortiz, la unidad política requirió también de la unidad lingüística, y para tal propósito fue necesaria la sumisión de dialectos y lenguas que habitasen el mismo suelo. Así, la unidad lingüística y la letra escrita contribuyeron al nacimiento de instituciones con el fin de mantener el orden mediante la «unificación». «La gran familia nacional» surgió a partir de una identificación hegemónica que necesariamente sustrajo diferencias. Lo uno, lo idéntico a sí mismo y la Nación se edificaron como un único concepto.

La distribución de una lengua en un sector socio-cultural no sólo obedece a cuestiones comunicativas, sino también a hechos estéticos, a formas de vivir, a todo un campo sensible que posibilita la visibilización de una cultura. Este punto es de suma importancia para discutir el gesto estético-político que implica insertar el guaraní en una trama literaria fronteriza. Si bien esta lengua sobrevivió fundamentalmente en la boca de las madres, en la tradición oral, el modo de representación de «lo indígena», de «lo originario» fue tomando forma a partir de textos escritos en español. Esta «narración de los otros» moldeó una identidad de las culturas americanas. Un ejemplo paradigmático fue *O guarany*, novela folletín de José de Alencar, aparecida en 1857, donde se narra la historia amorosa entre Ceci, hija de colonos portugueses, y Peri, indio goitacá. La mirada de «los otros» se extiende aún durante las olas democratizadoras hegemonizando la idea de un Paraguay sin literatura.

Lo que se busca a partir de la historización de la palabra es el rasgo traumático que arrastra toda lengua, el eco histórico e ideológico que ocurre cuando el guaraní, por ejemplo, se mezcla con una lengua vecina. Hablar de un lenguaje fronterizo sin tomar en cuenta este bagaje simbólico sería caer en un multiculturalismo centralista que elimina las propias tensiones y luchas simbólicas de las que se compone una frontera. Las tres lenguas entran en funcionamiento a partir de un disloque espacio temporal que las lanza más allá de su centralidad nacional y que las sitúa en el sitio mismo de la política lingüística. Este territorio inestable evoca la carga histórica de la lengua para resignificar el espacio. Pensar estos sitios y estas lenguas atravesadas desde un conflicto manifiesto posibilita la apertura

del campo cultural a la heterogeneidad, contrariando la hegemonía requerida por los Estados para el trazo de políticas identitarias más estables.

3. DE HIATOS Y RESTOS

En el contexto de estas realidades colindantes surgen durante los últimos años de la dictadura paraguaya y en los años inmediatamente posteriores a su caída un puñado de jóvenes escritores que comienzan a trabajar en sus obras diferentes marcas de extranjería, huellas identitarias y de transculturalidad.

Cristino Bogado (Asunción, Paraguay, 1967), escritor y editor, es un representante de este grupo. En sus cuentos y poemas, publicados en su mayoría por editoriales independientes, se adentra en un terreno translingüístico con una destreza e irreverencia inusual. En su texto «Seres das fronteras», incluido en el libro *Poró'unhol a Full*, Bogado deconstruye el sitio mismo donde la frontera comienza a ser nombrada por el Estado-nación.

Es lo que fascina a todo el mundo en *ese* no lugar llamado 3 fronteras, suerte de tropos-transpolítico, lugar de pasaje, de fuga y tránsito infinitos, de flujos sin nombre, de dinamismo sin cabeza, por qué entonces separar lo mezclado ad initium en 3 compartimentos estancos políticos (lo brasilero, lo argentino, lo paraguayo) para representar *eso* que es una tierra de nadie, una perfecta atopía moderna, centro de desplazamiento y excentricidad triple, enclave cayendo para un lado u otro de su borde, licuadora del melting pop sudaka que vive y bulle en una eferescencia de jopará, enredo y tráfico flanante... (2011: 4).

Para Bogado, el significante frontera reclama su complejización en una política de lo *trans*, del pasaje e hibridación, y no en aquellas, identitarias, que han hecho del sujeto nacional un constructo compartimentado. ¿Qué nos lleva a separar lo mezclado si este *no lugar* más que limitarnos nos excede? Para el escritor, la frontera, lejos de ser un límite o un impedimento, se convierte en el sitio don-

de el límite comienza a leerse imposible para los parcelamientos, clausuras geográfico-epistemológicas o esencialismos últimos. Los dinamismos sin cabeza, sin coordenadas desde el centro capitalino o de un núcleo académico-lingüístico posibilitarían la complejización estética de escritores y narrativas *borders*.

Si la literatura es, como diría Jacques Lacan, una acomodación de restos, lo que practica Bogado sería el intento de articulación de trozos, de fragmentos, constituyendo una mirada de un texto o cuerpo atravesado. Esta perspectiva no se basaría en un troceado de diferentes voces de la cultura, sino en la afectación del mismo lenguaje, convirtiendo su mundo simbólico —lo que es posible nombrar— en una extrañeza mediada por la traducción y el desajuste en el registro. Así, la lengua Bogado se descompone hasta mostrar los restos: «El poro' unhol no sólo mixtura fluidos sanguíneos sino la amable corriente de las lenguas en su devenir habla, fala, castillos de fonemas, reflejo verbal del pueblo luego» (2011:5). Son excedentes que agujerean un habla nacional (y una normativa) haciendo circular material adulterado, material ilegal, pero vital para la reproducción social y para las nuevas cartografías que se tejen en la zona. La lengua se transforma así en «una bolsa de gatos donde el español da las disposiciones pero el guaraní las desobedece bellamente y el portugués sucumbe a sus cercanías como doble infiel...» (2011:5).

Desbordes del lenguaje, pero también restos de lenguas nacionales parecieran ser las materias primas de la frontera. La lengua híbrida es la de un sujeto escindido que se niega a ser universalizado a partir de un habla central que nombra un origen esencial de culturas, ideas, formas absolutas de imaginarse o ser imaginado. En la frontera aparece el otro, el enfrentado; ese otro convive en el habla; el extranjero se instala en la casa de la lengua como nacional y como visitante.

El pensamiento psicoanalítico ha trabajado estos desbordes identitarios desde el concepto de *extimidad*. Lo *extimo* sería lo externo más íntimo o la conformación de un sujeto a partir de una frontera porosa entre un *yo* y un *otro*. En «Envoltorios de la extimidad», Jacques-Alain Miller anota: «Puede decirse que es la imagen del Otro

la que define el interior, el sentimiento del interior, el sentimiento de su intimidad» (2010:31). Lo inestable de las singularidades se daría en la constitución lindante y complementaria. El mismo lenguaje estaría dado siempre por el otro. Siguiendo esta idea, todo sujeto (y toda lengua) existiría siempre en relación, siendo el ejemplo de las identidades fronterizas uno de los más significativos.

El lenguaje íntimo de esta zona estaría siempre impuro por la combinación. Esa impureza, reflejada en la lengua tres veces lengua lograría meter al *falante*, al hablante, a su casa nacional de otra manera. La frontera sería el sitio donde los excedentes posibilitarían una apertura, un retorno diferente o entrada extrañada a «lo nuestro». Si entendemos a toda falta, a toda carencia de una totalidad como la condición *sine qua non* para que aflore el deseo en oposición a las identidades «claras» y saturadas de sentido que lo anulan delineando sujetos nacionales sin fisuras, estos textos no sólo abrirían un espacio de límite, sino que aspirarían a una totalidad siempre faltante.

El movimiento descabezado de Bogado genera ambivalencia y al mismo tiempo insuficiencia para habilitar cualquier clausura. No hay cierre de sentido; tampoco hay cierre identitario. En su texto «Ambivalencias de lo real», Homi K. Bhabha, analizando estos territorios inciertos que se abren en los *no lugares* de los migrantes, de los desplazados, de los sujetos fronterizos, expone que son zonas construidas entre un afuera y un adentro, ambivalencia que «genera la sensación de que se está “en medio de” las cosas —*in media res*—» (2013:53). Esta situación oblicua se encuentra en las antípodas de un pensamiento modernista forjado en un binarismo determinante. Así, el sujeto fronterizo quedaría afuera y adentro de una mirada centralista legitimadora.

4. LO *TRANS* Y EL CENTRO

Los estudios sobre el concepto de *frontera* han extendido su campo de reflexión más allá de las delimitaciones estrictamente geopolíticas.

En la actualidad, la metáfora del margen es utilizada como herramienta por los estudios culturales para ahondar en los intersticios o pequeños cortes relacionales que se presentan en la compleja trama social y cultural. Estos estudios han puesto el acento en ciertas problemáticas que fueron reducidas, invisibilizadas o apartadas de un corpus de estudio estricto y parcelado. Aquello que aparecía delimitado, sellado, comprendido en su totalidad, era ahora interrogado desde los márgenes. Marisa Belausteguioitia afirma que

Transnacionalidad, transdisciplina y transexualidad marcan categorías que se ubican tanto en el cruce de fronteras disciplinarias como en el *más allá* de continentes hegemónicos como la nación soberana, la disciplina y el género dual (masculino, femenino). Lo ‘*trans*’ localiza su fuerza en el *más allá* de las metanarrativas ligadas a las identidades nacionales monolíticas, genéricas y disciplinarias (Szurmuk y McKee Irwin 2009: 108).

Lo *trans*, por lo tanto, vendría a complejizar la única narrativa autorizada, pero también abarcaría una desregulación, un paso no acreditado; lo *trans* inaugura ciertos procesos de hibridación, y al mismo tiempo, permeado de una nueva incertidumbre que favorece el horizonte minoritario, se hace presente agitando y desautorizando el centro.

La perspectiva esquiza o la posición bifronte que se da en Paraguay, entre algunos de sus escritores, podría plantearse como su pertenencia a la categoría de seres de las fronteras, que habitan y dinamizan sobre fronteras y bordelines... Pues viven colgados de dos mundos lingüísticos, de dos códigos, traicionando a uno u otro, sucesiva o simultáneamente, huyendo de uno para volver junto al otro, cual hijo pródigo incorregible, sin ficar ni arraigar en ningún punto extenso o territorio rico y cotizado (Bogado 2011: 3).

Si hay algo esquizo (esquizofrénico) en el manejo ambiguo o en el disloque de los signos, lo percibimos en la incapacidad de *hincar* la lengua en un cuerpo determinado; hacerla vagar; quitarla de un

territorio estrictamente doméstico. Habitar la frontera es vivir traicionando, vivir traduciendo, vivir siempre en la desnaturalización o en la arbitrariedad del signo. En la frontera, el signo, cualquier nombre, será interrogado en su carácter bifronte; en la frontera (más que en ningún otro lugar) el vaciamiento del signo, su resignificación, su marca identitaria, su pronunciación, remarcan una pertenencia, a la vez que un desconcierto, algún origen en la pronunciación (con la boca en el corazón, dice Derrida) o simplemente un paso.

Lo que acciona la frontera, entonces, es una disputa por territorios de sentido, el abandono momentáneo de algunos enclaves simbólicos y la reapropiación de otros. La frontera se transforma así en un espacio de movilidad, mudanza y camuflaje. Nuria Vilanova, en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, examina el concepto de desterritorialización. Ella afirma que el término utilizado hoy en día por gran parte de las ciencias sociales tiene su origen en la idea marxiana del capitalismo como maquinaria devoradora de territorios. La tesis expone la manera en que los sitios de reafirmación cultural eran conquistados y redireccionados por la clase dominante. Los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari complejizaron el concepto relacionándolo con la psique y con los mecanismos de construcción simbólica. El territorio es subjetivado y el sujeto es comprendido como un territorio que siempre está disputando las mínimas unidades de sentido. Por su parte, el trabajo realizado por García Canclini sobre este punto se enfocó en un nuevo sujeto híbrido que entra y sale de la modernidad *desterritorializando* sus vinculaciones nacionales.

«Amo todo lo ke sea creole, pidgin, melting pop, mestizaje, en la lengua y en la vida, de hecho vivo costurando una tela de los pedazos-parches de mi realidad circundante como bizarra piel de frankenstein, ke kiero inconsútil...» (2011: 23), dice Cristino Bogado en su presentación escrita para la antología *Los chongos de Roa Bastos*, título tomado de su cuento «El chongo de Roa Bastos». La antología, hecha en Buenos Aires por la editorial Santiago Arcos, se compone de una serie de textos que según sus antologadores representan «al Paraguay del horizonte post 1989». Bogado es parte de una generación de artistas que encuentran su lugar en una contracultura

enfrentada a un totalitarismo estatal. Marcando las diferencias, los estilos, sus universos, estos escritores coinciden en el trazo político que escinde aquella mirada homogénea del Paraguay y sus escritores. El exotismo y la apuesta narratológica del Boom literario, con Augusto Roa Bastos como uno de sus más reconocidos exponentes («el mejor escritor argentino que escribió sobre Paraguay», según la definición irónica de varios de estos jóvenes escritores), ve su contracara hoy en estas historias descentralizadas, incompletas, menores, que dan testimonio de la desintegración social, de las migraciones internas o de un país que ha pasado, en pocos años, del cultivo de naranjas al de la soja. De aquellas obras cumbres, vastas, pareciera quedar un resto de lenguaje con dificultades de expresión: «La diglosia es mi humus —dice Bogado— la dislexia el bisturí ke la trata quirúrgicamente» (2011:23).

Si bien es cierto que el Boom buscó y cimentó las bases de una lengua dicha desde Latinoamérica, también es verdad que esa construcción se basó en una fuerte impronta identitaria. Años de crítica nos han permitido ver cómo las huellas del exotismo americano devinieron una marca distintiva de lectura para los consumidores de las nuevas clases medias educadas de nuestro continente, y cómo, por otra parte, los europeos dieron forma a un nuevo imaginario latinoamericano. En todo caso, el Boom resultó un movimiento literario complejo que otorgó visibilidad a una cantidad de expresiones que, paradójicamente, se vieron simplificadas, en varios casos, por el propio sello identitario que les dio fuerza en el mercado. Latinoamérica resultó ser más complicada, contradictoria y discordante. La voz unidireccional del Boom no bastó para problematizar las diferencias y contrapuntos que aún persisten y resisten desde distintos extremos del territorio.

4. NOMBRAR EN LA ORILLA

Damián Cabrera es otro escritor paraguayo que se reconoce fronterizo. En la misma antología se describe: «Desde es el filtro: *Eu sou*

da tríplice fronteira. Yo soy de Minga Guazú, y lo digo como si en ello hubiese algún mérito, como si salir de la orilla para hablar (mi lugar de enunciación) fuese suficiente escudo, *che v'ýroitépa*» (2011:161).

El margen desde donde habla Cabrera abarca no sólo el texto literario, sino a toda la cadena de producción y distribución. Un adelanto de su novela *Xiru* apareció en Felicita Cartonera, una de las tantas cooperativas editoriales surgidas durante la profunda crisis económica que vivió la región a fines de los años noventa. Estas editoriales hicieron de los cartoneros —figura representativa de la desocupación neoliberal— el principal eslabón en la cadena productiva solidaria sin fines de lucro: las obras literarias y el diseño de tapa son donados por los artistas para el sostén de los recolectores. El trabajo es totalmente artesanal, y el cartonero logra agregarle valor al producto a partir del capital artístico. Bogado y Cabrera intervienen en el espacio público desde estas publicaciones alternativas, las cuales logran habilitar una voz reflexiva dentro de la situación fronteriza, además de crear nuevos lectores para un imaginario *border*.

Xiru es una novela compleja, fragmentada, coral y multilingüe. En sus páginas asistimos al intercambio de creencias y lenguas fronterizas en constante desajuste y reafirmación. El texto está basado en un trabajo previo de audio, estudio de campo, que hiciera Cabrera para recopilar formas de habla entre los vecinos de la zona. De esta manera, *Xiru* aparece como un murmullo, por momentos mítico, por momentos mágico, nacido de los intersticios o fallas que deja la traducción en un territorio atravesado por una neocolonización brasileña.

Lo que persiste en estos trabajos *border* es lo que desde los estudios culturales se denomina como «terreno diferenciado», que consistiría en ese espacio irregular, intermedio, de frontera cultural, atravesado por discursos asimétricos. Es el lugar simbólico que posibilita micro discursos de obstrucción que hieren una voz absoluta. La frontera es ocultada o combatida desde los discursos hegemónicos porque se convierte en ese lugar de conflicto evidenciado. El borde muestra lo que el centro, con políticas de unidad, intenta borrar. Stuart Hall afirma que

Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Esta es la dialéctica de la lucha cultural. En nuestro tiempo esta lucha se libra continuamente, en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la cultura una especie de campo de batalla constante. Un campo de batalla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden (1984:5).

Estos espacios, al desobedecer cualquier legislación que sustente una única dirección, un único dominio o código de comercio ideológico, vulneran el engranaje esencialista infiltrando la sospecha dentro una impostura colonial o pureza cultural. La escritura, en estos espacios diferenciados, rompe con el cuadro monolítico de los sujetos y plantea nuevas rajaduras, nuevas bifurcaciones, que construyen representaciones críticas del otro, de la lengua como umbral y herramienta constitutiva de un cuerpo histórico.

Cabrera lo hace desde el mismo título. *Xiru* es una palabra polisémica que viaja de un lado al otro de la frontera y que puede significar amigo (*che irú*) del lado guaraní o ser usada despectivamente, del lado brasileño, para nombrar al indio o al paraguayo. Es un significante que se vacía al cruzar la frontera o que se resignifica de acuerdo a las prácticas de uso en ambas comunidades. De manera extraña, *Xiru* puede nombrar un vínculo con las políticas de la amistad y cargar con su contracara racista. El resultado es una traducción reciclada que deja huella. Nombrar *Xiru* delimita un territorio de pertenencia a la vez que desnuda las relaciones de poder que pujan en la lengua. Apunta el mismo Cabrera:

Mas o que que é um xiru? Depende del lado de la frontera, de quién lo diga, de cómo lo pronuncie, depende de los guiños: anciano, amigo, compañero, paraguayo —sinónimo de bugre, yvapara, välle—. En esas líneas, algunas violencias podrían disimular más que nada un rechazo a cierto modo de producción (2011: 162).

En el análisis que hace de un poema de Paul Celan, Jacques Derrida afirma que la palabra *Shibboleth* «está atravesada por una

multiplicidad de sentidos: río, arroyo, espiga de trigo, ramilla de olivo, Pero más allá de esos sentidos, ha adquirido el valor de una contraseña» (2002:35). El significante *Shibboleth* fue utilizado, al igual que palabras del guaraní, durante la guerra, en una frontera bajo vigilancia. Según cuenta Derrida, la palabra delataba y marcaba a los soldados efrimitas que huían del Jefe por estar incapacitados para pronunciarla; marcaba la pertenencia a un origen y al mismo tiempo la diferencia.

Lo interesante es ver que tanto en *Shibboleth* como en *Xiru* hay un paso, una especie de visado. La contraseña instala la polisemia que funge como marca reconocida y como camuflaje. Cabrera agrega un dato interesante: *Xiru* es también su apodo. En su trabajo «*Xiru: el sentido dislocado*», el escritor apunta a propósito del acto de nominar:

El nombre flota alrededor del sujeto. Él no adscribe a *su* nombre: Excede su nombre, pero el nombre es casi una entidad que le cachetea y le impone silencio. Él juega a nombrar, como reacción a su nombramiento, contesta con nombres, contesta el suyo, pero son arañazos con uñas de papel y tras él hay zarpazos incisivos (2013: 2).

Desde los estudios de género, también desde el psicoanálisis, dar nombre se relaciona con las marcas identitarias performáticas que definen y moldean al sujeto. Pero también nombrar descubre las relaciones de fuerza, las huellas de poder, toda la genealogía del significante. Quien nombra se define frente al otro. El colonizador nombra; el colonizado resignifica el insulto vaciando el significante y reutilizándolo. Cuando el término *Xiru* se enuncia reconfigura lugares de enunciación, reafirma sitios de intimidación o extranjería. Son espacios de indeterminación nominal, de incertidumbre. Dice Roland Barthes que «la palabra desdoblada es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones, que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código» (2008:13). ¿Qué sucede entonces en el caso de estas literaturas bifrontes? Si la identidad es un constructo histórico e institucional, ¿qué sucede cuando la ambigüedad permea estos signos?

La totalidad de un significante como *Xiru* es fallida porque hay algo del afuera del signo que en su diferencia da forma, por oposición, a lo que *Xiru* es: amigo / enemigo, íntimo / extraño. Estos significantes vaciados son interpelados en sus mismas fronteras inestables. Lo que hay es un lugar intermedio, de traducción, que pierde y retoma las coordenadas a partir de la enunciación. *Xiru* es eso y lo otro: depende de qué lado de la frontera uno se sitúe; depende de la jerarquía, la entonación, la intención. Ese sitio intermedio produce un extrañamiento «en la inscripción ‘autorizada’ y hasta autoritaria del signo cultural» (Bhabha 2013: 103).

Tanto en los textos de Bogado como en los de Cabrera las lenguas emergen y se ramifican. Pero a la vez producen interferencias propias de una frontera que construye sus signos a partir de mediaciones en un entramado de diferencias. El guaraní gotea de a escasas palabras entre las dos lenguas dominantes y la literatura se vuelve por momentos una lengua críptica para todo aquel que no practique la gimnasia de transmutar sentidos, traducir, ir de un lado a otro. El guaraní aparece en estas literaturas, ya se dijo, como un secreto, como un sedimento a la vez que residuo de un habla sonora y mágica que se mezcla de forma menor, política, en una estructura dominante, y que a la vez produce lo que Bogado denomina «billete, moneda legal de tráfico de fronteras (...) lengua franca» (2011: 5), y que por su mismo defecto, por su misma falta, por su condición de resto, se convierte en una «prótesis x esencia o accidente geográfiko-político» (2011: 5).

5. A MODO DE CONCLUSIONES

Hemos visto que en la frontera convergen lenguas y territorios. Nos hemos aproximado a textos producidos en la zona, que plantean la escritura desde un lugar que es a la vez varios lugares. En estos textos hay una profunda pregunta lingüística y política: con qué lengua escribir o en todo caso, cómo escribir con las tres lenguas a la vez.

Planteamos que estas problemáticas fronterizas están marcadas por cuestiones históricas, culturales, espaciales y de formas de nombrar al otro. Pero también hemos dicho que estas literaturas han sido

resistidas debido a la inestabilidad que producen. Esta oposición ha sido ejercida por los centros de legitimación. Es cierto que estos ejes ya no se entienden estrictamente como fijos, que se han globalizado. No es menos cierto que España sigue siendo el principal editor de libros en español e interviene fuertemente en las políticas editoriales de toda América Latina. Algo similar pasa con las publicaciones en portugués provenientes de Brasil. La frontera plantea una anomalía frente a estas políticas hegemónicas de la lengua y de la cultura.

Pero también lo que plantean estos textos es la posibilidad de ir más allá de una unidad totalizante, de una literatura nacional o de una lengua «nuestra». No para plantear que las identidades en realidad no existen, sino para esgrimir la idea de que una identidad en realidad está siempre fracturada, siempre incompleta, siempre escindida.

La frontera permite un cruce, una experiencia para la libertad y un rasgo de heterogeneidad frente a lo que David Johnson ha denominado como «el principio de singularidad, de univocidad, de lo uno» (2003: 169) que organiza a los sitios espaciotemporales-lingüísticos. Mediante estos relatos, lo fronterizo abre la puerta a una nueva cosmovisión, a una forma nueva de ser más allá del uno. Es, si se quiere, el espacio contra-hegemónico donde lo múltiple resiste a las clásicas tradiciones modernas occidentales.

En una entrevista en Internet, Bogado dice que le gusta trastocar sentidos y lenguas, que de ahí sale su literatura. El escritor deja ver siempre esa grieta por donde lo legal esboza una mueca. Derrida complementa esta idea al decir que para él la lengua y la ley están locas o que son la primera condición de la locura. Cabría pensar aquí, para finalizar, a la frontera como ese sitio donde la ley ve su contracara y su verdadero déficit.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO PEREIRA, Diana (org.) (2014): *Cartografia imaginaria da Tríplice Fronteira*. São Paulo: Dobra Editorial.
- BARTHES, Roland (2008): *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.

- BHABHA, Homi K. (2013): *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOGADO, Cristino (2011): *Poro'unhol a Full*. <https://www.academia.edu/1103131/POROU%C3%91OL_a_full>.
- CABRERA, Demián (2013): «Xiru: el sentido dislocado», <<https://revistas.unila.edu.br/index.php/sures/article/view/7/5>>.
- _____ (2010): *Xirú*. Asunción: Felicita Cartonera.
- DERRIDA, Jacques (2002): *Schibboleth*. Madrid: Editora Nacional.
- DI NUCCI, Sergio, Nicolás G. Recoaro y Alfredo Grieco y Bavio (2011): *Los chongos de Roa Bastos. Narrativa contemporánea del Paraguay*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- HALL, Stuart. (1984): «Notas sobre la desconstrucción de “lo popular”». *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- JOAN, Rubín (1968): *National Bilingualism in Paraguay*. La Haya: Mouton.
- MAESTRI, Mario. «Estanislao Zeballos: la historia prometida de la Guerra del Paraguay», <https://www.academia.edu/14983337/Estanislao_Zeballos_La_historia_prometida_de_la_Guerra_del_Paraguay>.
- MICHAELSEN, Scott. David Johnson (2003): *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- MILLER, Jacques-Alain (2010). *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.
- SZURMUK, Mónica y Robert MCKEE IRWIN (2009): *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.
- ORTIZ, Renato (2007): *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- STECKBAUER, Sonja (2000): «Historia y presente del guaraní en el Paraguay», en *Ñemity: Revista bilingüe de cultura*, núm. 39, pp. 21-24. <<http://www.sonjasteckbauer.at/wp-content/uploads/2009/02/artikel-guarani-2000-nemity.pdf>>.

EL PASADO QUE ES PRESENTE:
UN ESTUDIO SOBRE LA REPRESENTACIÓN
FICCIONAL DEL CONFLICTO ARMADO PERUANO

*Brenda Morales Muñoz**

The past is never dead. It's not even
past.

WILLIAM FAULKNER

1. LA LITERATURA PERUANA
FRENTE AL CONFLICTO ARMADO INTERNO

En la literatura peruana la violencia no es un tema nuevo; al estar ligada a su historia, su presencia ha sido constante. Efraín Kristal observa tres momentos históricos fundamentales en los que desempeñó un papel primordial y tuvo un fuerte impacto en las artes (2004: 57). En el primero sirvió como instrumento de explotación, es la etapa del siglo XIX en la que se discutía en torno al lugar que los pueblos indígenas ocuparían en la recién establecida nación. En el segundo es aceptada como una herramienta legítima para llevar a cabo metas políticas, corresponde a la primera mitad del siglo XX cuando surgieron corrientes socialistas y revolucionarias. En el tercer momento, el que atañe a este trabajo, es un síntoma claro de una crisis social, como la derivada del terrorismo y la contrainsurgencia.

El conflicto armado que azotó el país entre 1980 y 2000 fue sin duda alguna uno de los capítulos más violentos de la historia de

* Universidad Nacional Autónoma de México.

América Latina del siglo XX. La Comisión de la Verdad y Reconciliación calculó que el número de víctimas fue de aproximadamente 69, 280 muertos, la mayoría campesinos quechuaparlantes de la zona andina, de esa cantidad sólo 22, 507 están identificados, lo que deja un lamentable saldo de 46,773 desaparecidos.

Este crudo episodio constituye uno de los temas principales de la narrativa peruana, que se convirtió en un lugar central para reflexionar sobre lo acontecido, y puso en evidencia, como sugiere Karl Kohut, la estrecha relación entre literatura y violencia política.

El crítico alemán señala que la gran mayoría de los fenómenos violentos del siglo XX ha tenido su contraparte en la literatura: «muchos autores latinoamericanos han retomado aspectos de la violencia real de sus países. Entre ellos podemos enumerar: la novela de la Revolución Mexicana, de la dictadura, de la guerrilla, de la violencia (Colombia), la indigenista, y la reacción literaria a erupciones violentas (como Tlatelolco)» (2002: 205), esto, para él, es una muestra clara de la sensibilidad e interés de algunos escritores hacia los problemas de sus propios pueblos.

Los artistas e intelectuales peruanos no pudieron quedarse alejados de lo que ocurría y han plasmado esa preocupación en sus obras. Así, desde los años ochenta se ha escrito una cantidad importante de textos que se ocupan de esta cuestión.

El cuento no sólo fue el primer género en el que se abordó, sino donde se hizo de manera más explícita en comparación con otras expresiones artísticas, como la novela, la poesía, el teatro, el retablo y el cine. El primero del que se tiene registro es «El apartamento» de Fernando Ampuero, que data de 1982.¹

El académico estadounidense Mark R. Cox se ha dedicado a rastrear las publicaciones sobre la guerra. En 1998 publicó «An an-

¹ El cuento narra la muerte de un inocente vendedor de autos, Mariano Robles, cuyo crimen es alquilar un departamento que antes había sido ocupado por un estudiante involucrado en actividades subversivas. Robles es detenido por la policía y liberado cuatro veces tras largos interrogatorios pero no logra sobrevivir a la última detención. El cuento muestra el ambiente de sospecha y represión, así como el abuso de las autoridades policiales.

notated bibliography of Narrative Fiction About Sendero Luminoso and the Guerrilla War in Peru» en la *Revista Interamericana de Bibliografía*, en donde contabilizó 62 cuentos. En la antología *El cuento peruano en los años de violencia*, del año 2000, la cifra aumentó a 100. Cuatro años más tarde editó *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, en donde el corpus ya era de 192 y en 2008 publicó una nueva bibliografía en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en la que incluyó 306 cuentos.

Existen cuatro antologías que se centran en los relatos publicados durante los años ochenta: *En el camino* (1986), de Guillermo Niño de Guzmán; *El cuento peruano, 1980-1989* (1997), de Ricardo González Vigil; *Cuentos peruanos. Generación del 80* (2004), de Óscar Araujo y *Narradores peruanos de los años ochenta: mito, violencia y desencanto* (2012) compilado por Roberto Reyes Tarazona.

Asimismo, hay dos que extienden su marco temporal. La primera es la ya citada de Mark Cox, titulada *El cuento peruano en los años de violencia* (2000) y la segunda es *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política* (2006), de Gustavo Faverón. La labor de las antologías ha sido fundamental para la circulación de muchos de estos relatos pues, debido a que originalmente habían sido publicados en pequeñas editoriales,² de no ser por estos esfuerzos no habrían podido darse a conocer y llegar a un público lector más amplio.

En todo este corpus el conflicto entre las fuerzas estatales y Sendero Luminoso ha sido representado desde diferentes ángulos, aunque todos confluyen en que se trató de una contienda fratricida, es decir, que la enorme fractura social fue provocada por una violencia horizontal. Ariel Dorfman llama de ese modo al fenómeno en el que las personas agreden a otro ser humano considerado igual, incluso puede ser un amigo o un miembro de su propia familia: «luchan entre sí seres que ocupan un mismo nivel existencial de desamparo y de alienación: máquinas golpeadoras desatándose en contra de hermanos que son tratados como enemigos» (1972: 26).

² Editoriales como Luvina, Colmillo blanco, Mosca Azul, San Marcos y la Municipalidad de Cusco han hecho grandes esfuerzos en la publicación de obras cuya temática gira en torno al conflicto armado en la zona andina.

Durante mucho tiempo había existido una oposición entre dos grupos de escritores peruanos, los andinos y los criollos, que se exacerbó con la forma de afrontar la guerra. En general puede decirse que los primeros son autores que han radicalizado la vinculación entre narrativa y realidad social. En sus obras incluyen elementos de la cultura y cosmovisión andina, tales como cantos, historias, leyendas y mitos. Además son escritores que están atentos a la oralidad indígena, no sólo incluyen palabras en quechua, sino que respetan los idiolectos, ritmos, expresiones, giros tonales, construcciones de frases, entonaciones y modismos. Suelen defender la idea de que existe una responsabilidad ética que obliga a expresar de manera cruda y directa lo sucedido y que el tema debe plantearse, aunque sea en la ficción, con corrección política y compromiso social. Uno de los escritores más representativos de este grupo, Dante Castro, ha subrayado en varias ocasiones que: «esa etapa histórica le ha costado a Perú 69 mil muertos. Por ese motivo y por el saldo de dolor que ha dejado en miles de familias peruanas, es sumamente importante la posición del autor que pretende tratar el asunto» (Castro 2010: 25-26).

Los criollos, en cambio, apuestan por separar el quehacer literario del político y se preocupan más por las innovaciones técnicas y formales, por la renovación del lenguaje y por la experimentación estética. Insisten en que no debe dejarse de lado la creación artística por apegarse a la realidad, pues no están haciendo periodismo, testimonio ni historiografía. No acostumbran incluir referencias a la cultura indígena, por lo que uno de los defectos que los andinos les atribuyen es que no conocen, ni se interesan en conocer, la región y la mentalidad quechua. También se les ha acusado de estar favorecidos por los medios de comunicación y por los organismos que otorgan premios internacionales, así como de formar parte de una campaña de casas editoriales extranjeras que busca aprovecharse de una moda con el fin de incrementar las ventas de libros. El mismo Castro considera que la obra de los autores criollos:

Es una mercancía sujeta a la oferta y la demanda, sujeta a las apetencias de los grandes reguladores del mercado internacional en el que no interesa el valor estético, sino el volumen de los tirajes y el número

de traducciones. En última instancia, el prestigio nacional de un escritor es otorgado fuera del país sometiéndose el devenir de la literatura nacional a los designios de los reguladores internacionales (Castro 2010: 17).

A Castro, como a otros, le preocupa que para los escritores peruanos sea más importante cumplir con la demanda del mercado global —en la que los libros son sólo mercancías—, que decir la verdad, y que las historias se escriban en función de que puedan entenderse en cualquier contexto, es decir, que sean sencillas, adaptables y traducibles.

Muchos autores andinos piensan que los criollos, para forzarse a hacer novelas internacionales, copian modelos extranjeros con los que, en su opinión, no tienen puntos en común, y lo que consideran más grave es que abordan el conflicto a la ligera porque no lo conocen a profundidad y sólo es un decorado en sus historias. Además dicen que, al no haber vivido en la zona y no haber atestiguado la violencia, sus textos carecen de verosimilitud. Los suyos, en cambio, al ser escritos por autores originarios de la sierra, aportan una «visión desde dentro».

La andina es una literatura local, circula en una zona tan pequeña que muchas obras no se conocen fuera de Perú o incluso en Lima. Para publicar sus libros, los escritores requieren de un esfuerzo conjunto entre las pequeñas editoriales de provincia y los concursos literarios de la zona.³ Me parece que esto se debe, en parte, al desinterés de que sus libros trasciendan a otro público, puesto que consideran, junto a Martin Lienhard, que un lector occidental no puede entender a cabalidad el tipo de literatura que producen, pues no se explican cómo es posible: «captar un mensaje codificado según un código híbrido que incluye un sistema ajeno a su cultura» (206). Por esa razón están enfocadas en un lector muy específico y el proceso de elaboración y distribución es muy distinto.

³ Concursos como el Premio Copé de cuento patrocinado por Petroperú y el Cuento de las Mil palabras de la revista *Caretas* ayudaron a que los autores de provincia dieran a conocer sus obras.

En estas condiciones no puede formar parte de lo que se conoce como literatura mundial: «I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original languages» (Damrosch 2003: 4). Estas obras no pasan a otros sistemas literarios, se circunscriben a un público determinado. En muchas ocasiones son los propios autores andinos quienes rechazan participar en este otro modo de circulación y de lectura. Ellos mismos se aíslan y auto marginan del mercado, es muy raro que salgan de su zona lingüística y cultural de origen por temor a perder su esencia. No comparten lo que sostiene Damrosch en el sentido de que: «as it moves into the sphere of world literature, far from inevitably suffering a loss of authenticity or essence, a work can gain in many ways» (2003: 6).

Existen muchas ventajas en la circulación de los libros en otras latitudes. Un libro se lee de diferente manera en su lugar de producción que en otros contextos, es indudable, pero en ningún caso esto es algo negativo y en ninguno pierde, al contrario, gana con más perspectivas de lectura, en especial en cuanto a la propagación de la cultura. Un texto andino podría enriquecerse con otras tradiciones, podría resignificarse con traducciones o penetrando en otros sistemas literarios.

Todo lo anterior, ha sido motivo de un fuerte y prolongado debate sobre las características que se le atribuyen a la ficción, el cual se ha centrado en asuntos extraliterarios y se ha alejado de las reflexiones teóricas sobre su papel y las relaciones entre la obra literaria y su referente real.

La discusión es evidentemente delicada y no ha permitido ver que, con el sólo hecho de representar la guerra en sus textos los escritores demuestran que no son indiferentes y fijan una postura política. Así lo explicaba Nadine Gordimer con el término «gesto esencial» que definía como: «la toma de posición política, casi siempre implícita, pero no por ello menos real, que se produce cada vez que un escritor emprende la composición de una ficción relativa a su sociedad» (citado en Faverón 2006: 32). Es decir, de acuerdo con Gordimer, siempre hay una postura política cuando se tratan este

tipo de temas, aunque se haga desde la ficción y de forma velada. De hecho, ésta no tiene que ser explícita ni panfletaria. Para la escritora sudafricana separar el aspecto político del literario no sólo no tiene sentido sino que es imposible.

En el caso peruano ese proceso es innegable. Ante la experiencia común del conflicto, escritores de todas las ideologías lo abordaron en sus obras y sin importar su origen: «asumieron o sucumbieron a la necesidad de tomar la violencia política como objeto deconstruible y representable y a la de tomar esa representación como una urgencia estética, intelectual y vital» (Faverón 2006: 31).

Una vez que la contienda terminó y se publicó el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en 2003 se dio un nuevo auge, ahora entre los llamados escritores «cosmopolitas»,⁴ quienes perciben el conflicto de un modo muy distinto a los anteriores debido a que, como han señalado en varias ocasiones, están menos politizados o influidos por ideologías y por la distancia que da el tiempo y el espacio.

Las razones por las cuales, a pesar de que el conflicto finalizó, siguen apareciendo obras literarias sobre él se debe a que sigue latente en el imaginario social, siguen pendientes reflexiones e historias que necesitan ser contadas. Así, la guerra no ha pasado, es presente, sus heridas todavía están abiertas. A este respecto Santiago López Maguiña sostiene que:

El conflicto armado interno que viviera el Perú durante la década del ochenta, principalmente, es un evento cuyos efectos aún persisten, es más, todavía constituye una presencia latente. Se halla marcada en los cuerpos y en los sujetos, y los sigue marcando [...] Desde luego, las marcas de la guerra son llevadas por los damnificados, por las víctimas y los mismos victimarios. Pero se hallan inscritas sobre todo en el imaginario colectivo. La guerra es una herida todavía no suturada. Parte

⁴ Carmen Perilli llama así a los escritores que o bien viven fuera de Perú o no ubican sus obras en territorio peruano: «a comienzos del 2000 los narradores cosmopolitas, hasta entonces más interesados por temas urbanos, comienzan a trabajar sobre la guerra y sus secuelas» (2009/2010: 77).

de ello son las narraciones, cuentos, novelas y poemas que se ocupan del evento de la guerra y de sus consecuencias (López 2007: 15).

Este trabajo analizará tres cuentos de escritores cosmopolitas (que nacieron en Perú pero viven fuera: dos en España y uno en Estados Unidos) que se inscriben, tanto por la fecha de su publicación como por la temática abordada, dentro de la categoría de literatura post CVR, es decir, la escrita y publicada después de que se diera a conocer el Informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.⁵ Los tres relatos intentan ser una pequeña muestra de las diversas aristas desde las que se ha ficcionalizado el conflicto en la literatura reciente.

2. «VELAS»

El primer ejemplo es «Velas», un relato breve escrito por Sergio Galarza (Lima, 1976) incluido en *La soledad de los aviones* del año 2005. El cuento, situado en un entorno urbano, se aproxima al conflicto armado interno desde la perspectiva de un par de matrimonios de clase media. La historia es sencilla y abarca una temporalidad muy corta, apenas una tarde en Lima en la que cuatro personajes se encuentran en un departamento para cenar.

Laura y Óscar estaban casados desde hacía dos años, tenían: «una relación estable, normal, como cualquier matrimonio joven» (Galarza 2005: 77). La anécdota se reduce a que serán los anfitriones de otra pareja de amigos, Javier y Susy. Todos trabajan como cajeros en un banco y «el sueldo que ganaban apenas si les alcanzaba para vivir como ellos querían, libres de preocupaciones, sin reclamos en los bolsillos» (Galarza 2005: 78). No sucede nada extraordinario, pi-

⁵ Paolo de Lima y Gustavo Faverón concluyen que la publicación del informe de la CVR provocó una inevitable y necesaria reflexión sobre lo que habían sido los años de la violencia interna, sus causas y sus consecuencias en la sociedad peruana. Por su parte, Christopher Akos la llama «literatura de la memoria» dado que se interesa en las consecuencias de la guerra y la recuperación posterior.

den comida y esperan a que llegue el repartidor mientras escuchan música y conversan.

La espera se alarga, el chico de la comida no llega y eso les parece raro. Saben que algo malo debió haber sucedido, algo relacionado con la guerra porque, aunque querían ser indiferentes, los afectó a todos. Así, en esta reunión de cuatro personajes aparentemente insulsa irrumpe la violencia como una sombra apenas insinuada.

De pronto las luces se apagan, los habitantes de la capital estaban acostumbrados a quedarse sin luz debido a la destrucción de torres de alta tensión por parte de los senderistas. En este cuento, como en muchos otros, se advierte la importancia de las velas que en esa época debían tenerse siempre en casa, disponibles en cualquier momento. Los apagones se volvieron algo cotidiano durante aquellos años, ya sabían lo que significaban: «esos terrucos de mierda no lo dejan a uno en paz [...] Aquella era la tercera vez en la semana que el departamento de Óscar y Laura se quedaba a oscuras. Para sus amigos era la segunda reunión en dos semanas que se veía amenazada de terminar antes de lo pensado» (Galarza 2005: 79-80). Es clara su indolencia, la queja es por la falta de luz porque sólo en eso los ha afectado la guerra. Todos son: «personajes de clase media que suman a los sufrimientos de una vida mediocre las presiones de los atentados dinamiteros que arrecian sus barrios» (Faverón 2006: 19).

Ellos en Lima, tan lejos de la zona del conflicto, no entendían ni querían entenderlo, era más fácil culpar de todo a los «terrucos». Los personajes son impasibles, se dedican a una contemplación pasiva porque la violencia les parece remota, no tienen ningún interés en actuar. En esta idea de observación, las ventanas son muy importantes, se vuelven miradores, son, como señala Gustavo Faverón:

Las cuencas vacías de una calavera, desde donde la muerte misma, y no el observador original, es la que atisba el estupor del protagonista... el espectáculo de la guerra es demasiado abarcador y monstruoso, demasiado sobrecogedor y expansivo: sus observadores están condenados a volverse actores suyos (2006: 35).

Cuando una de las ventanas que daba a la calle estalla, Óscar, antes de asomarse por el cristal fragmentado, dice: «¿Por qué mejor no lanzan bombas a todas las casas y nos matan de una vez? Terrucos de mierda» (Galarza 2005: 80). Las ventanas se vuelven amenazas y precipicios. Los personajes no quieren saber nada de los enfrentamientos porque si observan sus secuelas la desconexión entre su mundo y el exterior se desvanece.

En el momento en el que la bomba destruye la ventana que los había mantenido apartados, se destruye también lo que los protegía y son obligados a enfrentarse a la realidad. Por esa razón, Óscar, que hasta ese momento utilizaba una cámara fotográfica que servía como mediadora de su mirada, se deshace de ella porque ya no le sirve, necesita ver ese mundo sin filtros ante el cual ya no tiene defensas.

Uno de los aspectos más destacados de «Velas» es la atmósfera. Una sensación de encierro y de un peligro que acecha recorre todo el cuento. El narrador describe la escena en el departamento de la siguiente manera:

Así como estaban, los cuatro parecían extraídos de un cuadro de Hopper. Su borrosa existencia se veía apremiada por su misma juventud, que, en el umbral de los treinta años, los hacía sentir como sus padres. Como en esta noche, buscaban disfrazar sus miserias de indiferencia, sometiéndose a la modorra del alcohol y las palabras intrascendentes (Galarza 2005: 79).

Resulta interesante la forma en la que el autor presenta a este grupo de amigos de clase media, un poco apáticos y grises, al estilo del pintor estadounidense, en una especie de ecfrosis referencial genérica, en palabras de Luz Aurora Pimentel (2012). Los personajes de «Velas» bien podrían pertenecer a cualquier cuadro de Edward Hopper, cuyo estilo se caracteriza por el predominio de atmósferas frías y sosegadas, por crear sensaciones de soledad, melancolía, pesimismo, aislamiento o anonimato. En muchos de sus cuadros hay calles solitarias, restaurantes casi vacíos o habitaciones silenciosas. Son escenas en las que el espectador debe intuir qué ha sucedido,

tal como en este cuento. Se requiere una intensa cooperación del lector para completar lo que falta, para descifrar lo no dicho. Las insinuaciones en «Velas» conducen a pensar que tal vez los hermanos de Laura eran senderistas, pero no hay certezas. El cuento es más sugerente por lo que calla que por lo que narra.

3. «GUERRA EN LA PENUMBRA»

El siguiente cuento es «Guerra en la penumbra», de Daniel Alarcón (Lima, 1977). Forma parte del libro del mismo nombre y también fue publicado en 2005.⁶ Es un relato largo, dividido en once apartados, en el que el conflicto armado es presentado de manera explícita y desde el punto de vista de miembros de la guerrilla. Temporal y espacialmente es más extenso, va desde 1965 hasta 1989 y las acciones tienen lugar tanto en Lima como en la selva.

El presente de la narración se sitúa en 1989 en Oxapampa, en donde los dos personajes principales, Fernando y José Carlos, combatientes senderistas, se encuentran en una situación muy complicada. Casi al borde de la muerte, recuerdan pequeños detalles de su vida, de su amistad desde la infancia, cosas triviales y en apariencia irrelevantes que, sin embargo, les dan fuerza para soportar su presente en el que aparte de escapar de los militares deben cuidarse del entorno, pues la selva es su peor enemigo, los insectos, el calor y la naturaleza cerrada son implacables y hacen difícil cualquier actividad.

En esos momentos tan duros Fernando, de 41 años, sólo podía pensar en su esposa Maruja y en su hija, Carmen, de dos años y medio. Parecía arrepentido de haberse integrado a Sendero Luminoso: «este era el momento por el que habían luchado durante los últimos

⁶ El libro fue originalmente escrito en inglés bajo el título *War by candlelight*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 2005. Esta versión fue traducida por Julio Paredes Castro con la colaboración de Renato Alarcón. Posteriormente se hizo otra traducción al español titulada *Guerra a la luz de las velas*, publicada en 2006 por Alfaguara, traducida por Jorge Cornejo que incluye dos cuentos que no aparecen en la primera versión: «El señor va montando sobre una nube veloz» y «Florida».

quince años. El país estaba en guerra. La crisis que había vislumbrado en su juventud por fin había llegado. Ya era demasiado tarde para darse por vencido, demasiado tarde para cambiar el rumbo» (Alarcón 2005: 131).

En el siguiente apartado hay un salto a seis años atrás (1983), a los primeros momentos de Fernando en la selva en donde recibe adiestramiento para el combate, el cual no parecía muy organizado:

No se había acordado ningún tipo de táctica ni de estrategia, únicamente la lógica de una guerra a ciegas, en la penumbra de la selva: un soldado asustado disparaba un tiro; un rebelde atemorizado contaba con otro. Los dos eran demasiado jóvenes como para hacer algo más que enterrar sus dudas bajo la violencia, y súbitamente, todos salen corriendo y la selva queda en llamas (Alarcón 2005: 132).

Con la cita anterior podemos constatar que los personajes no tenían muy claro lo que implicaba estar en guerra, por eso estaban en la penumbra, ciegos. Para no dejar todo en manos de la intuición, se decidió dar entrenamiento más específico: técnicas de combate, estrategias para sobrevivir y replegarse, además de manejo de armas y explosivos.

Fernando es un personaje titubeante, nunca parece estar completamente seguro de la vida que había elegido. Incluso en esos primeros momentos en la selva no había podido dejar atrás su instinto urbano, por eso regresó con alivio a Lima, en donde le prometió a su esposa que nunca más se iría.

La forma en la que está representada la vida cotidiana tiene similitudes con el cuento anterior. Las escenas limeñas parecen repetirse. En éste Fernando se sienta en la mesa de la cocina mientras Maruja: «alistaba las velas y los fósforos. Escucharon los estruendos de la guerra, o alguna bomba que rasgaba el silencio, la calma. Ahora sucedía casi todas las noches. Torres de alta tensión derribadas con explosivos, el martillo y la hoz flameando por las laderas de los cerros» (Alarcón 2005: 134).

En la relación de pareja también se libraba una guerra a la luz de las velas, discutían sobre la pertinencia de tener un hijo. En esa

época, y por extraño que parezca, Fernando lo deseaba mucho, aunque era consciente de que:

Querer tener un hijo en una época como ésta era la cosa más insensata. Absurdo. Peligroso. A su alrededor, hombres y mujeres desaparecían, la gente moría. No era el momento para permitirse fantasías burguesas. Pero se daba permiso de imaginar la paternidad y cientos de otros placeres convencionales: una casa pequeña con jardín, un árbol de olivo, una mata de tomate, una infancia como la que él había tenido. Algunas veces Fernando se veía a sí mismo como un hombre viejo, la guerra terminada ya hacía tiempo, casi olvidada. Sus hijos ahora crecidos, sus nietos pidiéndole que les contara cuentos (Alarcón 2005: 136).

Con estas afirmaciones queda claro que Fernando nunca estuvo convencido de su decisión de formar parte de la guerrilla, parecía querer otra vida muy alejada de ese mundo en el que había entrado por voluntad propia y no sabía cómo salirse. Todos sus pensamientos y acciones estaban marcados por el pesimismo de un futuro incierto.

Cuando la madre de Fernando murió, en 1986, la violencia se había incrementado. Los rebeldes intensificaban sus acciones y anunciaban por los medios de comunicación que la victoria era suya. A pesar de que la gente en Lima intentaba seguir su vida de la forma más natural posible, ya nadie dormía cerca de las ventanas ni se atrevía a desafiar el toque de queda por el miedo a los estallidos de las bombas.

Este fue el contexto en el que nació su hija, Carmen. Fernando vivía atormentado por la angustia pero, a la vez, se sentía pleno y feliz con Maruja y su bebé. Deseaba vivir mucho tiempo a su lado pero se daba cuenta de que: «él mismo le había puesto un reto a su vida: que la guerra no le concediera tiempo suficiente para verla crecer» (Alarcón 2005: 159).

De nuevo puede notarse la tibieza del personaje que, aunque quería escapar, nunca hizo nada para concretar su plan. Se dedicaba a hacer trabajos para el partido, como viajes relámpago a la sierra o encargos clandestinos en Lima. A menudo manejaba por

callejones de la ciudad en pleno toque de queda con desconocidos a su lado, en los que debía confiar sólo por el hecho de que eran «camaradas». Aunque probablemente lo único que los unía era el semblante, pues todos parecían tener: «una expresión desesperada de un hombre enfrentando a una vida que ya se le había ido» (Alarcón 2005: 141).

La narración da un salto hacia atrás, hasta 1966, para conocer un poco sobre la familia de Fernando y el origen de sus ideas políticas. A los 17 años se va a vivir a Lima para estudiar. No puede quedarse en Arequipa porque las posibilidades de superarse son casi inexistentes, podía terminar como sus tíos o su padre, enseñando en una escuela o trabajando en el campo. Lima era, en los años sesenta, la única opción para intentar tener un mejor futuro. La mudanza trajo muchos cambios en el personaje, ocasionados por todo lo que implicaba llegar a lo desconocido y dejar su casa, su ciudad, su familia y su entorno. A pesar de que en Arequipa ya comenzaba a asomarse su ideología, la madre de Fernando:

Nunca se fijó demasiado en sus ideas políticas, y evitaba pasar por su cuarto cada vez que estallaba alguna acalorada discusión entre padre e hijo. El muchacho tenía opiniones acerca de todo. Ella no quiso darse cuenta cuando las cartas tomaron un tono diferente: la nueva obsesión de su hijo era Lima y su pobreza (Alarcón 2005: 145).

Sabemos poco de la familia de Fernando. Él se había ido alejando poco a poco de ella por sus actividades en la universidad, lugar donde pasó de las ideas a la acción. Las universidades y los profesores son dos figuras primordiales en muchas de las obras literarias sobre el conflicto. Esto se debe a que la afiliación senderista tuvo su origen en la Universidad San Cristóbal de Huamanga, en donde Abimael Guzmán era profesor de filosofía. Ahí surgió el movimiento y obtuvo muchos adeptos entre los jóvenes universitarios de provincia. Pasar de las aulas a las armas se volvió frecuente. En este cuento, el lector advierte que la universidad era un lugar en donde los estudiantes se sentían a salvo, podían hablar y exponer sus ideas

políticas e incluso se decidían a abandonar los estudios para ir a la sierra a «hacer la guerra popular».

La relación de amistad entre Fernando y José Carlos se remonta a su infancia, aunque las diferencias entre ellos no eran pocas y se agudizaron desde los primeros años de militancia política. José Carlos era un hombre plenamente convencido de sus ideas y participaba de manera activa en las organizaciones estudiantiles, incluso había estado en Chile y había sufrido la represión pinochetista.

El último apartado del cuento vuelve a situar la narración al principio, en Oxapampa en 1989. Un par de semanas antes de Navidad el partido le comunica a Fernando que debe hacer un viaje a la selva. Ahí se encuentra con José Carlos y otros compañeros, eran prácticamente unos niños aprendiendo los principios básicos del combate. El trabajo de Fernando consistía en darles charlas, y en esa ocasión les explica:

Por qué a la gente se le negaba la educación; por qué sus padres tenían que laborar en una tierra que no les pertenecía; por qué sus madres tenían que limpiar casas; por qué sus tíos no habían parado de trabajar hasta que la ceguera los aniquiló. Por qué los vencidos buscaban la felicidad en el trago; por qué la riqueza originaba miseria. Por qué la historia era cruel y fanática, por qué había que derramar sangre (Alarcón 2005: 169).

Fernando creía en todas esas ideas aunque cuestionaba los métodos senderistas. En este relato se ve con claridad la violencia horizontal de la que hablaba Dorfman. La guerra lo había dividido todo, miembros de la misma familia se integraban a uno u otro bando, en el caso de Fernando, él se había unido a la guerrilla y su hermano se había vuelto policía. Las diferencias entre ellos eran cada vez más abismales, no se comprendían en absoluto y un enfrentamiento era inminente.

Uno de los grandes retos de la literatura peruana sobre el conflicto armado interno ha sido construir a los subversivos de manera verosímil como personajes ficcionales. En muchos textos esta construcción no ha sido afortunada porque se suele caer en mani-

queísmos que promueven los topos del heroísmo de los soldados o la crueldad de los subversivos, según sea la perspectiva. Me parece que no es el caso de la figura del senderista en el cuento de Alarcón. Fernando es un personaje creíble porque, si bien tiene ideas políticas sólidas, no es un fanático. Por el contrario, duda en muchos momentos y cuestiona sus propias decisiones y las de su partido. Además, aunque un miembro de la guerrilla debía tener como prioridad la filiación al partido, para Fernando la familia nunca pasa a segundo plano, la militancia nunca logra ser más importante que los lazos afectivos.

4. «ROCK IN THE ANDES»

Por las razones expuestas líneas arriba, la mayoría de los textos literarios que han abordado el conflicto armado peruano lo han hecho con mesura y tacto. Me parece importante subrayar este punto para que se entienda por qué el siguiente cuento es excepcional. Se trata de «Rock in the Andes», de Fernando Iwasaki (Lima, 1961) que forma parte de la antología titulada *22 escarabajos. Antología hispánica del cuento Beatle* del año 2010.⁷

Iwasaki ha desafiado una regla no escrita: un tema al que numerosos escritores se han acercado con una solemnidad absoluta, él lo ha hecho con humor, rasgo que, junto a la parodia y la sátira, ha caracterizado el conjunto de su obra. El escritor peruano se atreve a usar un tono humorístico que parecía estar vedado para un acontecimiento tan doloroso y delicado.⁸ Quizás su intención al utilizarlo sea aligerar la carga tan pesada de la violencia, para intentar repensar lo acontecido de un modo transgresor.

⁷ El cuento está incluido originalmente en *A Troya, Helena* (Instituto Vasco de las Artes y las Letras, 1993) y fue incluido más tarde en *Un milagro informal* (Alfaguara, 2003).

⁸ Tal vez la única otra obra que ha abordado el tema con humor es el cuento de Rodolfo Hinostroza, «El muro de Berlín», incluido en su libro *Cuentos de extremo occidente* (2001).

En este cuento el *locus* de enunciación es exclusivamente Ayacucho, a diferencia de los anteriores, Lima no tiene relevancia. Está situado al inicio de la guerra, en la época en la que empezaba el toque de queda y la persecución de terroristas. En el relato se entrecruzan la propuesta de organizar un gran concierto de rock en la sierra —que desde el inicio contó con la desaprobación de la iglesia peruana—, los primeros atentados de Sendero Luminoso, el satanismo y el asesinato de John Lennon.

Hay tres personajes principales: un estudiante de la Universidad de Huamanga llamado Onésimo Huarcaya, un profesor de inglés y cristiano renacido con el sugerente nombre de Mark David Chapman, y el profesor Choquehuanca, una parodia de Abimael Guzmán, que considera que el rock es música satánica.

El protagonista del relato es Onésimo Huarcaya, a quien su profesor, el doctor Choquehuanca, le advierte que el demonio está controlando el mundo por medio del rock, que, a su juicio es: «la música del diablo y por su culpa el mundo está ahora al revés» (Iwasaki 2010: 44). Le explica el peligro de que este tipo de música se arraigue en Ayacucho, por lo que le pide su ayuda para evitarlo.

El profesor le encomendó una serie de tareas para impedir que la influencia del diablo se siguiera propagando en la zona. La primera era ir a una discoteca donde se escuchaba rock, esto con el fin de purificarse y derrotar a la tentación, tal como había hecho Cristo en el desierto.

Onésimo, aunque no las comprendía muy bien, cumplió las órdenes y fue a «La Cripta Night Club», que describe como infernal, con música horrorosa, con gente que parecía endemoniada gritando eufóricamente. Todo esto le confirma que era un antro de pecado y corrupción, «una ofensa contra la iglesia católica, apostólica y ayacuchana» (Iwasaki 2010: 46).

Al otro día se reúne con su profesor para contarle lo que había visto porque no había entendido lo que escuchaba, pues las canciones estaban en inglés. Choquehuanca consideraba urgente que aprendiera este «idioma del diablo» para que pudiera interpretar los mensajes ocultos. Con ayuda de libros, diccionarios y clases con

un profesor que ya le había conseguido, Mister Mark David, iba a poder hacerlo.

De manera paralela, el narrador da algunas luces de lo que sucedía con el conflicto armado interno. La Universidad de Huamanga estaba cerrada y varios profesores y alumnos habían sido encarcelados, por eso Onésimo tenía el tiempo suficiente para dedicarse a sus nuevas tareas. Se enfoca en el estudio cuidadoso de las letras de los grupos de rock confirmados para el concierto «Rock in the Andes». Pasa los días escuchando y descifrando a Black Sabbath, Led Zepelin, AC/DC, The Rolling Stones, Kiss, Judas Priest, Deep Purple y Electric Light Orchestra. Pero de todos ellos el personaje que más les preocupaba era John Lennon, a quien llamaban «la bestia», «el perro» o «el anticristo».

Escuchar y traducir canciones con mensajes satánicos impresionó tanto a Huarcaya que: «esa noche tuvo pesadillas horribles en las cuales descubría que “Ojos azules”, “Cholito cordillerano”, “Perlas challay” y todos sus huaynos favoritos eran salmos diabólicos e infernales cuando se escuchaban al revés» (Iwasaki 2010: 61).

La noticia del concierto alarmó a Mark David y a Choquehuanca porque implicaba la llegada de fanáticos en masa a escuchar música diabólica. Sin embargo, Onésimo no comprendía por qué le temían tanto al concierto y no a los terroristas. Cuando se los dijo lo regañaron enérgicamente: « ¡Pero cuándo se va a enterar usted, Huarcaya! —Exclamó Choquehuanca—. ¿No le he dicho que esto no es cosa de Sendero Luminoso, aaaahh? El rock trae la muerte, jovencito. Y morirán más si en Ayacucho se hace el concierto ése» (Iwasaki 2010: 49).

Para Onésimo la guerra era algo real y lo que le decían lo desconcertaba. Varios de sus amigos habían sido llevados a la fuerza por los militares hasta las comisarías para ser interrogados, por lo que se preguntaba: «¿Dónde está el diablo, entonces? Por otro lado el doctor tenía razón: el rock era un pecado mortal y el concierto una amenaza, pero, ¿el demonio no estaría tramando otras cosas contra los ayacuchanos?» (Iwasaki 2010: 50).

La mayoría de la gente tampoco entendía el peligro inminente del concierto. Por eso Mark y Choquehuanca tuvieron que redoblar esfuerzos para hacer labor de convencimiento y poder contar con el respaldo popular.

Mientras Huarcaya continuaba investigando, se enteró de que Los Beatles habían sido quienes habían originado el «sendero tenebroso del pecado satánico» cuando, tras la publicación de su *White Album*, declararon que el cristianismo desaparecería y que ellos eran más famosos que Jesucristo. Pero, lo más alarmante fue que encontró que estaciones de radio de Puno, Huamanga, Arequipa, Huancayo y Lima dedicaban programas enteros al grupo inglés. Toda esta información lo angustió pero descubrió, no sin recelo, que su música le agradaba. Incluso, mientras rezaba se sorprendió haciéndolo al ritmo sus canciones.

El narrador nunca descuida las noticias del conflicto, como puede verse en el siguiente recuento de los atentados ocurridos sólo en el departamento de Ayacucho: «La Cripta Night Club había volado en pedazos, diversos daños al Hotel de Turistas, una explosión en la mina Canarias, ataques al puesto de la Guardia Civil de Vilcashuamán y al fundo San Germán en Ayrabamba, así como incursiones menores en Cangallo, Huanta y Huancapi» (Iwasaki 2010: 54). Estas noticias, por sorprendente que parezca, alegraban a Choquehuanca y a Mark, cuyo fanatismo era cada vez más alarmante. Ambos preferían que los atentados continuaran porque si las autoridades creían que los culpables eran los senderistas, Ayacucho sería declarado zona de emergencia y el concierto se cancelaría.

Huarcaya dedica su tiempo y esfuerzo a profundizar la investigación sobre John Lennon, quien había sido capaz de componer canciones terribles, entre las que destacaban: «Mind Games», «You know my name» o «Revolution Number Nine» —todas con una obvia alusión al Anticristo—, «Blackbird» que era claramente un himno satánico, «Don't let me down» un conjuro diabólico, «Sexy Sadie» una canción ritual de los aquelarres y «Lucy in the Sky with Diamonds» dedicada a Lucifer.

También se entera de que Lennon estaba interesado en el espiritismo, que era seguidor de Aleister Crowley,⁹ a quien Mark David calificaba de «the devil», y que vivía en la casa donde había sido asesinada la esposa de Roman Polanski a manos de Charles Manson.

Por estas razones, el anuncio de la posibilidad de que el músico participara en el concierto de Ayacucho fue el detonador de la radicalización de su movimiento. Este trío tenía que hacer hasta lo imposible para evitarlo. Mark David llevó a cabo las acciones directas: voló la planta eléctrica de Huanta, dinamitó los estudios de radio «La voz de Huamanga» y dirigió la sangrienta toma de Vischongo, un pequeño poblado ayacuchano, antes de decidir regresar a Estados Unidos.

Mes y medio después Huarcaya escucha una noticia en el radio que lo deja petrificado: «Mientras Lima amanecía con cientos de perros ahorcados y colgados de los postes de luz y Sendero Luminoso colocaba bomba tras bomba en Ayacucho, en Nueva York un fanático había asesinado al ex beatle John Lennon en la propia puerta de su casa» (Iwasaki 2010: 64). Al día siguiente la imagen de Míster Chapman estaba por todas partes:

Primero al lado de Lennon con una camisa de flores y después rodeado de policías con su corbata michi. Según la prensa, Mark David Chapman era un fanático que se creía John Lennon y que lo asesinó después de que el ex beatle le firmara un disco para tener su último autógrafo. Los diarios lo tildaban de loco y aseguraban que sería linchado en la cárcel (Iwasaki 2010: 65).

Así es como el narrador entrecruza dos historias tan distantes. Huarcaya comprendió que, con esta acción, Mark se había sacrificado para impedir el triunfo de Satanás y lo admiró más que nunca. Creía que a él le correspondía actuar a la altura, pero la lucha contra el concierto era ahora más solitaria sin Mark y con Choquehuancaya en la clandestinidad.

⁹ Fue el fundador de la secta Astrum Argentum y la Ordo Templi Orientis, escribió obras como *El libro de la ley* y practicó la magia, el esoterismo y el ocultismo.

Conforme se desarrollaba la guerra, Huarcaya dedujo que Satán no sólo estaba detrás de la música, sino de los terroristas, que era a quienes él más les temía, por lo que decidió alertar a su ex profesor, a quien encontró irreconocible: a medio afeitado, gordo, con una expresión de locura y con los ojos «como los de Aleister Crowley». Esta imagen remite de inmediato a las fotografías de Abimael Guzmán en el momento de su arresto.

Onésimo no comprendía las razones por las que quería seguir con la lucha si el concierto acababa de ser cancelado (por duelo, por dinero y por falta de garantías) pero parecía que él ya se había olvidado de eso, repetía que ellos eran los iniciadores de una misión «luminosa y grandiosa» que debían aprovechar. Huarcaya huye de esa reunión sin entender nada y totalmente incrédulo ante lo que escuchaba.

Iwasaki hiperboliza el fanatismo que pareció caracterizar al líder senderista y ridiculiza sus discursos y acciones. Una mirada irónica que recorre todo el cuento y la sucesión de hechos, el siguiente más absurdo que el anterior, sirven para evidenciar lo ilógico de la guerra. Asimismo, el cuento muestra cómo la comunidad andina se ve amenazada por una presencia extranjera, por un tipo de música distinto a lo que sus habitantes estaban acostumbrados a escuchar. Los mensajes contenidos en las canciones de Lennon y los demás grupos son tomados como un peligro para la sociedad andina cristiana. La incompreensión de una manifestación cultural lleva a un choque entre dos mundos. El de la provincia peruana, caracterizado como supersticioso y tradicional, se enfrenta a uno globalizado, con nuevas formas de hacer música que, por desconocimiento, se liga, a través del humor, a prácticas tan inadmisibles como el satanismo o el ocultismo.

Otro aspecto en el que también se observa este choque es el lenguaje, Iwasaki hace un tratamiento plurilingüista en el habla de los personajes, incluye giros locales, expresiones populares en quechua, frases en español, frases en inglés y una mezcla de todo lo anterior. El lenguaje, siempre en tensión, genera confusiones y da pie a no pocas situaciones humorísticas que enfatizan las diferencias culturales.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Este breve recorrido por la cuentística sobre el conflicto armado peruano intenta dar una idea general de los derroteros que la ficción ha recorrido para su representación. Se han analizado historias diversas en su forma de abordarlo (de manera explícita, implícita o humorística), en su enfoque (privilegiando las perspectivas de los senderistas o de los testigos de la guerra) y en su lugar de enunciación (la sierra o Lima). En los tres relatos referidos se pueden percibir tres distintas y sugestivas aproximaciones a un tema complejo que se ha convertido en una veta fundamental en la narrativa peruana actual.

Además, muestran que la visión de los autores está lejos de ser homogénea. No obstante, como afirma Rita Gnutzmann en su libro *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, más allá de los debates y discrepancias entre criollos y andinos: «por primera vez, ante la experiencia de la violencia, autores de todas las regiones y todas las clases se vuelcan en la misma temática» (2007: 255). La admirable calidad, cantidad y diversidad de las obras literarias que se han publicado sobre el conflicto revela que ha sido un interés compartido por escritores de varias generaciones y orígenes.

Reflexionar sobre la guerra desde la literatura se ha convertido en una práctica común porque, a pesar de que ya terminó, sus huellas y secuelas siguen presentes. «Velas», «Guerra en la penumbra» y «Rock in the Andes» contribuyen, desde la ficción, a repensar y a ampliar el panorama sobre un pasado que, por lo delicado, está envuelto en una maraña de omisiones y ambigüedades y, por eso mismo, continúa sin superarse.

Estos cuentos forman parte de un proceso de duelo que para ser exitoso, de acuerdo a Idelber Avelar, presupone la capacidad de contar una historia sobre un pasado doloroso, lo que implica la aceptación de la pérdida. De nada sirve cubrir las heridas sin curarlas. Según el crítico brasileño, la literatura poscatástrofe.

Atestigua una voluntad de reminiscencia, llamando la atención del presente a todo lo que no se logró en el pasado, recordando al presente

su condición de producto de una catástrofe anterior, el pasado entendido como catástrofe. Mira al pasado, a esa pila de escombros, ruinas y derrotas, con la esperanza de salvarlo *en tanto pasado* imaginar que el futuro no lo repetirá (2000: 286).

La literatura peruana mira su pasado reciente y lo escudriña, lleva a cabo un trabajo de duelo que es liberador y necesario porque en el momento en el que se concluya será posible superar el evento doloroso, el tiempo no se quedará congelado y seguirá su curso. Muchas historias precisan ser contadas para, al fin, lograr quedar en el pasado, de lo contrario seguirán presentes en un olvido pasivo, rondando como una amenaza latente de volverse futuro. Como señala Gustavo Faverón, la guerra es un agujero negro que mientras siga allí cabe la posibilidad de deslizarse en él una y otra vez (2006: 9).

BIBLIOGRAFÍA

- AKOS MORRIS, Christopher (2011): *La novela y la memoria del conflicto armado de Sendero Luminoso en el Perú*. Burlington: University of Vermont.
- AVELAR, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- ALARCÓN, Daniel (2005): *Guerra en la penumbra*. Nueva York: Harper Collins.
- CASTRO, Dante (2010): «¿Narrativa de la violencia o disparate absoluto?». En Mark COX: *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Pasacalle, pp. 25-30.
- COX, Mark (2000): *El cuento peruano en los años de violencia*. Lima: San Marcos.
- ____ (2004): *Pachaticray (El mundo al revés): Ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos.

- _____ (2008): «Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 68, pp. 227-268.
- _____ (2010): *Sasachakuy tiempo: memoria y pervivencia. Ensayos sobre la literatura de la violencia política en el Perú*. Lima: Pasacalle.
- DAMROSCH, David (2003): *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press.
- DE LIMA, Paolo (2013): *Poesía y guerra interna en el Perú 1980-1992*. Nueva York: Edwin Mellen Press.
- DORFMAN, Ariel (1972): *Imaginación y violencia en América: ensayos*. Barcelona: Anagrama.
- FAVERÓN, Gustavo (2006): *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Matalamanga.
- GALARZA, Sergio (2005): *La soledad de los aviones*. Lima: Estruendomudo.
- GNUTZMANN, Rita (2007): *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Alicante: Cuadernos América sin nombre.
- IWASAKI, Fernando (2010): *22 escarabajos. Antología hispánica del cuento Beatle*. México: Páginas de Espuma.
- KOHUT, Karl (2002): «Política, violencia y literatura». En *Anuario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 59, núm. 1, pp. 193-222.
- KRISTAL, Efraín (2004): «La violencia política en la narrativa andina». En Mark COX: *Pachaticray (El mundo al revés): Ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: San Marcos, pp. 57-66.
- LIENHARD, Martin (2003): *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago (2007): «Poder y compromiso en el discurso de Sendero Luminoso», en *Ajos & Zafros*, núms. 8-9, pp. 15-30.
- PERILLI, Carmen (2009/2010): «Todas las sangres. La narrativa peruana de posguerra», en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, núms. 7-8, pp. 76-91.

PIMENTEL, Luz Aurora (2010): «Ecfraſis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal». En *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores/UNAM.

INSÓLITOS ESTADOS DE GUERRA:
LA FIESTA VIGILADA DE ANTONIO JOSÉ PONTE
Y LA TRANSMIGRACIÓN DE LOS CUERPOS
DE YURI HERRERA*

*Ivonne Sánchez Becerril***

En las dos últimas décadas Cuba y México han atravesado por distintos y complejos periodos de transición y difíciles estados de emergencia. Por un lado, tras la caída del muro de Berlín y el inminente colapso del bloque soviético, Cuba entró una profunda crisis que el régimen denominó «Periodo especial en tiempos de Paz»¹ y, que a decir de Jorge Pérez-López, representaba el reconocimiento de «un estado de emergencia nacional que ocurría en tiempos de paz, pero cuyas consecuencias para la supervivencia del régimen podrían ser tan graves como si se tratara de una guerra» (2003: 567). Sobreponerse a dicha crisis implicó la puesta en marcha de una serie de reformas que significaron una transición en el modelo económico y social cubano de las décadas precedentes. Por otro lado, para México, los noventa representaron tanto la violenta incorporación del país al capitalismo salvaje con la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) como la puesta en evidencia de las grandes fracturas sociales con la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y la perdurable mano violenta del Estado para lidiar con las demandas sociales. El cambio del partido en el gobierno en el 2000 fue la antesala para la pugna por el ejercicio del poder de facto y la

* El presente texto fue escrito gracias a una beca del DAAD con fondos del Ministerio Federal Alemán de Educación e Investigación (BMBF).

** Universidad Nacional Autónoma de México/ Eberhard Karls Universität Tübingen.

¹ Decretado el 28 de diciembre de 1989.

instauración posterior de un estado de guerra velado tras el inicio del sexenio del presidente Felipe Calderón en 2006.²

En ambos casos la esfera nacional tiene atmósferas de una guerra. En la isla, de una guerra ideológica retóricamente declarada y otra aparentemente inexistente, solo perceptible por sus estragos; mientras que la mexicana, es tangible, pero no asumida en su verdadera complejidad por el Estado. *La fiesta vigilada* (2007), de Antonio José Ponte, y *La transmigración de los cuerpos* (2013), de Yuri Herrera, respectivamente, capturan dichas atmósferas de conflicto. El texto de Ponte lo hace a partir de la confluencia de diversos géneros literarios, entre los que destaca la calidad narrativa y ensayística, pues esto le permite cargar de sentido el relato con las cavilaciones que se van desarrollando paralelamente. *La fiesta vigilada* reflexiona sobre la invención de la guerra y el funcionamiento de su retórica en el régimen de la isla al mismo tiempo que la voz narrativa nos relata cómo va tomando conciencia de su relación con Cuba o sus amigos en la diáspora, cómo se percata de la dimensión del régimen de sospecha y vigilancia, cómo es expulsado de la ciudad letrada, y cómo se reconoce en otras experiencias nacionales desde la diáspora. El narrador hace un recuento de los escombros, del estado de devastación, de La Habana; describe y reflexiona sobre la nueva faz ruinoso de la ciudad. Lo anterior producto de que la industria de guerra fuese el soporte fundamental del régimen cubano, según *La fiesta vigilada*.

En cambio, Herrera crea la atmósfera del conflicto a partir de los distintos niveles de lectura de la historia y de la cuidada prosa del autor. En *La transmigración de los cuerpos* el proceso de negociación de un intercambio de muertos entre dos familias enemistadas se desarrolla en el contexto de un estado de emergencia, una epidemia. La narración está focalizada en Alfaqueque, el personaje encargado

² «El 8 de diciembre de 2006, Calderón declaró el inicio de la “guerra” de su gobierno contra las organizaciones criminales, especialmente contra el narcotráfico, y lanzó el Operativo Conjunto Michoacán. Ordenó el despliegue de 4 mil 200 elementos del Ejército, mil elementos de la Armada, mil 400 policías federales y 50 agentes del Ministerio Público» (énfasis del original) (Redacción AN 2012).

de dichas negociaciones, y a quien seguimos en la serie de peripecias que experimenta para restituir a cada familia el cuerpo inerme que le corresponde y de una serie de problemas derivados de una aventura amorosa. El telón de fondo de la alerta sanitaria pone en evidencia el comportamiento del Estado y de la población ante la emergencia —particularmente la generación del miedo y la obediencia—, al mismo tiempo que subraya la magnitud de la pugna entre las dos familias. Por lo que la presencia de la muerte atraviesa la novela y toma corporalidad en los cadáveres de cada familia.

En este ensayo busco analizar la forma en que se representan sendos atípicos estados de guerra, poniendo especial énfasis en cómo dichos estados atraviesan a los sujetos ficcionales y en las reflexiones que Herrera y Ponte hacen desde los textos en torno a la naturaleza y efectos de dichos conflictos. Para ello será preciso, antes que nada, inquirir sobre la pertinencia de aludir a los contextos específicos de Cuba y México como estados de guerra, así como indagar sobre sus particularidades. Lo anterior será de gran interés para dilucidar las estrategias narrativas con las que los textos estudiados representan ambientes de emergencia en *La transmigración de los cuerpos* y lógicas de guerra en *La fiesta vigilada*.

LOS ESTADOS DE GUERRA

Referirse a Cuba o a México como países en guerra es sin duda bastante polémico e inexacto; no obstante, una mirada crítica a las características de sus realidades nacionales y un análisis de los discursos oficiales de los periodos que nos ocupan y cómo son éstos representados por Antonio José Ponte y Yuri Herrera, han hecho necesario y pertinente aludir a la Cuba revolucionaria —particularmente la postsoviética— y al México calderonista como países en estados de guerra. En ambos países se ha empleado la metáfora bélica como justificación para imponer un estado de excepción (Agamben 2005: 56), y un estado de excepción como técnica de gobierno, más que como una medida excepcional (32).

En Cuba, la Revolución derribó la dictadura de Fulgencio Batista a partir de las armas; más cuando ascendió al poder no depuso la investidura militar ni la lógica bélica con el triunfo, sino que ratificó e intensificó el estado de guerra, el estado de excepción, a partir de que optó por un gobierno socialista en un emplazamiento geopolíticamente dominado por el capitalismo, en el contexto de la guerra fría.³ Lo anterior no solo escindió políticamente a la población cubana, sino que empujó al exilio a la oposición, y a la gente que permaneció la sometió a un estado de sitio. Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego* habla incluso de la experiencia de una guerra civil por diversos medios, una militar, primero, y luego una política, diplomática, comercial y migratoria (2006:13). De esta forma, el discurso oficial empleó un estado de guerra latente con Estados Unidos como fundamento de toda política interna y externa. La identidad de la Cuba revolucionaria se constituyó a partir de la oposición a EUA, una oposición que se podría caracterizar de manera sucinta como retórica y de resistencia.

A partir del colapso del bloque soviético (1989-1991), la situación de la isla entró además en un estado de emergencia que el régimen denominó Periodo especial en tiempos de paz, y en el que se luchaba, por un lado, por la subsistencia del régimen y la supervivencia de los habitantes, en otro. El régimen se vio obligado a reformar su política y su economía; la población, a reconfigurar sus estrategias de supervivencia y poner en perspectiva sus valores. Quizá por las implicaciones de lo anterior, Rojas estima que desde mediados de los noventa la experiencia del conflicto se desplaza sobre todo a su dimensión simbólica, «la guerra civil se convierte en una guerra de la memoria» (2006: 13), cuyo escenario predilecto «ha sido la disputa por el le-

³ Puesto que el objetivo de este trabajo es estudiar cómo *La fiesta vigilada* reflexiona sobre la Cuba revolucionaria a partir del cuestionamiento de la lógica del estado de guerra de su discurso, nos centramos en ofrecer aquí la información que sea útil para comprender lo que se pondrá en relieve a partir del análisis del texto de Ponte. Sin embargo, me parece pertinente destacar que no por ello se pierden de vista los logros sociales que la Revolución cubana obtuvo —y que han sido ensalzados en numerosos foros y ocasiones—, pero que para la lógica expositiva y argumentativa de este trabajo no son pertinentes, en todo caso, son también producto de la exitosa puesta en marcha de un estado de excepción como estrategia de gobierno.

gado nacional, la querella por la herencia simbólica del país» (14). La profunda crisis de los noventa reconfiguró tanto la conformación y localización de los cubanos diversificándola en la diáspora, como el campo cultural, las lógicas económicas, el sistema de valores... y por supuesto, obligó a reformular el discurso oficial para, a un mismo tiempo, generar la percepción de transformación del régimen y reforzar la estrategia de gobierno, esto es, prolongar el estado de excepción.

A diferencia de la eminente amenaza de un conflicto armado de carácter internacional en el contexto de la guerra fría durante las primeras décadas del régimen de Fidel Castro —recuérdese sobre todo la llamada «crisis de los misiles» en 1962—, la década de los noventa implicó para la isla la conciencia y experimentación de su devastación, como si el enfrentamiento hubiese tenido lugar más allá de la amenaza. La propaganda del régimen se centró en destacar las nefastas consecuencias del bloqueo norteamericano —del estado de sitio— con una serie de espectaculares («12 horas de bloqueo equivalen a toda la insulina anual necesaria para los 64 mil pacientes del país» o «3 semanas de bloqueo equivalen a los materiales para terminar la autopista nacional», por ejemplo) en los que se deslindaba indirectamente de la responsabilidad de las condiciones de deterioro del país. El recrudecimiento de las medidas del embargo económico que EUA impuso para favorecer el colapso del régimen cubano —la ley Torricelli (1992) y la Ley Helms-Burton (1996)— reforzó el discurso. De tal forma que este ensayo recurrirá a la atmósfera del estado de guerra para analizar *La fiesta vigilada* puesto que Ponte reflexiona tanto sobre el papel que jugó el contexto de la guerra fría para consolidar al gobierno de la Revolución cubana, como en torno al estado de devastación —física, económica, moral— en el que se encuentra el país en los años postsoviéticos.

Por otro lado, la derrota electoral del Partido Revolucionario Institucional (PRI) —que Vargas Llosa llamara «la dictadura perfecta»⁴ en el año 2000 es la antesala del caso mexicano; el as-

⁴ Y que Octavio Paz llamaría «sistema hegemónico de dominación». En el marco del «Encuentro Vuelta: La experiencia de la libertad» que transmitiera Televisa el 30 de agosto de 1990.

censo al gobierno de un nuevo partido significó no solo la fractura del Estado autoritario consolidado por el PRI, también la pérdida de la hegemonía partidista nacional en los tres niveles de gobierno. Tras un sexenio de un presidente panista, el nuevo partido en el poder estaba lejos de asegurar su permanencia. Cuando Felipe Calderón declara la guerra al crimen organizado, particularmente a los cárteles de la droga, enviste a éste como un enemigo de la sociedad en tanto que amenaza el orden social y al Estado. Al hacerlo, discursivamente, se dota a ese enemigo de límites y de una concreción y tangibilidad que no corresponden a su complejidad, mientras que al mismo tiempo se le imputa indiscriminadamente la responsabilidad de todos los males nacionales. La estrategia calderonista, inspirada en —e influenciada por— la *War on Drugs* norteamericana, respondía a una necesidad de legitimación de una presidencia asumida tras unas elecciones ampliamente cuestionadas. De esta manera Calderón impuso a la población un estado de guerra que, en el caso mexicano, puede ser entendido como,

un estadio más de la violencia endémica que padece la sociedad, en particular los subalternos, frecuentemente desencadenada desde el poder estatal, sea por su acción directa y la desatención de sus obligaciones elementales o por la colusión de los servidores públicos y los órganos de seguridad con el crimen en cualquiera de sus formas y escalas [...] Este desapego hacia las necesidades más apremiantes de una parte importante de la población y, al mismo tiempo, la estrategia desarrollada para aplacar los brotes de insurgencia social deben verse también como violencia. (Ileades y Santiago 2015: 13)

Dicha situación nacional puede leerse como la prescripción —manifestación de un Estado autoritario— de un estado de excepción⁵ velado, ilegal, a decir de Carlos Ileades y Teresa Santiago, pues tal declaración de guerra, por un lado, no explicita sus objetivos

⁵ Aquí una doble paradoja. Como señala Giorgio Agamben (1998 y 2005), el estado de excepción transparenta la esencia de la autoridad del Estado, su monopolio de la decisión (1998: 28); el soberano tiene el poder de suspender la validez de la ley, por lo que se sitúa legalmente fuera de ella. De tal forma el estado de excepción

reales, deja indefinido cuándo terminará y el itinerario de retirada del ejército; mientras que, por otro, no se adscribe a ni reconoce principios o leyes de guerra establecidas por el derecho internacional, lo que provoca que todo crimen se adjudique al conflicto y se criminalice en muchas ocasiones a las víctimas.

El estado de guerra, en el caso mexicano, alude a lo que Ileaides y Santiago llaman una guerra interna —no civil—, esto es, «un estado de violencia generalizada producido por un “enemigo interno” que amenaza la estabilidad del Estado, pero que en principio, no pretende hacerse con el poder político, sino incrustarse en el sistema, dentro del cual se produce» (2015: 23). A diferencia de otros casos de conflictos intramuros, la guerra entre el gobierno calderonista y el crimen organizado no tiene motivaciones políticas o ideológicas, sino de índole económica (23). El crimen organizado no busca anular al Estado, sino ponerlo a su servicio, pues lo parasita; por ello, el Estado puede seguir funcionando «con aparente normalidad mientras mantenga el control —aunque sea mínimo— de la situación» (28) mientras la violencia convive con las actividades normales del país. Empleando la caracterización de la violencia que hace Slavoj Žižek (2008) la violencia subjetiva se va transformando gradualmente en violencia objetiva, esto es, deja de irrumpir en el nivel cero de violencia pues se normaliza.

La situación mexicana conlleva una serie de desafíos para la reflexión, pues pone en evidencia la complejidad del fenómeno y presenta una serie de características inéditas. Por un lado, reta nuestra visión tradicional de un conflicto interno y externo, pues los actores que en él intervienen son transnacionales, pertenecen a una lógica global; por lo que, pese a que la contienda se debate en territorio nacional, sus actores, motivaciones y objetivos rebasan las fronteras nacionales. Por otro, su alcance e intensidad —«una violencia muy extendida y prácticas inauditamente crueles en el sacrificio de las víctimas» (Ileaides y Santiago 2015: 32-33)— producto de la exacer-

es una exclusión inclusiva, pues incluye en el estado de derecho la suspensión del derecho; por lo que Agamben ubica al estado de excepción en el origen del Estado.

bación de violencias latentes, así como la nueva emergencia de viejas corporaciones (iglesia, ejército, comunidades) y de nuevos poderes fácticos (organizaciones criminales, monopolios, televisión) como actores públicos —no privados— que remplazan al Estado (12).

Al emprender una «guerra» contra el crimen organizado el gobierno mexicano no solo lo proclama como responsable de los males sociales, sino que, puesto que el Estado es el dueño legítimo de la violencia constitucional, aprovecha esta declaración de conflicto para ejercerla e instaurar un «régimen de excepción *de facto*» y combatir cualquier tentativa de demanda social (Ileades y Santiago 2015: 28). En la novela *La transmigración de los cuerpos*, Yuri Herrera recurre a un estado de emergencia sanitario para poner en escena el anuncio por parte del gobierno del toque de queda, cómo reacciona la ciudadanía ante tal proclama, y cómo conviven los diferentes actores sociales.

LAS FICCIONES

De la guerra siempre inminente

La fiesta vigilada, segunda novela de Antonio José Ponte, es la que más complejamente aborda las preocupaciones de los textos anteriores. Por un lado, el libro condensa el recorrido literario de Ponte, pues reúne temáticas e imágenes que aparecen desde su obra poética, y retoma tanto reflexiones como el registro de sus ensayos. Por otro, se desmarca de su producción narrativa anterior, pues se sitúa en una zona genérica fronteriza entre la narración, el ensayo, la autobiografía, la crónica y el testimonio. *La fiesta vigilada* aparece el mismo año en que Ponte deja Cuba y decide establecerse en España, tras cuatro años de marginación oficial, por lo que a la luz de la coyuntura anterior, el libro constituye al mismo tiempo una liberación de la censura y un ejercicio de la memoria ficcionalizado.

Como uno de los títulos de sus capítulos señala, la novela constituye la mirada inquisitiva a una caja negra de la Revolución desde

el presente de la isla, desde su fiesta impuesta como estrategia de supervivencia. Una fiesta vigilada, sentencia Ponte desde el título. El texto está organizado en cuatro partes —«“Nuestro hombre en La Habana” (Remix)», «La caja negra de la fiesta», «Un paréntesis de ruinas» y «Una visita al Museo de la Inteligencia»— y cada una gira en torno al examen de una idea y a la narración de una exploración del yo a la luz de una serie de acontecimientos. *La fiesta vigilada* narra, de manera abstracta, el proceso mediante el cual Ponte decide salir de Cuba. Sin embargo, lo que nos interesará aquí es cómo esas reflexiones que parten de la ficcionalización de la experiencia ponen en relieve la atmósfera de estado de guerra que ha prevalecido —según Rafael Rojas y también Ponte— en la isla desde mediados de siglo XX.

En la configuración del estado de guerra cubano destacarán tres elementos, la creación y empleo de una retórica de la guerra, la atmósfera de sospecha, y la devastación del conflicto. Para ello, Ponte recurre primero a la novela *Nuestro hombre en La Habana*, de Graham Greene, a las literaturas de fantasmas y espías, así como a la exploración de la ruina. Es preciso anotar que, debido al registro de *La fiesta vigilada*, una confluencia genérica entre el ensayo, el relato, la crónica y el testimonio, será preciso, primero destacar las reflexiones que hace Ponte explícitamente, para posteriormente colegir lo que sugiere y subyace en ellas, y finalmente, analizar las estrategias a las que recurre.

I

En *La fiesta vigilada* Ponte plantea que al triunfo de la revolución la retórica de la guerra cimentó la estrategia de gobierno del nuevo régimen. Primero, al censurar las actividades económicas que sostenían a la isla; después porque sustituyó a los aliados comerciales capitalistas por los socialistas, lo cual produjo un cambio en el giro económico en la isla, no solo de actividades sino de modelo, y finalmente, porque el discurso bélico era el único que explicaba el grave

estado de emergencia del país tras la desaparición de los aliados comerciales del bloque soviético. Esto es:

El país clausuró sus playas y concentró toda su atención en los arsenales secretos: misiles o radares. La industria de la guerra vino a reemplazar a la industria del turismo, preparativos bélicos relevados al trapicheo turístico. La música fue sustituida por las arengas, la prostitución por otras fanfarronerías del cuerpo.

Y La Habana fue declarada campo de una guerra que duraría décadas.

[...] Porque, pasada la crisis de los misiles, todavía es rentable contar con la amenaza militar extranjera. (No hay nada mejor que un buen enemigo para cohesionar y brindar personalidad) La capital cubana empezó a vivir bajo un más o menos flexible toque de queda (66).

Aunque Ponte rememora y reflexiona sobre el pasado de la revolución desde su triunfo, es la década de los noventa a la que dirige mayor atención, pues recordar críticamente el pasado ayuda a comprender mejor la complejidad histórica del presente de la escritura. Ese pasado, para Ponte, es algo incierto que se pierde en la esperanza y ceguera de generaciones nacionales y extranjeras; algo borroso, difícil de distinguir entre la memoria oficial tan repetida y los recuerdos personales. Pero que explica la lógica de gobierno y la coyuntura histórica de los noventa. La Habana postsoviética es narrada por su atmósfera:

Así que, a inicios de los años noventa, La Habana era una ciudad muerta.

A la espera de más bombardeos aunque nunca hubiese sido bombardeada. Sus calles metidas en una oscuridad de boca de lobo.

La caída del Muro de Berlín había sido el inicio de esa noche.

O la rotura de las relaciones con los Estados Unidos.

O la desaparición del petróleo soviético.

¿Para qué desvelarse en busca de orígenes? Ahí estaba, sin más, aquel régimen de apagones. La Habana desolada (2007: 72).

Para este escritor, el Periodo especial no solo representaba «una crisis mayor dentro de la crisis que arrastrábamos durante décadas» (75), sino también su epítome. Los apagones que caracterizaron el Periodo, por ejemplo, constituyeron una forma de tortura psicológica (72). Cuba en los noventa es, para Ponte, un «país devastado por una guerra no ocurrida» (72), con un régimen que se ve forzado a restablecer las viejas actividades económicas que depuso décadas atrás —turismo, prostitución, inversión extranjera—, pero que mantuvo y reforzó la retórica bélica. Si antes su lucha contra el imperialismo —que para Castro se reducía, se reduce, a EUA— era ostentar su oposición, en la era postsoviética su forma de desafiarlo es resistiendo, sobreviviendo. El estado de guerra siempre inminente, el estado de emergencia siempre latente, demandan y justifican el estado de excepción normalizado.

Aunque el fuerte registro ensayístico haga posible conocer explícitamente los argumentos que organizan el libro y generan el relato, las reflexiones de Ponte están diseminadas y son inconclusas. No hay cierres porque para el escritor este ejercicio no le pertenece exclusivamente a él, más bien parece invitar a que el lector y sus compatriotas continúen los senderos que ha trazado. Por ejemplo, en esta postulación de un estado de guerra de cuarenta y ocho años de duración a la fecha de publicación de *La fiesta vigilada* —cincuenta y ocho a este 2017— parece siempre a punto de formularse la pregunta de cómo es posible que el régimen revolucionario haya podido sostener por tanto tiempo el estado de excepción derivado de la perenne amenaza de conflicto armado. Ponte no se atreve a expresar tal pregunta, deja esa tarea al lector.

Sin embargo, páginas antes, en una sección diferente incluso —en la que aparentemente está hablando sobre la *desactivación* de escritores—, el comentario sobre las novelas de espías, particularmente *Our Man in Havana* de Graham Greene, puede leerse como una hipótesis propuesta del caso cubano. Para Ponte dicha novela es la «historia de cómo puede inventarse una historia de espías. De cómo un simulacro cobra animación» (54); es, antes que nada, una novela cómica (53). En ella, James Wormold, plantea Ponte, hace

el trabajo de un escritor de ficción (53), crea un mundo ficcional de espías para su jefe en Londres. Las invenciones de Wormold no solo no son descubiertas por sus superiores sino que al final incluso son solapadas, pues aunque exponen al servicio de inteligencia como incompetente, también lo alimentan y justifican.

Ponte cita a John Le Carré para explicar la continua avidez por las historias de espías y de fantasmas. Para ofrecer indirectamente una hipótesis de cómo es posible que funcione por tanto tiempo un discurso del conflicto latente y el estado de excepción que deriva de aquél. Los relatos de espías y fantasmas siguen y seguirán siendo necesarios porque nacen:

De la interacción entre la realidad y el autoengaño que se encuentra en la base misma de tantas visas secretas. De la sutil relación entre ingenio y estupidez. De la confianza ciega que los políticos, por desesperación o impaciencia, depositan en unos servicios de inteligencia supuestamente intocables, con resultados desastrosos. De nuestra capacidad común, sea cual sea la nación a la que pertenezcamos, para torturar la verdad hasta que nos diga lo que queremos oír. Del modo en que una historia de espionaje nos lleve al centro de cualquier conflicto, aunque luego resulte que el conflicto está dentro de nosotros mismos (John Le Carré *apud* Ponte 2007: 39).

Y persisten, dice Ponte, «por estar hechos de miedos esenciales» (40). La confluencia genérica, en particular el registro ensayístico, de *La fiesta vigilada* permite la problematización y exploración directa de diversos temas, entre ellos, como se ha señalado, la permanencia de un estado de excepción generado por una retórica de la guerra inminente. El comentario literario de *Our Man in Havana*, sin embargo, es aludido debido a que al Ponte del texto el servicio de inteligencia cubano lo ha denominado el hombre en La Habana de una revista de cultura cubana que se publica en el extranjero. Hay pues, un ir y venir, una complementación entre el registro ensayístico y el narrativo. Si la línea reflexiva de *La fiesta vigilada* permite a Ponte dirigirse directamente a las cuestiones que le interesan, es la narración la que

le permite plantear las situaciones de las que nacen las digresiones ensayísticas y lo que le permite hilar y profundizar en sus exploraciones. El relato es el abordaje de soslayo que redimensiona los pensamientos que subyacen en el texto.

II

Ponte emplea el referente de *Our Man in Havana* con diferentes propósitos. La primera vez que se menciona la novela es porque ha sido nombrado nostálgica o despectivamente así por sus amigos en la diáspora. Sin embargo, el cariz más importante es cuando se alude de tal manera a Ponte de forma acusatoria en un canal de televisión del Estado: el narrador es oficialmente el hombre en La Habana de una revista de cultura cubana editada en el extranjero con fondos, supuestamente, de los enemigos del régimen. A tal acusación sigue la expulsión de la ciudad letrada mediante procedimiento bastante aséptico: el anuncio de la sanción fue hecho personalmente y con pesar explícito por los funcionarios correspondientes. Sin prueba alguna y sin posibilidad de apelación.

Durante el relato del suceso Ponte continuamente compara la situación con la experiencia de otros escritores de otras décadas; escritores que ha estudiado y cuya historia conoce. Sabe que su situación será, a partir de ese momento la de un fantasma, la experiencia de una muerte civil, cuya única salida es para él, la diáspora, y para los escritores del pasado, la muerte (33). El evento delata tanto el quehacer de los servicios de inteligencia como el régimen acusatorio y de sospecha. Tal atmósfera puede sintetizarse en un pasaje relatado de la presentación de un grupo de músicos cubanos en el Lincoln Center de Nueva York: Celia Cruz lleva flores a una «figura de cabaret habanera» al final del concierto; la última las recibe con recelo y le pide a la primera que le dé las flores y se vaya «Porque una de nosotras tiene que ser de la Seguridad [...] O tú o yo» (132). La experiencia de un estado de terror que se lleva incluso fuera de la isla.

Ponte recurre a la noción de la caja negra para hurgar en el pasado, para buscar el origen de la sospecha. En él el escritor rastrea la instauración de un «extenso reinado de la culpa» (123) derivado del ultimátum de la disyuntiva en las arengas de Fidel Castro: «Dentro de la Revolución todo; fuera de la revolución, nada», «Revolución o muerte», etc. «Pero ¿quién conseguía estar adentro?» se pregunta en la páginas de *La fiesta vigilada*. Las oleadas de exiliados, de desactivados, de encarcelados, de sospechosos, definitivamente no lo consiguieron. «Sobrevivir al tiroteo a los relojes [al triunfo del tiempo nuevo de la Revolución] regalaba automáticamente condición negativa. Se estaba siempre bajo sospecha» (123); las generaciones de cubanos que vieron —callados, entusiastas, suspicaces, temerosos, esperanzados o indiferentes— llegar al poder a Fidel Castro estaban marcados por el «pecado original» de «no ser auténticamente revolucionarios» (Guevara 1977: 14), de no haber nacido en la revolución, de haber experimentado el capitalismo. Imposibilitados de encarnar el hombre nuevo de la revolución, estas generaciones interiorizaron la culpa, la censura, la sospecha.

Sin embargo, paradójicamente, tampoco las nuevas generaciones se vieron libres. En diversos textos —de ficción y no ficción— de los noventa la generación que experimentó el colapso del bloque soviético en su juventud frecuentemente plantea la imposibilidad las expectativas del régimen. Iván de la Nuez, por ejemplo, en *Fantasia Roja* señala que los cubanos que pertenecen a la «primera generación incontaminada» han «vivido la Revolución con el desparpajo de entender que ésta fue hecha *para* nosotros. Y la cíclica denuncia y paternalismo de los progenitores en el poder, que no han cesado de repetir que la Revolución originaria no fue hecha *por* nosotros.» (2006: 114). Ante tal imposibilidad el reino de la culpa constituye otro de los pilares del régimen.

Ponte afirma que el objetivo de la Revolución era domar el tiempo (2007: 120), conquistar «un orden irreal para inmediatamente volverse irreal ella misma» (122). Ser revolucionario, al igual que la figura mítica del hombre nuevo, se convertía en una entelequia que se había mostrado efectiva para el control de los sujetos. Sin embargo, para los noventa, ambos requerían ser reformulados, pues Cuba ha-

bía terminado con la «más culta prostitución del mundo», se «pasaba del hombre nuevo a la nueva prostitución» (88) al mismo tiempo que el capitalismo regresaba a la isla. Con la caída del bloque soviético, la isla constituía no solo el último bastión del socialismo, sino también de la utopía. En su intento por mantener discursivamente la utopía, la isla había perdido la realidad. Los llamados a ser hombres nuevos vieron desde siempre sus aspiraciones imposibilitadas, la culpa les había sido heredada, pues el mito primordial del régimen es el ser revolucionario.

Para dar cuenta del establecimiento del reino de la sospecha el autor recurre más a la narración de episodios personales y anécdotas históricas. El relato de la abuela, por ejemplo, es muy significativo. Ponte hace recuento de sus achaques y los efectos de la edad, la pérdida de la noción del tiempo y la memoria, así como la incapacidad para controlar su propio cuerpo. La desmemoria la torna vulnerable al mismo tiempo que indomable, inmanejable para su hija y su nieto. La resolución de internarla en un asilo de ancianos del Estado dejó como resultado una grande culpa de la hija y la domesticación de la anciana —«nada como una institución estatal para esos amaestramientos» (31), afirma el narrador—. En la narración de este episodio Ponte acusa la destreza del Estado para socavar voluntades (la de la abuela), general culpas (la madre), así como la habilidad para aprovechar la pérdida de la memoria y la noción del tiempo para despojar a los desmemoriados de todas sus pertenencias. El sometimiento absoluto de los sujetos.

Si, como afirma Rafael Rojas, el campo de batalla postsoviético del régimen se ha desplazado al terreno de la memoria, el autor de *La fiesta vigilada*, al echar una mirada crítica a la caja negra de la revolución cubana y a la experiencia de los sujetos bajo su sistema, le ofrece resistencia.

III

La situación del narrador-personaje en *La fiesta vigilada* es, por un lado, el de la escritura desde la devastación, la ruina. Esto es, desde

el paisaje existente de una guerra que solo tuvo lugar retóricamente. Las consecuencias de tal guerra sí son materiales. El escritor recurre a la ruina, primero, para explorar y tratar de dotar de significado los escombros de La Habana; después para reformularla estéticamente en lo que podría entenderse como una propuesta poética. Por otro lado, el texto está escrito desde la distancia, desde fuera de la isla y sobre su pasado próximo, pues ha abandonado las ruinas de La Habana (17) obligado por la expulsión de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Previo a su exclusión de la ciudad letrada, el Ponte ficcional se confiesa negado a abandonar la isla; tal resistencia se debe, concluye tras cavilar sobre el asunto, al mismo principio por el que Maupassant visitaba consuetudinariamente la torre Eiffel, construcción que el escritor detestaba: «la torre Eiffel era el único punto de la ciudad desde donde no se divisaba la torre Eiffel. Y si la visitaba con tanta asiduidad era movido por el deseo de olvidar su existencia» (16). De la misma forma, Ponte revela que su permanencia en la isla estaba movida por su deseo de olvidar Cuba (17), no verla, no pensarla.

La distancia —temporal y espacial— le permite ver la ruina en dimensión precisa y pensarla. Las ruinas de *La fiesta vigilada* condensan distintas visiones. Por un lado, implican la esperanza de un nuevo comienzo (161); por otro, son una reserva de tiempo (161); son también, el escenario trágico de una batalla cósmica entre la voluntad humana que construye y la fuerza de gravedad de la naturaleza, que echa por tierra (163), etc. Pero, sobre todo, las ruinas hablan de los hombres a partir de la relación que éstos entablen con ellas. A la dimensión natural, cósmica, se suma la política y se les ancla históricamente. Ponte regresa a La Habana; una ciudad de ruinas habitadas. La ruina habanera, entonces, encarna la subversión de las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo público —la casa habitación— y lo privado —el paseo turístico, lo museístico—, entre la propiedad pública y la privada, entre los límites y las posibilidades del espacio. En *La fiesta vigilada*, la ruina es el legado arquitectónico de la revolución.

Con este libro, Ponte se consagra como ruinólogo, profesión que había ido ejerciendo desde el poemario *Asiento en las ruinas* (1997) y

el cuento «El arte de hacer ruinas» del libro *Cuentos de todas partes del imperio* (2000). Con ello, consolida también una poética de la ruina. Ponte busca, como otros ruinólogos —una estirpe de la que da cuenta en *La fiesta vigilada*—, «extraer moralidad del paso de los tiempos» y obtener también «un añadido de fruición, el escalofrío de encontrarse a salvo» (169). Paradójicamente, con la poética de la ruina Ponte deja aflorar el régimen aprendido —y aprehendido— de la culpa, pues considera que del placer estético que halla en la ruina hay un escalofrío también perverso, una «contemplación cruzada de reproches. Da con una belleza martirizada», «Pertenece a esa clase de actos que, explicados a la luz del día, en otro orden del universo, no recaba suficientes razones» (169). La suya es una poética que nace de la belleza del horror; una poética que no escapa del reinado de la culpa impuesto por el régimen.⁶

En el ejercicio de su profesión de ensayista y ruinólogo, Ponte concibe a Centro Habana «como campo de batalla entre tugarización [el esfuerzo por echar abajo las construcciones ruinosas] y estática milagrosa» (174) —aquella lógica fantástica que mantiene tales edificios en pie—. Lógica que se antoja posible aplicar al régimen cubano mismo, sostenido milagrosamente pese al desgaste.

LA PERCEPCIÓN MÁS PRESENTE DE LAS COSAS

La transmigración de los cuerpos (2013), tercera novela de Herrera, da continuidad a un ejercicio literario. Encontramos de nueva cuenta una historia sucinta, el proceso de negociación de un intercambio de muertos entre dos familias enemistadas en el contexto de un estado de emergencia, una epidemia. Cinco capítulos en 135 páginas

⁶ Quizá esta culpa de crear a partir de la devastación de La Habana está vinculada también con el campo cultural habanero de la década de los noventa en el que se estigmatizaba la explotación de la realidad nacional en la ficción para saciar a los lectores extranjeros, ansiosos de noticias del último bastión del socialismo. Estigmatización que funcionaba oficialmente para desestimar méritos artísticos a ciertos creadores y que en otros casos, el de algunos críticos, obedecía a apreciaciones realmente de carácter estético.

que inician con un despertar con resaca y que finalizan con la promesa de la disolución de la emergencia. Como sus novelas previas, *La transmigración de los cuerpos*, ofrece la posibilidad de una lectura de diversos niveles; por un lado podemos evocar una serie de sucesos del acontecer cercano; por otro, abstraer la situación narrativa de su referente inmediato y rastrear la recurrencia de sus dinámicas en la Historia; finalmente, acceder a una dimensión profunda de la narración en la que se revela una presencia simbólica, mítica o alegórica. El título, de alguna manera, condensa esas diferentes lecturas. Si bien la transmigración es el pasaje propio de las almas de un cuerpo a otro conforme a los merecimientos alcanzados en la última existencia según la metempsicosis, la novela subvierte el carácter religioso de dicho peregrinaje para tematizar y resarcir la trascendencia humana del periplo y los merecimientos propios de un cuerpo exánime.

Los jerarcas de dos familias encuentran por azar la excusa perfecta para ensañarse en una añeja disputa y toman como rehén al hijo muerto del otro. Romeo Fonseca se desvanece al salir de un *table dance* y es auxiliado por dos hermanos, los Castro; la Muñe Castro vaga sin rumbo en el delirio de la fiebre cuando es levantada por la Ingobernable Fonseca. Cada familia termina con el hijo muerto del otro sin saber que el propio también lo está. Alfaqueque es el mediador que hace posible el intercambio de cuerpos; sus negociaciones entre ambas familias y su pesquisa por entender el altercado que une con tanta saña a las familias son el eje narrativo de la novela.

Lo que nos interesa para efectos del presente trabajo es la caracterización en el texto del estado de guerra, de las relaciones entre el poder y los personajes en dicho contexto, así como los cuestionamientos éticos que subyacen en la trama de *La transmigración de los cuerpos*. El análisis del estado de guerra se centrará en la evolución de la alerta sanitaria que aparece como telón de fondo de la novela y que permite que la tensión del conflicto entre los Fonseca y los Castro adquiera simbólicamente los tintes de una guerra fratricida. Las relaciones de poder se ponen de manifiesto en la convivencia social durante la alerta sanitaria, implementada por un gobierno

cuya credibilidad continuamente se está cuestionado, y la acción de los poderes de facto que ignoran e irrumpen el estado de excepción. Finalmente, la trama problematiza corporeidad de los muertos, es decir, su trato; cómo dejan de ser sujetos para ser objetos de disputa.

I

El telón de fondo de la novela es el estado de emergencia sanitario impuesto por el gobierno para controlar una epidemia. La novela empieza destacando el enclaustramiento, el silencio y el miedo que han generado tanto la enfermedad como las medidas gubernamentales. «No había nadie, nada, ni una sola voz, ni otro ruido cualquiera en esta avenida que a esta hora ya debía anegarse de coches [...] Tampoco había viento.», describe Alfaqueque al asomarse a la calle, y asegura que «las cosas se sentían mucho más presentes porque la verdad parecían abandonadas de sí mismas» (Herrera 2013: 10).

El estado de emergencia sanitaria había derivado en un toque de queda, en un estado de excepción. La progresión se narra alternando los comentarios de cómo se van sucediendo los anuncios oficiales, la interpretación de los mismos por parte de la población y la escalada del miedo de ésta. Si al principio las instrucciones eran recibidas con incredulidad, después con desconcierto y suspicacia, más tarde logran sumir a la población en el pánico y en un estado de desconfianza en el prójimo: «Podía sentir la agitación tras las puertas cerradas, pero no la urgencia por salir. Era aterradora la facilidad con que todo el mundo había aceptado quedarse en casa» (82), anota el narrador. Sin embargo, si estas reacciones se destacan por ser comentadas por Alfaqueque, el toque de queda, el despliegue del ejército en las calles y la implementación de retenes solo se incorporan a la narración de los hechos. Los personajes reaccionan e interactúan con estas medidas, por ejemplo, el Ñandertal increpa a los militares que los detienen —«¿Qué? ¿A qué hora dijeron que había toque de queda? ¿Ya no puede salir uno a la calle sin que lo estén chingando?» (55)—, pero a diferencia de la escalada en la

medidas tomadas discursivamente por el gobierno en los medios de comunicación para contener la epidemia, esta aparición del ejército no merece reflexión de la voz narrativa. Se invisibilizan en el discurso como se normalizan en la ficción.

Por un lado, el referente inmediato que la novela evoca es la epidemia de la influenza porcina (H1N1) que paralizó a la Ciudad de México y otras ciudades durante algunos días en abril y mayo de 2009. Al anuncio del entonces presidente, Felipe Calderón, de una alerta sanitaria nacional la noche del 24 de abril en cadena nacional siguió el cierre de todo sitio en el que pudieran congregarse multitudes; la imposición de ciertos comportamientos cotidianos, y la reclusión de gran parte de la población —particularmente en el centro del país— en sus hogares, disolviendo toda interacción social. Herrera parte de este suceso para abordar la situación general; la epidemia de *La transmigración* busca ser la representación de una situación sin particularizarla, abstrae las características y evidencia los riesgos sociales del estado de excepción. Por otro, la presencia de los militares en la narración puede leerse como un eco del despliegue del ejército como parte de la estrategia del gobierno en la lucha contra el crimen organizado; quizá un cuestionamiento a la ambigua función de los cuerpos armados que pueden tanto funcionar como socorro en situación de catástrofe humanitaria como ser un instrumento del ejercicio de la violencia constitucional del Estado.

No obstante el estado de excepción, Herrera pone en el centro del texto la disputa entre los Fonseca y los Castro, quienes, como se devela hacia el final de la novela, son medios hermanos. La ciudad vacía por la epidemia sirve de escenario para el enfrentamiento entre las dos familias, en particular para la venganza del Delfín Fonseca. El Delfín, «viejo madrina» (57), gana su apodo a partir de su peculiar respiración, pues tiene perforada la nariz a pericazos y sólo cuenta con un pulmón; el nombre se redimensiona por la constante pugna con su hermano, el jerarca de los Castro, por lo que el apodo encierra algo de título nobiliario de un reino acotado. El apelativo real de Delfín correspondía al hijo legítimo del monarca y heredero del trono de Francia; con este apodo Herrera sintetiza irónica y ma-

gístralmente no solo al personaje sino el conflicto mismo. La afrenta que busca vengar el Delfín es que le hayan arrebatado a su familia el derecho a disponer de los restos del padre; los Castro, la familia legal constituida por el padre, reclama al difunto para evitar que los Fonseca lo entierren conforme a costumbres religiosas ajenas a las de la familia de los Castro.

La pugna absurda entre las dos familias se ve simbólicamente reforzada nuevamente a través de los nombres con Romeo Fonseca. En general, el empleo de los nombres se vuelve muy sugestivo en la trama no sólo porque produce evocaciones literarias o históricas que refuerzan en rol de los personajes, también encarnan la interpretación de dichas figuras. El guiño hacia el referente por antonomasia de las disputas atávicas entre dos familias aparece con Romeo; aunque el romance con la Muñe es imposible debido a la homosexualidad de Romeo, la evocación al drama shakesperiano enfatiza la tragedia a la que conduce la búsqueda de la venganza, la violencia absurda, la atrofia de lo humano.

El conflicto familiar de los Fonseca y los Castro se percibe en el telón de fondo del silencio y vacío del estado de excepción como el enfrentamiento de fuerzas de facto, de las únicas que se atreven a desafiar al gobierno; al mismo tiempo ese escenario que busca ser representativo de muchas otras epidemias, de otros estados de pánico, confiere a la lucha entre las dos casas la posibilidad de leerle en abstracto como una guerra entre hermanos, una guerra civil. Además, la figura del Alfoqueque redondea la metáfora bélica; su nombre no sólo remite a su función como «Hombre que, en virtud de nombramiento de autoridad competente, desempeñaba el oficio de redimir cautivos o libertar esclavos y prisioneros de guerra» (DRAE), rol que es fácilmente constatable en la trama, sino que le aporta la complejidad del sustrato histórico. Los alfoqueques, según se consigna en las tres leyes del título trigésimo de la segunda partida de *Las Siete Partidas* de Alfonso X El Sabio (1807), eran los encargados de liberar cautivos —aquellos en posesión de hombres de otras creencias, los moros—. Estos eran cuidadosamente escogidos, pues debía tener las habilidades necesarias para llevar a buen término su compleja tarea:

hablar con verdad, no ser codiciosos, ni tener enemistades, conocer la lengua de aquellos con quienes negocian, ser perseverantes y poseer algo propio. En efecto, el Alfaqueque no solo destaca en la trama por su habilidad de hablar con los otros —de disuadirlos al «Ser humilde y dejar que el otro pensara que las palabras que decía eran las suyas propias» (1807: 50)— y conducirse con verdad; también porque al igual que la figura histórica es el mediador de una guerra que tiene motivos religiosos. El Alfaqueque de *La transmigración de los cuerpos* no solo es el mediador de una lucha entre hermanos, dos familias de diferentes religiones, también es mediador del relato; como tal es el que describe la dinámica establecida por el estado de excepción impuesto por el gobierno bajo la excusa de la alerta sanitaria, la generación del miedo como origen de la disolución de la convivencia social.

II

Las reacciones de los personajes de *La transmigración de los cuerpos* nos permiten ver la relación de poder que entablan a partir de sus respuestas a los comunicados oficiales, de su conducta cotidiana y de su trato hacia los otros. La alteración de una de las esferas impacta en las otras, como se hace evidente a partir de que se refiere la progresión de eventos que siguen a la alerta sanitaria. Las autoridades se dirigen a través de la televisión a la ciudadanía, primero con mensajes que intentan ponerla alerta, pero también tranquilizarla, y que después van subiendo en sus llamados a la precaución. Herrera subraya el subtexto de cada uno de los comunicados. Tras cuatro días de encierro Alfaqueque, por ejemplo, ante la duda de salir o no, se pregunta: «¿de cuándo acá les creo a estos cabrones?» (11). La mediación que hace del comunicado oficial en el que se explica la naturaleza de la epidemia y se da instrucciones a la población resulta particularmente interesante:

Las noticias de la noche anterior ya no eran un amago. Por todas partes rebotó la historia de que en un restorán dos hombres que no se conocían entre sí habían empezado a escupir sangre y casi simultá-

neamente se habían derrumbado sobre sus mesas. Entonces fue que el gobierno salió a declarar Creemos que la epidemia —y fue la primera vez que usaron esa palabra— puede ser un poco más agresiva de lo que habíamos pensado y creemos que sólo a través de un mosquito —un mosquito *egipcio*, subrayaron— se contagia, pero hay un par de casos en los que al parecer fue por otra vía, así que mientras descartamos lo que haya que descartar mejor paramos todo, pero vamos, tampoco es para preocuparse, tenemos a la gente más astuta persiguiendo a lo que sea que es, y también tenemos hospitales, pero, por si las dudas, pues, mejor quédese en casita y mejor no bese a nadie y no toque a nadie y cúbrase la nariz y la boca y reporte cualquier síntoma, pero sobre todo no se preocupe. Lo cual, razonablemente fue entendido como Si no se encierran, se los va a cargar la chingada, a alguien hemos hecho desatinar (cursivas del original) (Herrera 2013: 14-15).

La forma en que se da cuenta del anuncio denota incredulidad y que el narrador percibe al gobierno como incompetente y autoritario, pero también capaz de generar miedo pues ofrece mensajes ambiguos. La desconfianza se transforma en sospecha, como lo ejemplifica el comentarios que Alfaqueque le hace a la Tres Veces Rubia: «Pero a saber si es ése [el mosquito egipcio], luego nomás agarran uno y lo enseñan, a lo mejor le están cargando el muerto de otro bicho» (18); pero también la latencia de ataques de pánico. Se instaura una «tensa calma del escepticismo» (13). La ciudad casi desierta en la que se desarrolla la novela da cuenta del sometimiento a ese temor y la proclividad de las autoridades para emplearlo; la aparición de retenes militares carece de justificación, pero se acepta dócilmente de manera tácita.

Las actividades que los militares ejecutan en el contexto de la epidemia parecen absurdas: cuestionar a los conductores y revisar los autos —incluso a una carrosa fúnebre (83)—. ¿Qué se busca? Definitivamente no al causante de la enfermedad. La presencia del ejército amedrenta a la población que desacata las instrucciones de los mensajes oficiales; funciona como un recordatorio coercitivo. El ejército refuerza el recordatorio continuo del toque de queda no declarado, pero sugerido por los medios de comunicación y los

mensajes personales: «Llegó a su celular un mensaje del gobierno asegurando que ya prontito se normalizaría la vida, que había que tener cuidado pero caer en pánico no» (45). Y en efecto, la mayoría de la población permanece en sus casas anidando la histeria. Solo los Castro y, particularmente, los Fonseca supeditan la emergencia a sus intereses, y con ello ponen en movimiento a sus empleados. Ni Alfaqueque ni el Menonita puede negarse so pretexto del peligro a la salud a interceder en el altercado. Por ello, como se ha destacado anteriormente, la autoridad e importancia de estas familias que poseen un poder de facto en la ciudad es paralela a la del gobierno.

La instrumentación del miedo a la muerte para hacer ejercer coerción en la conducta de los personajes se muestra efectiva. Los personajes se tornan evasivos al contacto con los otros, incluso agresivos; Alfaqueque relata el episodio en un autobús en el que uno de los pasajeros, con la venia silenciosa del resto, tira a la calle con todo y mercancía a un vendedor ambulante por temor al contagio. La novela gira en torno a la muerte y su economía social; por un lado, cómo opera el miedo, y por otro, el valor de la muerte como producto. Por ello se narra el periplo de los cadáveres de Romeo Fonseca y la Muñe Castro; los cuerpos inermes se tornan rehenes, son moneda de cambio en la guerra entre los dos medios hermanos. Ambos casos, en el de la muerte como mercancía y como instrumento de coacción, son un despliegue de poder.

III

La novela es, como afirma Alfaqueque, una «historia de muertos solitarios, nomás pedazos de mentiras, macizas pero mentira al fin» (99). Es precisamente sobre el trato con la muerte que gira el texto, la administración del miedo a la muerte como una estrategia de gobierno, y el trato al cuerpo exánime. Como ya se señaló previamente el título del libro subvierte el sentido espiritual de la transmigración; el interés de Herrera no es poner en trama el destino de las almas sino el pasaje del organismo con vida al cuerpo exangüe. Para el

escritor mexicano es profundamente significativo para entender el mundo de los vivos indagar en el trato que damos a los restos materiales de los fallecidos.

Los dos comportamientos que pueden encontrarse en *La transmigración de los cuerpos* parecen contradictorios. Por un lado, el miedo a la muerte como modulador de la conducta; por otro, la falta de respeto a los muertos. Así, la novela continuamente está refiriendo episodios en los que la gente agrede a los que cree que ponen en peligro su vida al exponerlos a la enfermedad: en el autobús, cuando un vendedor ambulante arroja burbujas a los pasajeros; en la gente enclaustrada para no tener contacto con los otros; en la gente con tapabocas en la calle; en el doliente que se dirige solitario al entierro de su muerto, etc. Este miedo irracional fue desencadenado por la epidemia y el pánico inducido por las poco fiables autoridades; este es el miedo que, como hemos intentado mostrar previamente, permite que el gobierno imponga un estado de excepción. Justifica la suspensión del derecho, el toque de queda, la presencia militar y la dócil obediencia: «nomás quedaba el miedo a la gente encerrada. Era como si de golpe se hubieran confirmado todos los prejuicios que cada cual tenía sobre los otros» (96), se afirma en la narración.

En cambio, el trato que los personajes dan a los muertos es un síntoma cultural que Herrera explora en la novela. Alfaqueque es el encargado de subrayar sus rasgos y problematizarlo, pero también sus comentarios y reacciones funcionan como una especie de conciencia del relato. Es común que Alfaqueque se enoje con los personajes que someten a los cuerpos inermes al escarnio —como los chicos que te toman fotos obscenas con los muertos—, los tratan como mercancía o una propiedad —el Delfín, por ejemplo, cuando expresa que puede disponer de Romeo como quiera porque es su hijo—, o bien, porque los agravian de algún modo —el Delfín volteándole los calzones a la Muñe, los militares abriendo un ataúd.

Alfaqueque intenta resarcir a los muertos del agravio y empatizar con la pena de los dolientes. Les confiere una vida después de la muerte; los trata con respeto, les habla como si pudieran escucharlos, lee su fisonomía y la traduce en emociones. Dota de significado

vivo a los cuerpos inermes; un significado que impacta en los vivos. Por ejemplo, cuando los Castro reciben la noticia de la muerte de la Muñe, el narrador discurre sobre la reacción de los padres: «a los que pierden un hijo no se les debe consolar, los padres se mueren para dejar espacio a los hijos, no al revés. No lo pensaba por cruel, sino porque le parecía que había que respetar un llaga como ésa en vez de tajarla con apapachos» (73). A través del mediador del intercambio, Herrera parece abogar por conceder dignidad justa al muerto y a los dolientes.

En efecto, *La transmigración de los cuerpos* es la historia de muertos solitarios. Romeo y la Muñe mueren solos, mueren inútilmente sin que nadie se dé cuenta. La Muñe agoniza por días contagiada de la enfermedad que aterroriza el mundo ficcional: «tuvo que estar días sin cuidados para morir así. Por cómo le quedaron las manos se ve que no aguantaba el dolor en las articulaciones, y por la sangre en la boca y la nariz, que llegó a los últimos síntomas sin que le dieran ninguna medicina.» (69), diagnostica la enfermera Vicky. Romeo muere por orgullo, por no querer ir al hospital tras un golpe que le propinara un auto, por no admitir su dolor de enamorado; los hermanos Castro tardan en darse cuenta de que ha fallecido. Ya muerto, el narrador asevera que «Romeo parecía jodido de cosas viejas, no de haberse muerto, como que eso apenas le había acenizado la piel, pero se le notaba un dolor de antes» (78). El juego de poder entre El Delfín y el jerarca de los Castro se torna ridículo. Los difuntos, los cuerpos exangües son piezas que toman valor en tanto son intercambiables, pues en vida Romero y la Muñe experimentaban el abandono.

Cuando hacia el final del relato Alfaqueque se lamenta «¿Cuándo dejamos de enterrar con nuestras propias manos a los que amamos?» (130), subraya la paradoja entre el valor que se da a la vida y el que se confiere al cuerpo vacío. Reflexionar sobre los restos humanos nos ofrece reveladora información sobre la humanidad misma. Lo que Herrera apunta en *La transmigración de los cuerpos* puede entenderse como una especie de corolario a las cavilaciones de Giorgio Agamben en torno al *homo sacer* y la nuda vida; el miedo y la

reverencia a la muerte la sacralizan, mientras que su manifestación concreta, el cadáver, es desprovisto de toda deferencia. Si Agamben afirma que «Detrás del largo proceso de antagonismo que conduce al reconocimiento de los derechos y de las libertades formales, se encuentra una vez más, el cuerpo del hombre sagrado con su doble soberano, su vida insacristificable y, sin embargo, expuesta a que cualquiera se la quite» (1998: 8), Herrera ahonda en las consecuencias de dicha aporía en su relación no con la vida, sino con la muerte. El cadáver del homo sacer agambeniano es al mismo tiempo sagrado, invaluable, al mismo tiempo que profanable, desechable. Es profundamente significativo que Herrera emplace también esta puesta en trama del periplo del cuerpo exánime —de la transmigración de los restos— en el contexto del estado de excepción, en la novela —al igual que Agamben pone al homo sacer en relación al estado de excepción— derivado de la amenaza a la vida, de una emergencia sanitaria.

INSÓLITOS ESTADO DE GUERRA EN CUBA Y MÉXICO SEGÚN LA FICCIÓN

El análisis de los textos ha buscado develar los mecanismos mediante los cuales, en las ficciones, se ponen en marcha los estados de guerra —latentes, retóricos, velados— y su función a nivel social. Las estrategias literarias a las que recurren los autores no podrían ser más disímiles; sin embargo, en ambos casos, constituyen un esfuerzo por hacer frente a las imposiciones del Estado en el nivel simbólico. A Ponte le interesa recuperar críticamente la memoria colectiva del pasado; a Herrera, en cambio, entender las verdaderas dimensiones humanas de caos del presente.

Al yuxtaponer los análisis se ha pretendido subrayar los vasos comunicantes. Por un lado, explorar la realidad literaria de sendos países redimensionando los tópicos más comunes con los que han sido abordados —parque temático de socialismo, la narcocultura—. Por otro, establecer líneas de continuidad entre formas de gobierno

que en apariencia son distintas, pero que, a partir de cómo son ficcionalizadas, emergen. Destacar la particular atención que ambos escritores hacen en los cambios en el comportamiento de los ciudadanos que viven bajo el estado de excepción. Y finalmente, formular la necesidad del revisar el papel de los escritores en Latinoamérica, pues tanto Ponte como Herrera han creado una obra que increpa y problematiza a sus contextos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Trad. y notas de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos.
- ____ (2005): *Estado de excepción. Homo sacer, II, I*. Trad. Flavia Costa e Ivana Costa. Introd. y entrevista de Flavia Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BASILE, Teresa (2009): «Interiores de una isla en fuga. El “ensayo” de Antonio José Ponte». En Teresa BASILE (comp.): *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, pp. 163-248.
- DE LA NUEZ, Iván (2006): *Fantasta roja. Los intelectuales de izquierdas y la Revolución cubana*. México: Debate
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (2013): <<http://lema.rae.es/drae/?val=alfaqueque>>.
- GUEVARA, Ernesto (1977): *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo XXI.
- ILLIADES, Carlos y Teresa SANTIAGO (2015): *Estado de guerra. De la guerra sucia a la narcoguerra*. México: Era.
- HERRERA, Yuri (2013). *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres: Periférica.
- PÉREZ-LÓPEZ, Jorge F (2003): «El interminable Periodo Especial de la economía cubana», en *Foro Internacional*, vol. XLIII, núm. 3, pp. 566-590.
- PONTE, José Antonio (2007): *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama.

- REDACCIÓN Aristegui Noticias (2012): «Seis años después: miles de muertos y un Estado más vulnerable», en *Aristegui Noticias*, 26 de noviembre: <<http://aristeguinoicias.com/2611/mexico/seis-anos-despues-miles-de-muertos-y-un-estado-mas-vulnerable/>>
- REAL Academia de la Historia (eds.) (1807). *Las Siete Partidas de Don Alfonso X El Sabio*. Tomo II, Partida Segunda y Tercera. Madrid: Imprenta Real, 1807, pp. 336-339 [Edición facsimilar digitalizada]. En: <<http://fama2.us.es/fde/lasSietePartidasEd1807T2.pdf>>.
- ROJAS, Rafael (2006): *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama
- ŽIŽEK, Slavoj (2008): *Violence. Six Sideways Reflections*. Londres: Profile Books, 2008.

4. TERRITORIOS DE LA MEMORIA

LOS OBJETOS DE MEMORIA EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

*Armando Octavio Velázquez Soto**

La humanidad también ha inventado en su extravío crepuscular, es decir, en el siglo XIX, el símbolo del recuerdo; ha inventado lo que hubiera parecido imposible; ha inventado un espejo dotado de memoria. Ha inventado la fotografía.

Autor desconocido, citado
por WALTER BENJAMIN

Desde los pioneros trabajos de Bergson y su transfiguración literaria realizada por Proust, la memoria ha encontrado en los objetos una materia resistente al paso del tiempo, pero incapaz de recordar por sí misma. Los «objetos de memoria» son esos disparadores externos que despiertan los recuerdos silenciados, en la narrativa latinoamericana son elementos frecuentes en la construcción de las tramas de los relatos caracterizados por Ludmer (2010: 60) como ficciones de la memoria. En este trabajo analizaré la manera en que funcionan los objetos y la memoria en diversos relatos latinoamericanos, destacando su papel fundamental en la consolidación de estrategias discursivas que representan el trabajo de la memoria. No obstante, se impone un breve rastreo del origen de los objetos de memoria, el cual se encuentra en la distinción entre memoria voluntaria y memoria involuntaria presente desde las primeras páginas de la obra de

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Proust; en *Por el camino de Swann*, volumen inicial de la gran novela proustiana, el narrador refiere el momento en el que ocurrió la revelación que habría de iluminar su vida al «aclararle» los mecanismos que sostienen el recuerdo y el olvido.

Después de contar largamente los sinsabores del beso nocturno que su madre le escatimaba y la frustración suscitada al obtener en una ocasión no sólo el beso, sino la compañía de su madre durante toda una noche, el narrador menciona cómo años después, quizá ya en París, habría de despertar por las noches para entregarse al recuerdo del lejano espacio de su infancia, recorriendo los pasillos y habitaciones de la casa de sus padres, además del camino que conducía a la morada de Carlos Swann; sin embargo, esta manera de recordar estaba ligada a la voluntad expresa de internarse en Combray, lo que da lugar a que el narrador exprese lo siguiente: «Pero como lo que yo habría recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada, nunca tuve gana de pensar en todo lo demás de Combray. En realidad, aquello estaba muerto para mí» (2000: 61). La búsqueda deliberada de los recuerdos es para Proust una actividad inútil debido a la incapacidad de la inteligencia para tratar con las experiencias del pasado, la memoria voluntaria persigue un fin práctico que anula la distancia entre el pasado y el presente; este tipo de memoria, al orientarse a la acción, no permite experimentar de nuevo lo ya ocurrido pues su intención no es recobrar el pasado como pasado. Más adelante, el narrador hablará de la relación del recuerdo con los objetos de memoria, lo cual marca una ruptura determinante con las perspectivas de la filosofía y la retórica: la memoria no es un almacén de recuerdos al cual puede acudir a voluntad, la verdadera memoria se construye en relación con los objetos externos al propio cuerpo. En este sentido, Marcel aclara lo siguiente: «Es trabajo perdido querer evocarlos [nuestro pasado], e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto

antes de que nos llegue la muerte, o que no le encontremos nunca» (2000: 61).

El azar y no la voluntad es lo que permitirá que Marcel, el personaje de la obra, encuentre en distintos «trozos de materia» el acceso a la memoria involuntaria y, con ella, el paso a un universo narrativo clave para comprender las transformaciones de los conceptos sobre la memoria durante el siglo XX. Fatigado por los trabajos de la vida, quizá por la vida misma, y rodeado por el frío que despertaba en él las visiones más oscuras y melancólicas del porvenir, el futuro *habitué* de la casa Guermantes rechaza un té que le ofrece su madre, aunque después lo acepta sin saber a qué se debe esta nueva resolución; el té es acompañado por uno de esos panes «que tienen por molde una valva de concha de peregrino».

[...] me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria [...] ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza (2000: 62).

En este fragmento Proust describe y narra la existencia casi simultánea de la percepción y la memoria: el contacto con la magdalena remojada en té desencadena una emoción que pareciera anular la relevancia del presente y el irremediable transcurrir de la vida. La alegría proviene del «brebaje», pero no comparte su naturaleza; la felicidad que desencadena no se debe a la percepción en sí, sino al detonarse de un recuerdo que en este momento aún no es claro para el propio Marcel, quien consciente de que la infusión ha operado el milagro busca repetirlo bebiendo varias veces más, sólo para darse cuenta de la imposibilidad de que la bebida le revele de dónde proviene la emoción que ha despertado. La materia desata

una emoción ligada al recuerdo, mas no al recuerdo mismo. Marcel quiere saber qué ha liberado el té, pero comprende que ya no puede preguntarle a la materia, sino a su propia alma, a su propia memoria; también sabe que el acecho consciente, la memoria voluntaria, es inútil para tratar con el pasado, por eso busca distraerse, andar hacia atrás en el tiempo dando rodeos hasta convencerse de que el recuerdo no llegará a su conciencia, lo mejor es volver a la bebida y a las preocupaciones del momento. Justo en este instante ocurre la revelación: «Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que la tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa) cuando iba a darle los buenos días a su cuarto» (2000: 64). De la cucharada de té germina el cuarto y la casa de la anciana tía ya muerta, arrastrando tras de sí las calles, los jardines, las casas, la iglesia y al pueblo entero de Combray que Marcel era incapaz de recordar cuando lo intentaba. En la cucharada nace el «monumento» a la memoria que es *En busca del tiempo perdido* y también inicia esa metaforización positiva de la memoria que la liga a los objetos concretos, elementos silenciosos que despiertan a la vida instigando la rememoración de algunos elegidos.

La magdalena proustiana es, quizá, el objeto de memoria literario más reconocido y su fuerza avasalladora excede por mucho a la de otros objetos similares, sin duda constituye un referente fundamental para comprender cómo el funcionamiento de la rememoración se modifica con el transcurrir de las épocas. Pese a que podría argumentarse que los vínculos entre memoria y materia, retomando el título del fundamental libro de Bergson, ya estaban presentes en los *aide memoire*, no puede obviarse el hecho de que en éstos la relación era deliberada, mientras que en los objetos de memoria la clave maestra es el azar, ese fortuito y afortunado encuentro entre la potencialidad del recordar y el contexto adecuado para hacerlo. El tiempo que nos separa de la época en la que Marcel Proust sitúa su universo ficcional deja observar las reticencias del narrador frente a ciertos implementos tecnológicos, materiales que para nosotros se

ligan casi sin dudarlo a la memoria. En las incomparables páginas de «Las intermitencias del corazón», incluidas en el capítulo inicial de la segunda parte de *Sodoma y Gomorra*, Marcel experimenta en solitario su segunda visita a Balbec, la pequeña villa a orillas del mar que recorriera por vez primera al lado de su abuela. Aunque el reconocimiento de su muerte acecha sin manifestarse como una fuerza devastadora, Marcel empieza a sentir los indicios de la ausencia de madame Amédée en los salones del Gran Hotel, en los paseos por los alrededores de la villa, en los manzanos en flor que ella no alcanzó a mirar. El recuerdo, largo tiempo silenciado, cobra de pronto las dimensiones brutales que permiten *recobrar* las vivencias pasadas sólo significadas a través de la memoria. Inclinado para descalzarse, Marcel toca un botón de su zapato y un impulso desconocido cubre sus ojos de lágrimas y su pecho de sollozos; la agitación del viaje convoca el auxilio de la abuela del mismo modo que un año antes: «Acababa de ver, en mi memoria, inclinado sobre mi fatiga, el rostro tierno, preocupado y decepcionado de mi abuela [...] mi verdadera abuela, cuya realidad viva encontraba ahora por primera vez desde los Champs-Élysées, donde sufrió el ataque» (2004: 195). Ataque que para Marcel y el médico que la atendió significó más una molestia que un motivo de preocupación; sólo después de doce meses, inundado por la atmósfera de Balbec, cobra conciencia de la verdadera dimensión de la muerte de su abuela.

De entre las múltiples líneas de fuga presentes en el capítulo, muchas de ellas destinadas a ponderar el peso de la ausencia de la abuela, es posible seguir los avatares de un objeto que constata con más vehemencia que cualquier otro su desaparición: la fotografía que Saint-Loup hizo a madame Amédée a petición suya, con la consigna de que su nieto no se enterara. La abuela pidió el retrato al joven marqués después de confesarle a Françoise, su antigua sirvienta, «Si me pasara algo, habría que tener un retrato mío. Nunca me hice ninguno» (2004: 218). El encargo, en sí mismo trivial, adquiere su verdadero sentido con la muerte: a través de su presencia vicaria, la fotografía constituye el único vestigio visible y palpable de la abuela; al no ser un objeto asociado, como sus libros de madame de Sévigné,

sino uno que la representa, el retrato contiene tanto la afirmación de su vida, como lo contundente de su muerte. A decir de Susan Sontag, la relación entre la fotografía y la realidad no es sólo la de ofrecer una interpretación, como en el caso general de la pintura, sino la de «un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria» (2009: 150). Con la imagen en sus manos, Marcel recuerda la sesión fotográfica en la que se obstinó por mostrar su molestia frente a lo que supuso una pueril coquetería de su abuela: «con su sombrero de grandes alas, en una favorecedora media luz, no supe contener unas palabras impacientes y molestas que —lo noté en una contracción de su cara— la hirieron» (2004: 198). Tiempo después, Françoise le revela que el sombrero y la media luz estaban pensados para mitigar los estragos que la enfermedad había hecho en su rostro; si bien los cuidados y la «ambientación» realizados por madame Amédée podían ocultar sus dolencias a los ojos de su nieto, esos mismos esmeros eran leídos como una afrenta por su hija. En torno al rostro arreglado y en pose, persiste un aire sombrío y trágico que Marcel es incapaz de ver, pero que es lo único que su madre mira cuando ve el retrato: «aquella fotografía en la que veía, más que una fotografía de su madre, la de su enfermedad, la de una ofensa que esta enfermedad hacía al rostro brutalmente ultrajado de la abuela» (2004: 222).

Las reflexiones desarrolladas en torno a la fotografía y sus vínculos con el recuerdo en *Sodoma y Gomorra* no se extienden más allá de este capítulo; indudablemente, la fotografía de madame Amédée, que su nieto lleva consigo en el viaje a Balbec, no contiene todos los elementos para dar paso al fluir del pasado; por otro lado, el contacto con el botón del calzado es en sí mismo superior en lo que respecta a recobrar lo ya acontecido. Al parecer los «restos de memoria» contenidos en la imagen, cuya aprehensión e interpretación depende de quien los mire, deben ubicarse dentro de un contexto de experiencia más amplio que el de la memoria voluntaria. En contraste con lo anterior, al tocar su bota Marcel no espera que la «presencia-ausencia» de su abuela surja de pronto, mas la situación casi idéntica a la del primer viaje (la fatiga, la soledad, el olor del Gran Hotel,

etcétera) proporciona los elementos necesarios para que la memoria involuntaria traiga del pasado su caudal de impresiones. La evocación de recuerdos que suscita la fotografía es parcial en la medida en que sólo implica sensaciones visuales, omitiendo la textura, el olor y la esencia de las cosas, de aquí que Sontag pueda afirmar que las fotografías no son «tanto un instrumento de la memoria como su invención o su reemplazo» (2009: 160), sin duda es una aseveración que merece matizarse, pero no deja de ser interesante la relación que se afirma entre el pasado, la memoria y las fotografías. En su aparentemente indudable constatación de lo ya sucedido, la fotografía pareciera ser, desde sus lejanos inicios en el siglo XIX, el medio y objeto ideal para contener el inexorable avance del tiempo, y no sólo eso, la multiplicación de las fotografías hace posible, dentro de ciertos límites, «superar lo irrepetible en cualquier situación, reproduciéndolo» (Benjamin 2008: 42). Si en sus orígenes los debates en torno al valor artístico de la fotografía la condenaron a ser una técnica mimética nada creativa, nunca se puso en duda que lo fotografiado correspondiera a un fragmento preexistente de la realidad. Así como madame Amédée busca trascenderse a sí misma mediante la imagen hecha por Saint-Loup, la devoción por los retratos antiguos persigue constatar que esa trascendencia es posible en la medida que permite la «presentización» no de las personas o acontecimientos en sí, sino de su capa más superficial capturada por una cámara.

Las transformaciones de la memoria son visibles en el relevo de los objetos asociados a ella: si para el narrador de *En busca del tiempo perdido* los estímulos recibidos de la fotografía no podían compararse con la fuerza emanada de la magdalena remojada en té o del espacio conformado por el hotel en Balbec, a lo largo del siglo pasado y lo que va de éste los objetos de memoria se han aliado con las innovaciones tecnológicas, siendo la fotografía uno de los elementos privilegiados en las indagaciones sobre el pasado. Asimismo, esta transformación de nociones y relevo de objetos debe mucho a la revolución en los estudios sobre la memoria iniciada por Maurice Halbwachs en *Los marcos sociales de la memoria* (1925) y *La memoria colectiva* (1950), obras en las que se plantea la dimensión social de la memoria, vin-

culando la rememoración individual con la colectividad en la que se desenvuelve el individuo, lo cual amplía las perspectivas de Bergson y Proust. Desde el campo de los estudios culturales sobre la memoria, herederos de los trabajos de Halbwachs, se han desarrollado múltiples investigaciones en torno a la memoria como una actividad social y cultural, en la cual los objetos, los espacios, los discursos y otras producciones culturales son estudiados para analizar no sólo qué es lo que se recuerda en determinadas colectividades, sino también los recursos y estrategias empleados para hacerlo (Erll 2008: 5).

Dentro de esta área de estudios, Jens Ruchatz (2008: 367) sostiene que la amplitud y complejidad de la memoria colectiva depende de los medios de comunicación y tecnológicos de los que dispone una comunidad, a partir de lo cual desarrolla un análisis de dos formas en que se relacionan la memoria y los distintos medios, entre ellos la fotografía; en la primera, los medios se conciben como una «exteriorización» de la memoria ya sea porque tienen una estructura análoga o sirven para «almacenar recuerdos», la relevancia de esta relación se evidencia en las metáforas empleadas para describir la memoria como un medio y viceversa, por ejemplo la «memoria fotográfica» o la «memoria de las computadoras»; de acuerdo con Ruchatz, la exteriorización es exclusiva de las culturas que cuentan con escritura. En la segunda forma de relación, los medios son concebidos como una «marca» o «huella» de un evento pasado que sólo cobra sentido al ser interpretada y completada por un sujeto. Aunque la fotografía puede concebirse como exteriorización y huella, para Ruchatz ésta «funciona más como un “recordatorio” que dispara o guía el proceso de recordar que como un recuerdo en sí mismo» (2008: 370) y también apunta que quizá la fotografía sea el único tipo de representación de un evento que incluye su ausencia, es decir que las imágenes fotográficas no «contienen recuerdos» en sí mismas, pero sí propician la rememoración en quienes las observan. Resulta evidente que las fotografías tienen un funcionamiento análogo a las imágenes de cosas que se desarrollaban en el arte de la memoria, pues lo importante no es la imagen en sí misma, sino los recuerdos que desencadena.

Aunque los límites entre marca y exteriorización no son del todo claros, como podrá observarse más adelante, cabe destacar que muchos de los relatos latinoamericanos centrados en la representación literaria de los procesos de rememoración comienzan con el encuentro entre la voz narrativa y un objeto de memoria que puede ser huella o exteriorización, pero que a fin de cuentas desencadena los recuerdos o la búsqueda de ellos, dando paso a la historia que pareciera conformarse mientras la leemos. Ludmer concibe este tipo de narraciones como pertenecientes a «los géneros literarios del tiempo hacia atrás» (2010: 60) porque en ellos «algún sujeto familiar (madre, hijo o hija, discípulo) parte del presente y avanza para ir atrás, al pasado (en la memoria avanzar es ir hacia atrás), a un acontecimiento que corta en dos la vida y constituye una fisura temporal en el sujeto» (2010: 61). De esta manera, en las ficciones de la memoria literarias que analizaré, la historia comienza cuando la voz narrativa se encuentra con el objeto de memoria, desencadenando tanto la rememoración como la intención de contar un relato, el cual puede configurarse sólo a partir de los recuerdos de quien narra o con base en indagaciones en otras fuentes, ya sean de índole personal (cartas, diarios, álbumes fotográficos, etcétera) o pública (archivos, bibliotecas, librerías, entre otros). Comenzaré con un relato en el cual el objeto de memoria es una marca, en sí misma silenciosa, y continuaré con otras obras en las cuales se observa un movimiento paulatino de la marca hacia la exteriorización.

El último cuento de Julio Cortázar forma parte del vasto universo de relatos literarios que tienen las improntas de la memoria en su conformación narrativa; en «Diario para un cuento» (2008) un viejo escritor argentino, tanto el que habita el universo narrado como quien lo construye, enfrenta las dificultades de la escritura y se pregunta por el sentido que tiene para él escribir un relato. Cuando la «cosquilla de cuento» logra imponerse, al escritor le gustaría ser Bioy Casares para «poder escribir sobre Anabel como lo hubiera hecho él si la hubiera conocido y si hubiera escrito un cuento sobre ella» (Cortázar 2008: 489). Los hubieras distribuidos aquí y allá no bastan para cambiar los hechos: el escritor no puede ser otro más

que él mismo, Bioy nunca conoció a Anabel y mucho menos escribió sobre ella. Frente a su antigua máquina de escribir portátil, vieja como todo lo que lo rodea, el escritor asume que no podrá contar esta historia, la última, cuando menos no de la manera en la que «creo que debería de hacerlo». No obstante, la cosquilla de cuento está ahí, con él, que vive solo, sin saber que este diario de la imposibilidad de narrar, de los rodeos, silencios y fracasos, es su relato final. Mientras escribe sus dificultades, las asociaciones y el hábito se transforman en «las ganas de traducir ese fragmento de Jacques Derrida [...] que no tiene absolutamente nada que ver con todo esto» (Cortázar 2008: 490). El texto traducido proviene de *La verdad en pintura* (1978) y aparece citado, en esa forma de la memoria literaria que es la intertextualidad, para proponer una interpretación por analogía: lo que Derrida dice de la contemplación estética, el escritor lo lleva a su propia experiencia frustrada de escritura:

No (me) queda casi nada: ni la cosa, ni su existencia, ni la mía, ni el puro objeto ni el puro sujeto, ningún interés de ninguna naturaleza por nada. [...] En último término, este placer que me doy, por el cual me doy, ni siquiera lo experimento, si experimentar quiere decir, fenomenalmente, empíricamente, en el espacio y en el tiempo de mi existencia interesada e interesante. Placer cuya experiencia es imposible. No lo tomo, no lo recibo, no lo devuelvo, no lo doy, no me lo doy jamás porque *yo* (yo, sujeto existente) no tengo jamás acceso a lo bello en tanto que tal. En tanto que existo no tengo jamás placer puro (Cortázar 2008: 490).

El escritor comprende que la imposibilidad del ingreso es lo que lo une a Derrida: mientras para éste el «placer puro» es inconseguible, para aquél las palabras nunca podrán traer a la joven prostituta, «porque hoy, después de tantos años, no me queda ni Anabel, ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel» (Cortázar 2008: 491). En el momento de la escritura, el hoy en el que «nada viene ni es venidero, desde el otro hacia el presente», lo que permanece de esas ausencias es la memoria, relato en potencia

que se ofrece como antídoto a la desaparición. No obstante, los recuerdos nunca son el otro, ni tampoco la experiencia: la Anabel que se recuerda no es la que pedía traducir cartas, los sucesos contados no son los realmente vividos, incluso lo dicho permanece en la bruma. La joven prostituta que recorría las calles de Buenos Aires en la década de los cuarenta, llegó a París en una fotografía «puesta como señalador en nada menos que una novela de Onetti y que reapareció por mera acción de la gravedad en una mudanza de hace dos años, sacar una brazada de libros viejos de la estantería y ver asomar la foto, tardar en reconocer a Anabel» (Cortázar 2008: 491).

Frente a la necesidad de contar a Anabel, la fotografía, ese objeto de memoria privilegiado, sustituto técnico de la magdalena proustiana, le facilita al viejo escritor narrar los meses de vida en común que vienen, de a poco y sin orden, desde ese «país extranjero» que es el pasado. Si bien es cierto que este relato no inicia con el encuentro fortuito entre el narrador y el objeto de memoria, la fotografía que aparece, atraída por la gravedad, sí le permite ir construyendo la historia en la que se mezclan el presente de la escritura y el pasado rememorado; en la imagen Anabel no luce como en los recuerdos del narrador, «se le parece bastante aunque le extraño el peinado». Más adelante añade: «De la foto de Anabel tendría que haber hablado después de otras cosas que le dieran más sentido, aunque tal vez por algo asomé así, como ahora el recuerdo del papel que una tarde encontré clavado con un alfiler en la puerta de la oficina» (Cortázar 2008: 492). No hay una descripción precisa de la imagen, pero su presencia y mención no son gratuitas, se orientan a reforzar la rememoración del narrador, quien frecuentemente señala la imposibilidad de aprehender el pasado mediante las palabras. Pareciera que para los narradores de *En busca del tiempo perdido* y «Diario para un cuento» las fotografías no contienen las fuerzas necesarias que desencadenan el pasado; no obstante, una diferencia fundamental entre ambos es que para el primero sí es posible recuperarlo narrativamente, mientras que el narrador cortazariano está convencido de que esto es imposible: «Absurdo que ahora quiera contar algo que no fui capaz de conocer bien mientras estaba sucediendo, como en

una parodia de Proust pretendo entrar en el recuerdo como no entré en la vida para al fin vivirla de veras» (Cortázar 2008: 495).

Hacia el final de su relato, el viejo escritor se plantea frente a su *máquina de escritura* una serie de preguntas fundamentales que permanecen irresueltas en su cuento: «No me acuerdo, cómo podría *acordarme* de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura» (Cortázar 2008: 500, énfasis en el original). El escritor del diario, el cuento irrealizable, afirma esto después de haber mezclado en su escritura la historia que quería contar, la confesión de que no puede hacerlo y las citas traducidas: «buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo» (Cortázar 2008: 509). Quizá rememorar a través de la escritura implique siempre volver a uno mismo, al «en mí» en el que permanecen las huellas a veces ilegibles de lo ya desaparecido, marcas que se alejan de su origen para ser dispuestas por «mí mismo» en los intentos fallidos de fijación del pasado que son cada uno de los relatos contruidos con base en los recuerdos. Y a pesar de la frustración, la cosquilla de contar a partir de la memoria se sigue imponiendo, como lo ha hecho desde hace décadas en la literatura latinoamericana.

Si los objetos de memoria como exteriorización son propios de culturas fincadas en la escritura, tal como lo afirma Ruchatz, encontramos que desde el antiguo mito platónico de su invención ya se le vinculaba con la memoria, pero de una forma negativa. En el *Fedro* se narra la invención de distintas cosas, entre ellas la escritura, por el dios egipcio Theuth, quien ofrece sus descubrimientos a Thamus, rey de todo Egipto. Después de ponderar el valor de cada uno de sus inventos con muchas observaciones, que Sócrates omite porque «sería muy largo referirlas», Theuth llega a la escritura y la valora de la siguiente forma:

Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y *aumentará su memoria*. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria». Y aquél [Thamus] replicó: «Oh, Theuth, excelso inventor

de artes [...] este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. *Así que no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento*» (Platón 1999: 274 E-275 B, énfasis mío).

Para Platón la escritura no es un remedio para la memoria; no obstante, y pese a que ambos tienen perspectivas opuestas, cabe destacar que ésta hace precisamente lo que Theuth y Thamus señalan: aumenta la memoria (es exteriorización) y suscita el recuerdo (funciona como huella). Esto puede observarse en muchas narraciones en las cuales el encuentro con un manuscrito propicia la rememoración, tal como ocurre en el relato de corte autoficcional «Un poema en el bolsillo», que forma parte de *Traiciones de la memoria*, de Héctor Abad Faciolince. En esta ficción de la memoria el narrador descubre en el bolsillo de su padre asesinado la transcripción a mano de un poema cuyo autor ha sido omitido; dada la singularidad del hallazgo, el personaje narrador se embarca en una larga investigación orientada por una sola pregunta: ¿por qué estaba ese poema en el bolsillo de su padre? Debido a la complejidad de la historia, el narrador insiste en la veracidad de lo relatado: «Es una historia real, pero tiene tantas simetrías que parece inventada. Si no fuera verdad, podría ser una fábula. Aún siendo verdad, también es una fábula» (Abad Faciolince 2009: 15); afirmación y cuestionamiento a la par de la ficcionalidad y factualidad de la historia, esta narración se complica aún más cuando el narrador sostiene que ha olvidado muchos de sus elementos, por lo que recurre al diario que llevaba en la época del asesinato para subsanar los recuerdos perdidos: la escritura, su propio diario, funciona como huella y exteriorización de la memoria.

Yo, por ejemplo, no me acuerdo ya del momento en que esta historia empieza para mí. Sé que fue el 25 de agosto de 1987, más o menos a las seis de la tarde, en la calle Argentina de Medellín [...] Apunté en mi diario, aunque nunca pensé que lo fuera a olvidar, que había en-

contrado un poema en el bolsillo de mi padre muerto. Ese momento yo ya no lo recuerdo. Pero aunque no lo recuerde, tengo la prueba, tengo varias pruebas, de que eso sucedió en mi vida, así ese instante, ahora, esté desterrado de mi memoria (Abad Faciolince 2009: 16-17).

El diario del personaje narrador es la fuente a la que recurre cuando su memoria falla, un elemento exterior a su propia capacidad que mantiene las huellas que habrán de resignificarse en la rememoración narrada; el poema encontrado funciona como el origen de la escritura de una entrada del diario y del relato en su totalidad, también inicia las investigaciones del narrador para contar su historia; el poema, un soneto inglés, habla sobre la memoria y fue escrito por Borges, aunque permaneció inédito durante varios años. La hoja en la que había sido transcrito se perdió irremediadamente, pero el texto fue copiado varias veces, incluso lo tallaron como epitafio en la tumba de su padre. «Fuera del cuaderno, fuera del *Magazín*, fuera del mármol, el poema ahora también está impreso en mi memoria y espero recordarlo hasta que mis neuronas se desconfiguren con la vejez o con la muerte» (Abad Faciolince 2009: 26). Un poema sobre el olvido que ha sido omitido de las obras completas de Borges, olvidado por los especialistas en este autor a los que el narrador consulta buscando autenticar su origen; un poema inédito que aparece en diversas publicaciones sin causar el revuelo que se esperaría al descubrir una obra así.

Años después, Héctor Abad Faciolince publicó el poema en *El olvido que seremos* (2006), libro de éxito relativo en Colombia, lo cual ocasionó que numerosos expertos afirmaran que el texto era apócrifo, una falsa atribución para vender más ejemplares. Como respuesta a estas descalificaciones, «Un poema en el bolsillo» no sólo es el relato de un hallazgo, es también la historia detectivesca del escritor que recurre a diversas fuentes en busca del autor de un texto. En las pesquisas que se desprenden del manuscrito encontrado, tema recurrente en la literatura de detectives, el narrador del relato refiere las distintas etapas de su investigación, en la cual las fuentes posibles del poema se multiplican de forma considerable, e incluso aparecen

otros autores que se atribuyen la obra. Me interesa destacar cómo al confrontar las fuentes documentales con lo que recuerdan las personas a las que interroga, los vacíos crecen y las dudas son más que las certezas. Al cuestionar a otro de los autores que conoce el poema de Borges que a él le interesa, el narrador descubre que está frente a una «confabulación de la memoria», lo cual se refiere a «un término psiquiátrico para definir la aparición de recuerdos de experiencias que en realidad nunca han tenido lugar» (Abad Faciolince 2009: 45). La plasticidad de la memoria, explorada a profundidad por las neurociencias, no sólo permite la conservación de recuerdos durante muchos años o incluso su aparición súbita en determinados contextos; esta plasticidad facilita la creación de nuevos recuerdos que posibilitan construir una narrativa coherente entre el pasado y el presente, es importante señalar que no se es consciente de la «falsedad» de los recuerdos hasta que un elemento material los desmascara, e incluso así la mente se niega a dejar ir lo que con tanto celo ha creado.

Las pesquisas del narrador hacen avanzar el tiempo hacia atrás, tal como lo señala Ludmer: cada pista conduce a un momento previo, a una persona distinta o publicación inconseguible de la que se supone publicó el poema antes que ninguna otra. En «Un poema en el bolsillo» no sólo se presenta la reconstrucción narrativa y literaria de la investigación, también se muestran las pruebas de que todo lo ocurrido es cierto. Y esas pruebas son fotografías. La imagen inicial es de dos páginas del diario del autor en el que menciona por primera ocasión el poema de Borges; la tercera imagen es del *Magazin Dominical*, publicación en la que colaboraba a finales de los ochenta, y en ella está el poema transcrito por primera vez en un medio de comunicación; las fotografías posteriores son de la lápida del padre del autor, de un libro de su autoría, del índice de la poesía completa de Borges, de otros libros en donde aparece el poema, de publicaciones, cartas, pinturas... Cada imagen es presentada como una prueba de la veracidad de la historia y de la autenticidad del poema; al mismo tiempo, las fotografías aparecen dispuestas en un entramado que constituye una narración visual en sí misma, la cual no

sólo ilustra lo que el texto dice, sino que lo soporta en su carácter de huella de lo acontecido. No obstante, la selección de las imágenes, su disposición y el diálogo que mantienen con el texto es un artificio literario puesto en marcha para configurar el relato, es decir, las imágenes no son pruebas en sí mismas, sino que al ser interpretadas adquieren ese estatuto y se muestran como tal. Asimismo, el texto y las imágenes se complementan: el primero las explica, las segundas lo corroboran, de tal forma que no es posible «dearlos» por separado o en una relación de subordinación.

A pesar de las diferencias evidentes, texto e imágenes se vinculan a la memoria como huella y exteriorización, elementos que corroboran y cuestionan lo rememorado, evidenciando con su presencia no sólo la desaparición de lo referido, sino también la transformación constante de los recuerdos, siempre en función del momento presente. «Un poema en el bolsillo» es también la narración de la plasticidad de la memoria, de las paulatinas adecuaciones que se hacen del pasado para ajustarlo a los requerimientos de la actualidad; este relato busca a través de las imágenes lo que el narrador mismo niega que sea posible: fijar los recuerdos, arrebatarnos al olvido a través de elementos tangibles externos a la propia mente, pero lo que resulta claro es que estos objetos no recuerdan por sí mismos y mucho menos pueden comunicarse, son reinterpretados de maneras diversas por los hermeneutas del pasado, mas no son los recuerdos en sí mismos. Al igual que en el cuento de Cortázar, pareciera que siempre hay algo que se escapa en la aprehensión del pasado, quizá ese algo sea la esencia misma del tiempo ya vivido.

La escritura y las imágenes fijas han estado ligadas a la memoria desde la antigüedad, como puede constatarse en la fundamental investigación de Frances A. Yates *El arte de la memoria* (2005). De igual manera, y como he señalado reiteradamente, el desarrollo de nuevos implementos tecnológicos ha permitido la aparición de distintos objetos de memoria que amplían y complican el espectro de los ya existentes, difuminando las fronteras entre huella y exteriorización. La concurrencia de diversos objetos de memoria es patente en *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez, novela que co-

mienza con el fortuito encuentro entre Antonio Yammara, narrador personaje del relato, y la fotografía vista en un diario de un hipopótamo muerto a tiros y posteriormente descuartizado; esta imagen es la primera de muchas que ilustran la persecución de tres hipopótamos fugitivos que habían formado parte del famoso zoológico de Pablo Escobar, «mientras seguía la cacería a través de los periódicos, me descubrí recordando a un hombre que llevaba mucho tiempo sin ser parte de mis pensamientos [...] me sorprendió también con qué pres-teza y dedicación nos entregamos al dañino ejercicio de la memoria» (Vásquez 2011: 14). La historia que relatará Yammara ha ocurrido a mediados de los noventa y permaneció silenciada durante muchos años no sólo porque no se había producido el mágico encuentro entre el sujeto y el objeto elegido, como lo habría querido Proust, sino también porque no existían los marcos de la memoria adecuados para permitir la rememoración realizada por el narrador: «Y es así que se ha puesto en marcha este relato. Nadie sabe por qué es necesario recordar nada [...] pero recordar bien a Ricardo Laverde se ha convertido para mí en un asunto de urgencia» (Vásquez 2011: 15).

De baja estatura, delgado, de escaso pelo gris, con piel reseca y uñas largas y sucias, Ricardo Laverde es el misterio que Yammara, joven profesor de derecho en una universidad colombiana, se propone develar en su relato. La relación comienza en un billar del que ambos son asiduos, el trato amable y distante de dos desconocidos que se encuentran frecuentemente en un mismo sitio cede hasta que Laverde le comenta algunas cosas de su vida, confiándole el placer que la visita de su esposa, ausente del país desde hace muchos años, le producirá en algunos días. En esa visita se sostiene la esperanza de Laverde, un exconvicto que fue de los primeros colombianos en haber sido encarcelados por traficar drogas; en el regreso de su esposa subyace la posibilidad de rehacer su vida, como si los casi veinte años que pasó encarcelado fueran un paréntesis que puede cerrarse por pura voluntad. Sin embargo, ese paréntesis permanece abierto porque el vuelo 965 de American Airlines, en el que viajaba Elaine Fritts, la esposa de Laverde, se estrelló de forma inexplicable contra la ladera oeste de la montaña El Diluvio, causando la muerte de

todos los pasajeros y tripulantes. Laverde no conserva nada de su esposa, ningún objeto asociado a ella al cual pueda aferrarse para contrarrestar la pérdida; no obstante, logra hacerse de la grabación de la caja negra del vuelo, los últimos minutos de conversación entre los pilotos han quedado registrados en ese instrumento que es el recipiente de los recuerdos finales de las naves destruidas.

La grabación está en un casete y Laverde le pide a Yammara su ayuda para conseguir un aparato para reproducirla, ambos acuden a la Casa de Poesía en donde Laverde puede escuchar lo que se dicen los pilotos. Después de oírla, sale apresuradamente y Yammara lo persigue para saber qué es lo que ha ocurrido, en ese momento «vi los dos fogonazos, y oí los estallidos y sentí la brusca remoción del aire. Recuerdo haber levantado un brazo para protegerme justo antes de sentir el repentino peso de mi cuerpo» (Vásquez 2011: 45). Los dos son acribillados por un sicario, Laverde muere y Yammara sufre heridas graves que requieren una larga recuperación y le producen un trauma profundo que lo atormentará por mucho tiempo. Al cabo de varios años, el joven abogado comienza a preguntarse quién era Ricardo Laverde para merecer los tiros de un asesino profesional, es aquí donde empiezan sus indagaciones sobre la vida de este hombre, piloto de aviones ligado a una familia de lustre militar venida a menos, esposo de una estadounidense y padre de Maya, a la que casi no conoció. Uno de sus primeros movimientos es ir de nuevo a un café en el que ambos estuvieron: «Todo seguía igual aquí. Aquí la realidad se ajustaba —como no suele hacerlo a menudo— a la memoria que tenemos de ella» (Vásquez 2011: 71). En este espacio de la memoria, espacio de rememoración, Yammara inicia su recorrido hacia el pasado; el siguiente sitio es la casa de Laverde, una pensión vieja y deteriorada atendida por doña Consu, la única persona que parece recordar al piloto; después de compartir confidencias, ella le entrega la grabación que Laverde tenía al momento de morir y le asegura a Yammara que si hubiera un incendio en la pensión «yo sacaré este casete. Será porque nunca tuve una familia, y porque aquí no hay álbumes de fotos ni ninguna de esas vainas» (Vásquez 2011: 77). En este breve diálogo se observa el relevo de los

objetos de memoria, las fotografías son desplazadas por la grabación, la imagen fija da paso al sonido.

En la caja negra sólo están las voces en inglés de los pilotos del vuelo, ambos se alegran de terminar el viaje y dialogan con la torre de control pidiendo indicaciones para el aterrizaje; sin embargo, algo se rompe de pronto, se dan cuenta del terrible error que han cometido y sus voces empiezan a acelerarse, mientras una voz electrónica entra a la grabación dando la señal de alarma. «Hay un grito entrecortado [...] Hay un ruido que no logro, que nunca he logrado identificar [...] Es el ruido de las cosas al caer desde la altura, un ruido ininterrumpido [...] que sigue sonando en mi cabeza desde esa tarde y no da señales de querer irse, que está para siempre suspendido en mi memoria» (Vásquez 2011: 83). Esas voces, esos ruidos almacenados en una grabación al ser escuchados se integraron a las memorias de quienes no estuvieron ahí; la caja negra no sólo contiene recuerdos, también los comunica transformando a los escuchas en testigos de segunda mano: «las palabras finales de los pilotos pasaron a formar parte de mi experiencia, a pesar de que yo no sabía y todavía no sé quiénes fueron esos hombres [...] Y sin embargo esos ruidos formaban parte ya de mi memoria auditiva» (Vásquez 2011: 84). La exteriorización de la memoria realizada por ciertos dispositivos no sólo consiste en su capacidad para almacenar recuerdos; esa información es recibida por alguien que la integra a su propio caudal, en esa forma tan común que es la memoria no experiencial, aquella que se forma a través de lo compartido en una comunidad.

Si las imágenes vistas al principio de la novela despertaron los recuerdos sobre algunos días decisivos de su pasado, a partir de los cuales se configura el relato que es *El ruido de las cosas al caer*; el escuchar las voces y sonidos contenidos en la grabación de la caja negra permite una suerte de ampliación de la memoria, puesto que lo grabado no forma parte de las experiencias vividas por Yammara, pero al escucharlo se integra a él porque es uno de los pocos que saben cómo unir esa información para reconstruir las historias de vida de Fritts y Laverde, personajes ausentes cuya presencia mínima se sostiene en los recuerdos. «Y así resulta que ese aparato, inventado

como memoria electrónica de los aviones, ha acabado por convertirse en parte definitiva de mi memoria. Ahí está, y no hay nada que yo pueda hacer. Olvidarlo no es posible» (Vásquez 2011: 85). Pareciera que de la imposibilidad de olvidar depende que se pueda contar, y de eso se encarga Yammara al continuar con sus investigaciones y entrar en contacto con Maya Fritts, la única hija de Laverde, quien casi no recuerda nada de su padre e incluso lleva otro nombre; Maya le pide que le cuente todo lo que sabe de Ricardo Laverde y en este sentido Yammara repite el funcionamiento de la caja negra del avión, mezclando en su narración lo que el exconvicto le había contado y sus propias observaciones sobre él. Maya y Antonio comparten, cada uno por motivos distintos, la necesidad de reconstruir las historias de Elaine y Ricardo, y con ello arrancarlos del olvido; Maya ha compilado todos los documentos posibles sobre sus padres y se los muestra a Yammara para que entre ambos los organicen en una trama que termine con ellos dos tejiendo una historia.

Además de su intención de contar dos historias de vida, Maya y Antonio comparten el peso de un pasado en común, años en los que experimentaron cosas similares sin haberse conocido, sin siquiera suponer la existencia lejana del otro; esos años corresponden al periodo de violencia que enfrentó al gobierno colombiano con las fuerzas de los narcotraficantes; época de persecuciones, asesinatos, bombas, aviones derribados... Los dos son parte de esa generación que creció en medio de una de las primeras guerras contra el narcotráfico libradas en el mundo y sus experiencias compartidas los dotan de recuerdos en común, los cuales vuelven cuando deciden visitar los despojos de la Hacienda Nápoles, una de las propiedades emblemáticas de Pablo Escobar: «Nos mirábamos con frecuencia, pero nunca llegamos a hablar más allá de una interjección o un expletivo, quizá porque todo lo que estábamos viendo evocaba para cada uno recuerdos distintos y distintos miedos, y nos parecía una imprudencia o quizás una temeridad ir a meternos en el pasado del otro. Porque era eso, nuestro pasado común, lo que estaba allí sin estar» (Vásquez 2011: 236). Los automóviles oxidados, las mesas de billar empolvadas e intactas, todos esos objetos de lujo increíble de-

vorados por el tiempo provienen de la época que los marcó a ambos y eran propiedades del hombre que impactó la vida de millones de personas dentro y fuera de Colombia; la Hacienda Nápoles es un lugar de la memoria, una especie de museo en proceso de desaparecer, como buena parte de los recuerdos que conforman al mundo. Maya y Antonio miran en silencio esas reliquias que atestiguan el pasado de violencia del cual ambos provienen y que los ha alcanzado hasta el presente al hacer de ella una huérfana y de él un hombre traumatizado física y mentalmente. Esos objetos de la memoria que ambos observan desde las ventanas sucias, sin poder tocarlos ni acercarse a ellos, se distinguen de otros porque propician la rememoración grupal, no están reservados para un solo elegido, sino que están dispuestos para que una colectividad los mire y recuerde de dónde viene.

La magdalena remojada en té, la inestable baldosa con la cual se encuentra Marcel casi al final de la novela, los manuscritos hallados, las fotografías, los audios de un avión destruido, las propiedades de un narcotraficante muerto... Un muestrario mínimo de los objetos que habitan y desencadenan las ficciones de la memoria, algunos de ellos son la huella que propicia la rememoración, otros son el almacén de recuerdos que existen sin un propósito claro hasta que son aprehendidos por alguien, mas todos se vinculan a la memoria sin ser recuerdos en sí mismos. Sólo Borges propuso que los recuerdos son una cosa casi material, en «La memoria de Shakespeare» (2014) narra la posibilidad de adquirir la memoria de alguien más, bajo el riesgo de perderse a uno mismo; lo inaudito de esta opción aún no encuentra su correspondencia en nuestro mundo, pero nada impide que llegado el tiempo la tecnología realice lo que ahora es ficción. Las variaciones en el catálogo de los objetos de memoria están condicionadas por las transformaciones de los conceptos de memoria de cada sociedad y por los implementos tecnológicos con los que se cuentan; no obstante, es indudable que estos objetos siempre podrán reinterpretarse de acuerdo a las necesidades del presente. Parafraseando al Derrida de Cortázar, «en tanto que existimos no tenemos jamás *pasado* puro».

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2009): «Un poema en el bolsillo». En *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, pp. 15-185.
- BENJAMIN, Walter (2008): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- BERGSON, Henri (2007): *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- BORGES, Jorge Luis (2014): «La memoria de Shakespeare». En *Cuentos completos*, México: Debolsillo.
- CORTÁZAR, Julio (2008): «Diario para un cuento». En *Cuentos completos 2*. México: Alfaguara, pp. 488-509.
- ERLL, Astrid (2008): «Cultural Memory Studies: An Introduction». En Astrid ERLL y Ansar NÜNNING (eds.): *Media and Cultural Memory*. Berlín: Walter de Gruyter, pp. 1-14.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *Los marcos sociales de la memoria*. Venezuela: Anthropos.
- _____ (2004): *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- PLATÓN (1999): *El Banquete. Fedón. Fedro*. Navarra: Folio.
- PROUST, Marcel (2000): *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino se Swann*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2004): *En busca del tiempo perdido 4. Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza Editorial.
- SONTAG, Susan (2009): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- RUCHATZ, Jens (2008): «The Photograph as Externalization and Trace». En Astrid ERLL y Ansar NÜNNING (eds.): *Media and Cultural Memory*. Berlín: Walter de Gruyter, pp. 367-378.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2011): *El ruido de las cosas al caer*. México: Alfaguara.
- YATES, Frances A. (2005): *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.

UNA NOVELA INDICIAL:
EL OLVIDO QUE SEREMOS
DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

*Juan M. Berdeja**

Nada revela tanto la pérdida de un individuo como la continuación de la vida en el mundo, que se aleja cada vez más de los ojos que ya no la pueden mirar.

CLAUDIO MAGRIS, *La canoa y la muerte*.

*Para Concepción Aguilera,
aunque «ninguna palabra podrá resucitarla».*

PREGUNTAS PARA UNA SOMBRA

En 1987, en Medellín, dos hombres acribillaron al estudioso de medicina social Héctor Abad Gómez (Jericó, 1921). Oficialmente, no se ha hallado a los culpables.¹ El crimen provocó que, en busca de res-

* El Colegio de México/Harvard University.

¹ Uso con toda la intención el presente perfecto. Incluso si el 15 de febrero de 2012 se publicó una nota en *El Espectador* donde se culpa a Carlos Castaño por la muerte de varios académicos. Oficialmente, no hay un culpable del asesinato del padre del escritor Héctor Abad Faciolince; acaso hay rumores, algunos ex miembros de grupos parapolicíacos o políticos exiliados señalan a Castaño como autor intelectual, pero hasta el momento en que el presente texto fue escrito no hay versiones oficiales sobre el o los responsables del crimen: «El extraditado ex jefe paramilitar, Diego Fernando Murillo, alias “Don Berna” aseguró que Carlos Castaño fue el determinante del asesinato del médico y activista de derechos humanos, Héc-

puestas, su hijo, Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958) escribiera la novela que aquí se estudia: *El olvido que seremos* (Seix Barral, 2006).

El deudo de un asesinado sin justicia siempre se cuestionará qué pasó, quién fue, cuáles son las razones, y lo cierto es que la novela, hoy, se afirma como una parábola intelectual: escribir una novela implica desarrollar doctrinas individuales por medio de breves o largas digresiones, exponer una creencia o una convicción, pero sobre todo, me parece, escribir una novela es hacerse preguntas. En diálogo con el epígrafe de este artículo, el cuestionamiento por las razones del asesinato de Héctor Abad Gómez se afirma como eso que detiene la vida en el mundo y evita que se aleje del asesinato.

Si para Viktor Shklovski el artificio es aquello que nos acerca desde otras coordenadas a la cotidianidad y provoca el extrañamiento de la misma, la novela de Abad se asume en estas páginas como un complejo artificio para retardar el efecto de un asesinato y comunicarlo. Tarea no poco valiosa, sobra decir. El extrañamiento, aquí, puede verse como un antídoto contra el peligro de dar por descontada la realidad violenta que en nuestro continente se ha vuelto patrón. El extrañamiento es entonces, desde la arista sugerida, una herramienta para escudriñar el discurso y comprender más profundamente la realidad. Tal examen exige desarrollo y, sobre todo, interrogaciones que no se resuelven fácilmente o que, la mayoría de las veces, no tienen solución posible.

Por eso *El olvido que seremos* no es un cuento ni un poema (aunque un punto estructural no menor sea un poema atribuido a Jorge Luis Borges que la víctima llevaba en su abrigo al momento de morir), sino una extensa exposición doliente. Su autor se hace las preguntas del deudo. Entonces escribe un relato extenso que se acerca desde

tor Abad Gómez, quien fue acribillado en una calle del centro de Medellín a plena luz del día el 25 de agosto de 1987. Según “Don Berna”, el máximo comandante de los paramilitares también estuvo vinculado con los asesinatos de Luis Felipe Vélez Herrera, líder de los docentes en el departamento de Antioquia, y de Pedro Luis Valencia, Representante a la Cámara por la UP. Estos crímenes se planearon dentro de una estrategia paramilitar de obtener mayor poder en ese departamento y ganarle terreno a las guerrillas de las FARC y el ELN» (*El Espectador* 2012: s/n).

varias coordenadas al ensayo. En su asedio en busca de respuestas, narración y disquisición se tocan, se hibridan: la novela, como modo artístico, se pregunta, y en su cuestionamiento se apropia del género atribuido a Michel de Montaigne.

En su novela, Héctor Abad Faciolince configuró una estructura narrativa desde dos coordenadas: (1) una historia autoficcional se relaciona con (2) cuestionamientos acerca de la expresión del sufrimiento: ¿cómo narrar la violencia? ¿Se da relevancia a los hechos trágicos al hablar de ellos o se les traiciona al expresarlos?

El escritor colombiano apuesta por la literatura como agente de sentido entre la vida y la Babel del terror que dominó Colombia en décadas pasadas y que hoy —desde una apreciación general— se atempera, aunque sigue generando desconcierto. Dicho esto, si por medio de recursos narrativos «avanza» el relato de los hechos familiares, la búsqueda del entendimiento y las digresiones ensayísticas ponen en crisis a la historia. Sin embargo, esa crisis es acaso la mayor manifestación literaria en la novela; artificio por medio del cual se expresan la angustia, el miedo, la impotencia.

Este trabajo analiza la posición crítico-narrativa del narrador intradieгético para plantear cuestionamientos sobre la verdad y las relaciones entre lo escrito y lo vivido, pues este relato se debate entre la evocación de la vida —y cómo ésta va haciéndose compleja— y lo que puede interpretarse como un canto a la ineptitud de la literatura para representar a la primera. Desde tales coordenadas, el autor hace del aparente fracaso discursivo una herramienta literaria y formula una sintaxis en relación con la realidad empírica: ésa que se resiste, persistente hasta el horror, a reformularse por medio de la letra. La combinación entre narración y reflexión conforma un texto en que la realidad, o mejor dicho una posible perspectiva de ésta, se somete a una técnica sintáctica y estilística, a un gesto literario que la conforma y deconstruye. Entonces, quizá, la restaura. Es una vuelta a Antígona desde la violencia colombiana de los años ochenta: la ley-familia contra la ley-Estado.

En efecto, no pocos pasajes de la novela se dejan leer como una especie de ceremonia entre lo escrito, la memoria y la búsqueda de

respuestas, en *la ejecución*, ese vaivén entre narrar y reflexionar resulta tan o más importante que la pretensión de recordar una serie de vivencias. El ritmo entre el registro narrativo y el otro —aquel que puede denominarse ensayístico, pero que muestra con más fuerza discursiva los sentimientos que, según el narrador, ocasionan los acontecimientos— constituyen un libro sobre dos sucesos empíricos: la muerte de la hermana del escritor (Marta) y el asesinato de su padre.

El trabajo literario de Abad Faciolince no ha sido sólo tomar su más doloroso recuerdo y fijarlo en letras para hacerlo inteligible, sino la invención de una estructura capaz de transmitir la memoria del hijo que pierde a su padre a manos de la violencia y que, en apariencia, obedece a criterios aleatorios, digresivos. En síntesis, el autor ha configurado una *dinámica* que tiende un puente entre lo vivido y lo escrito, entre lo reflexionado y los acontecimientos.

Lo interesante es que no hay respuestas. El mundo empírico las niega, así que no hay forma de resolver el crimen en la diégesis. No hay fronteras entre el orbe construido en la narración y el que se halla fuera de ésta. Las muertes ahí narradas, ficcionalizadas acaso, ocurrieron. Ése es un hecho innegable.

El olvido que seremos, por más doloroso que sea para su autor y los deudos de Héctor Abad Gómez, no es una novela negra donde se resuelve el crimen, menos aún es una narración con final. Todo lo contrario. Este libro es más bien un compendio de caprichosos giros de pensamiento que plasma un rosario de hipótesis e interrogantes, mismas que a su vez conducen a más hipótesis e interrogantes en un discurso que, de ser así, puede desarrollarse al infinito: ¿cuál es el lugar de la literatura en un mundo donde la letra no devuelve la vida? ¿De alguna forma, el ataque por medio de la tinta hace mella en los asesinos? La escritura, ¿es terapia o tortura? ¿Es placer o dolor revivido? ¿Es terapia o vicio?

Escribí antes que entre el yo narrador y el mundo, inquiriendo e ignorando, el discurso de la obra teje una trama de preguntas, tal técnica puede ser una posible espina dorsal de la novela latinoamericana: en este relato de Abad Faciolince las digresiones urden la trama de especulación no únicamente sobre el crimen y la pérdida

de un ser querido ante el cáncer, también son el indicio y síntoma del intento por construir una verdad artística que busca sacudir los muros de la realidad y proponerse como una verdad empírica.

Difícil tarea la de arrojar un montón de palabras para afectar la práctica, para conmover al mundo, para combatir al olvido. El propio novelista da cuenta de la aparente imposibilidad de tal empresa en una suerte de *captatio benevolentiae* que inicia la novela. Sin embargo, la figura del padre, siempre como un asidero tanto discursivo cuanto vital, desata el fluir de las palabras. Entonces se produce el discurso:

Cuando me doy cuenta de lo limitado que es mi talento para escribir, [...] recuerdo la confianza que mi papá tenía en mí. Entonces levanto los hombros y sigo adelante. Si a él le gustaban hasta mis renglones de garabatos, qué importa si lo que escribo no acaba de satisfacerme a mí. Creo que el único motivo por el que he sido capaz de seguir escribiendo estos años, y de entregar mis escritos a la imprenta, es porque mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas mías que no alcanzó a leer. Que no leerá nunca. Es una de las paradojas más tristes de mi vida: casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y este mismo libro no es otra cosa que la carta a una sombra (Abad Faciolince 2006: 22).

La última parte de esta cita es crucial para comprender el tinglado de recursos que constituye el libro completo. Los datos mínimos como la imagen de «la carta a una sombra» cobran relevancia a medida que se avanza en la lectura: ¿por qué la novela es una misiva para algo tan inasible como una sombra? Porque la muerte —violenta, hay que decirlo— canceló cualquier posibilidad de comunicación entre el emisor y el receptor para quien, afirma el autor mismo, fue creado el libro. En esa imposibilidad está la fuerza con la que combate el lenguaje en la novela: lenguaje contra violencia; discurso contra imposibilidad de comunicación. Ahí está la tensión.

La digresión es una posible característica de la novela moderna, posmoderna o actual. El autor se permite reflexionar sobre los acontecimientos que tienen lugar en la diégesis y «suelta la pluma» en

una serie de ideas sí relacionadas con la acción, pero que de alguna forma «detienen» el flujo de los acontecimientos. Tales segmentos siempre estarán ligados o acaso imantados a un personaje, a un pasaje, a un evento al interior de la historia, pero es ahí donde radica una de las bondades de la narrativa: la capacidad de escrutar lo que en ella sucede, la representación del pensamiento allí donde puede ser más ígneo: en el momento en que algo sucede y es pertinente «detenerse» a pensar.

Milan Kundera, en *El telón*, al hablar de *Der Mann ohne Eigenschaft* (*El hombre sin atributos*, 1930-1943) de Robert Musil, fiscaliza la representación del pensamiento como positiva para la novela: «La omnipresencia del pensamiento no le ha quitado a la novela su carácter de novela; ha enriquecido su forma y ampliado intensamente el terreno de lo que sólo puede descubrir y decir la novela» (2005: 91). Desde las coordenadas señaladas por Kundera, el pensamiento del personaje principal en *El olvido que seremos*, eje sobre el cual se construye la historia, no le quita a la novela su carácter de narración; es decir, su trayecto de un acontecimiento A hacia un acontecimiento B —muchas veces enredado, circular, tornadizo o en apariencia arbitrario—: la formulación de algo, quizá un sentido inmanente. A su vez, la representación del personaje/autor *reflexionando* enriquece la forma de lo que entendemos como novela, la hace un partícipe artístico de la subalternidad y amplía intensamente la materia abarcable y cognoscible de lo que puede descubrirse por medio de narraciones como la que aquí se analiza: las relaciones entre palabra e idea; entre intención y verbo. Lo mínimo, en la novela, cobra relevancia y trasciende hacia la vida, eso que hay afuera del libro, esa masa amorfa de acontecimientos que llevan a Héctor Abad Faciolince a escribir.

«DIOS ESTÁ EN LOS DETALLES»

Es en el intersticio entre lo que sucede y el intento por explicar, diseccionar, juzgar, donde hallamos el resquebrajamiento de los límites

artísticos y empíricos. Un sinnúmero de sentimientos y reflexiones que atraviesan a la víctima de la violencia. Hay que decirlo: *El olvido que seremos* es un relato de víctima. Es el discurso de quien se halla en un contexto violento, insoportable y pierde ante sus circunstancias. El relato es escrito desde la derrota. Un intento por comprender el contexto desde sus puntos más diminutos. Un gesto que va más allá de lo estético, que se antoja no únicamente vital, sino necesario. Una pulsión. Un batallar de la memoria.

Es posible que todo esto no sirva de nada; ninguna palabra podrá resucitarlo, la historia de su vida y de su muerte no le dará nuevo aliento a sus huesos, no va a recuperar sus carcajadas, ni su inmenso valor, ni el habla convincente y vigorosa, pero de todas formas yo necesito contarla. Sus asesinos siguen libres, cada día son más y más poderosos, y mis manos no pueden combatirlos. [...] Uso su misma arma: las palabras. ¿Para qué? Para nada; o para lo más simple y esencial: para que se sepa. Para alargar su recuerdo un poco más, antes de que llegue el olvido definitivo (Abad Faciolince 2006: 254-255).

Si nos interesa la importancia del intersticio entre lo que se cuenta y la representación del pensamiento, parece pertinente tomar en cuenta las ideas de Carlo Ginzburg en «Indicios: Raíces de un paradigma de inferencias indiciales». En ese ensayo, el historiador explica, con base en el método de Giovanni Morelli, que «se deben examinar los detalles menos trascendentes» (1999: 140), postura que identifico análoga en Héctor Abad Faciolince con respecto a los elementos que «desatan» las digresiones, aun si el escritor desconoce las ideas que Morelli publicó entre 1874 y 1876.

Este crítico de arte italiano buscaba un método para distinguir una obra pictórica apócrifa de una genuina por medio de la *observación minuciosa* de lóbulos de orejas, uñas, halos de santidad, etcétera. Lo mínimo, según su táctica, era el *síntoma* de la falsedad o de la originalidad. Ginzburg explica que a finales del siglo XIX y principios del XX se desarrolló un «paradigma» de lo mínimo, del dato minucioso que tendría a Giovanni Morelli (y su método), Arthur Conan Doyle (con su observador detallista Sherlock Holmes) y Sigmund

Freud (con su texto *El Moisés de Miguel Ángel* de 1914, el “lapsus” y su posterior noción de “síntoma”) como representantes: «En los tres casos se trata de vestigios, tal vez infinitesimales, que *permiten captar una realidad más profunda, de otro modo inaferrable*. Vestigios, es decir, con más precisión, síntomas (en el caso de Freud), indicios (en los relatos sobre Sherlock Holmes), rasgos pictóricos (en Morelli)» (Ginzburg 1999: 143; énfasis mío). ¿Cómo escribir una historia tan verdadera como dolorosa? Mi hipótesis es que Abad Faciolince apuesta por la fuerza discursiva del indicio.

Eso es un guiño ancestral. Postula Ginzburg que el ser humano, cuando comenzó a cazar, desarrolló la interpretación de diminutos rastros como la presencia de su presa: una huella significaba la presencia de un animal. Así, podemos postular que Abad Faciolince, en el corpus del análisis, enfrenta la pérdida y la violencia contextual desde el dato secundario y marginal, aquél considerado poco revelador, pero que oculta y convoca conocimientos y actos relevantes, por lo menos intelectualmente, en minúsculos *indicios*: la digresión es la que da relevancia a éstos.

De esta suerte, si esa tesis es pertinente, deberíamos poder hallar una digresión en la cual se discuta o reflexione el tema principal del libro. Efectivamente, Abad Faciolince tuvo a bien desarrollar en una «pausa» narrativa sus ideas sobre la memoria y el olvido:

La memoria es un espejo opaco y vuelto añicos, o, mejor dicho, está hecho de intemporales conchas de recuerdos desperdigadas sobre una playa de olvidos. Sé que pasaron muchas cosas durante aquellos años, pero intentar recordarlas es tan desesperante como intentar recordar un sueño, un sueño que nos ha dejado una sensación, pero ninguna imagen, una historia sin historia, vacía, de la que queda solamente un vago estado de ánimo. Las imágenes se han perdido. Los años, las palabras, los juegos, las caricias se han borrado, y sin embargo, de repente, repasando el pasado, algo vuelve a iluminarse en la oscura región del olvido (2006: 137).²

² Es que «el pasado es siempre conflictivo», escribió Beatriz Sarlo: «más allá de toda decisión pública o privada, más allá de la justicia y de la responsabilidad, hay algo intratable en el pasado» (Sarlo 2012: 9). En tal problemática podemos

Tal dominante digresiva evidencia cómo la narración está construida no sólo con lo que se cuenta, sino con lo que se reflexiona, revisa e incluso combate con precisión quirúrgica. La memoria es uno de los temas principales. No en vano el autor recupera uno de los versos del poema hallado en el abrigo que cubría el cadáver de su padre para titular la novela.

Esa técnica narrativa indica que no estamos ante un paneo de la vida en los años ochenta en la Colombia que sucumbía ante el poder de la corrupción, el narcotráfico, los grupos paramilitares, etcétera: sí, el gobierno de derecha perseguía a sus opositores y la violencia política, hecha norma y empoderada, cundió en el país y toda la sociedad se vio afectada y puesta en riesgo en ese proceso histórico, sin embargo, lo que tenemos en el libro no es un cuadro general (aunque hay algunos juicios sobre la situación nacional), sino el relato de una vida.

Se nos presenta a un individuo que, gracias a la forma en que se retrata, contiene en sí la historia de un país, de un grupo social, de una colectividad. De tal forma, aquello que se encuentra en el detalle, cifrado en precisos puntos, poco importante en apariencia o trivial, proporciona «la clave para tener acceso a las más elevadas realizaciones del espíritu humano» (Ginzburg 1999: 143). En las digresiones el personaje del padre (o la persona, pues los límites entre lo empírico y lo ficcional, aquí se difuminan) trasciende como clave de sentido, ya que no funciona únicamente para comprender la novela, sino también como un lente a partir del cual del narrador en primera persona se relaciona con la diégesis.

De esta forma, si aspiramos a comprender la postura estético-digresiva del autor, debemos asumirnos como lectores de lo mínimo en cuanto a forma y contenido, pues las frases incidentales también funcionan como digresiones tanto en lo formal cuanto en lo epistemológico: «El conocedor de materias artísticas es comparable con un detective que descubre al autor del delito, por medio de indicios

adscribir al libro de Faciolince. Su relato es un conflicto con el pasado; puesta en perspectiva de algo que se cree que sucedió de cierta manera, que es imposible asir.

que a la mayoría le resultan imperceptibles» (Ginzburg 2008: 140). Tómese como muestra el siguiente pasaje:

Mi papá, después de renunciar a su puesto en el Ministerio de Salud, con una carta furibunda (y en su tradicional tono de conmoción romántica) donde decía que no iba a ser cómplice de las matanzas del régimen conservador, *tuvo la suerte* de que lo nombraran en un cargo de asesoría médica para la Organización Mundial de la Salud, en Washington, Estados Unidos. Ese exilio *afortunado* lo salvó de la furia reaccionaria que mató a cinco de sus mejores amigos de bachillerato y a cuatrocientos mil colombianos más. Desde ese tiempo mi papá se declaraba «un sobreviviente de la Violencia», por haber tenido *la fortuna* de estar en otro país durante los años más crudos de la persecución política y las matanzas entre liberales y conservadores (2006: 75; énfasis mío).

La suerte y la fortuna. Caprichos del destino —para quien crea en él— que salvan una vida. Esos breves matices separan al sujeto del resto que sería ultimado. Separación. Uno y cientos de miles. Uno vivo y muchos —siempre demasiados— muertos. En la cita tres veces se hace alusión al hecho fortuito que llevó al médico a ser un «sobreviviente de la Violencia». Se cuenta la muerte de enormes números de personas, pero por medio de la mínima presencia del azar se describe y resalta la historia que se cuenta.

Ocurre que «Dios está en los detalles», escribió Aby Warburg. Es ahí donde se encuentra la fuerza que sacude los muros entre la ficción y el mundo empírico en *El olvido que seremos*.³ Si a lo largo de la

³ «En 1905, Abraham Moritz Warburg (1866-1929), más conocido como Aby Warburg, propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Warburg era un historiador del arte alemán de origen judío interesado en la cultura clásica occidental, y más específicamente en la presencia y pervivencia en ésta de numerosos elementos arcaicos, cuyas relaciones no siempre se regían por principios de causalidad. Obsesionado perfeccionista, acuña la frase “Dios anida en los detalles” (*Der liebe Gott steckt im Detail*). [...] Poseedor de un ingente catálogo de imágenes, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes» (Tartas s. a.: 4). Salvando todo tipo de distancias, puede postularse sobre Abad Faciolince lo que George Steiner opina sobre Walter

obra se niega la religiosidad e incluso se hace mofa de ella, es posible hallar un culto al detalle y, sobre todo, la energía que éste otorga al libro. El dios al que se venera en esta obra es un dios que encontramos en la minucia. Desde esta perspectiva, lo que caracterizaría y enlazaría las propuestas de Ginzburg y la novela de Abad Faciolince es esa capacidad que la última tiene para remontarse desde lo nimio y lo mínimo hacia una visión de la realidad o una postura ante ésta; no explicable, quizá, sin la observación de lo diminuto como clave exegética. La historia de un hombre dice más que una relación de hechos generalizados o, por lo menos, se comunica mejor con el lector: nos duele la muerte de Abad Gómez porque conocemos su periplo vital.

En lo anterior, posiblemente resuenan las tesis de Hayden White sobre la historiografía y su subjetivismo. Pero aquí interesa más bien observar el movimiento contrario: no se trata de ver cómo un discurso particular puede representar generalidades o, en su defecto, que así lo pretende. La exégesis propuesta en este artículo es que en *El olvido que seremos* se halla el movimiento opuesto. Es decir, no se ofrece un sistema del mundo intemporalmente válido, sino que a partir de la representación del conflicto inmediato, vivo, situacional, se cuestiona la propia vida, el orden con que el autor/personaje principal entiende el mundo: ¿por qué se asesina a un hombre? ¿Por qué la violencia extiende su alcance? ¿Qué pasa con nosotros cuando la Historia nos alcanza?

Esa inmediatez, desplegada en puntos precisos y casi imperceptibles alude a circunstancias históricas concretas, pero eso pasa a segundo plano frente al dolor de quien narra porque sufre o sufre porque narra. Esos mínimos indicios permiten que la novela *se arraigue* en breves pasajes ensayísticos. Nótese cómo lo mínimo se remonta hacia la generalización, hacia el juicio, hacia la opinión totalizadora. Luego del relato sobre la muerte de Marta, su hermana, a causa del cáncer, Abad Faciolince describe la reacción de su padre. Lo

Benjamin: «Al igual que Aby Warburg sabe que Dios está en los detalles, pero también que la inmensidad de Dios está en los detalles» (2007: 44).

interesante es que a partir de dicha reacción el escritor se permite una generalización. Obsérvese la dominante ensayística del pasaje:

No sé en qué momento la sed de justicia pasa esa frontera peligrosa en que se convierte también en una tentación de martirio. Un sentimiento moral muy elevado corre siempre el riesgo de desbordarse y caer en la exaltación del activismo frenético. Una confianza optimista muy marcada en la bondad de fondo de los seres humanos, si no está atemperada por el escepticismo de quien conoce más en profundidad las mezquindades ineludibles que se esconden en la naturaleza humana, lleva a pensar que es posible edificar el paraíso aquí en la tierra, con la «buena voluntad» de la inmensa mayoría [...]. Estoy seguro de que mi papá no padeció la tentación del martirio antes de la muerte de Marta, pero después de esa tragedia familiar cualquier inconveniente parecía pequeño, y cualquier precio ya no parecía tan alto como antes. [...] A nadie le importa un pito que le corten un dedo o que le roben el carro si se le ha muerto un hijo. Cuando uno lleva por dentro una tristeza sin límites, morir se ya no es grave. Aunque uno no se quiera suicidar, o no sea capaz de levantar la mano contra sí mismo, la opción de hacerse matar por otro, y por una causa justa, se vuelve más atractiva si se ha perdido la alegría de vivir. Creo que hay episodios de nuestra vida privada que son determinantes para las decisiones que tomamos en nuestra vida pública (2006: 178-179).

De la generalización, el narrador en primera persona pasa al caso concreto; luego vuelve a la generalización. Eso se nota en la descripción de «un sentimiento moral muy elevado» que puede ser la característica de cualquiera y que en el siguiente párrafo de la cita es atribuido al médico. Después se usa ese sujeto vago: «uno», pero que logra, por su misma vaguedad, hacernos sentir parte de ese discurso generalizador: «Cuando uno lleva por dentro una tristeza sin límites, morir se ya no es grave». Imposible negarse a lo que la potente digresión postula. ¿Cuál es el gesto? La identificación. La comunicación de la orfandad de quien ha perdido a un ser querido e intuye que mucho de su amor propio se ha ido. Que el mundo se ha oscurecido para no volver a brillar con la misma luz. El dios de los detalles no es bondadoso. No siempre muestra una cara afable.

Con lo anterior no propongo que el autor haya planeado tal técnica y menos aún que la tristeza que provoca el pasaje obedezca a la *intentio auctoris*. Al final, esta novela es una de las obras de los últimos años que provoca pensar antes en los sentimientos de su autor que en las técnicas narrativas a las que pudo recurrir. Sin embargo, en el detalle mínimo de los sujetos usados en pasajes como el citado, la novela se comunica y se inserta en nuestro caudal cognitivo. *Indicialmente*, la novela aquí analizada se construye como un ensayo. Conviene aquí las palabras de Gustavo Guerrero:

Alberto Giordano ha escrito que «por el ensayo el saber se somete a la prueba de la literatura». Creo que se podría reformular su frase contextualizándola y decir que «por el ensayo el saber sobre y desde América Latina se somete continuamente a la prueba de la literatura». No en vano, desde Rodó hasta Carlos Monsiváis o hasta Néstor García Canclini, pareciera que algo en el latinoamericanismo siempre aspira a la condición de la escritura literaria aunque se nutra de los conceptos y métodos científicos más rigurosos (2014: 65).

Suscribo. El dolor se ha hecho norma en América Latina. La violencia, común denominador. Asimismo la denuncia que adopta diversas formas estéticas: hay un sinnúmero de manifestaciones artísticas que tratan de expresar el vehemente contexto en que hoy nos hallamos. Hacer «latinoamericanismo» es hallar la sintaxis del dolor. Ensayar, en estas latitudes, una forma de hacer denuncia y de hablar del vértigo del deudo y del marasmo de la injusticia. En el ejercicio de reformulación de la frase de Giordano que lleva a cabo Guerrero, y desde las coordenadas propuestas en *El olvido que seremos*, hay que decir que si «por el ensayo el saber sobre y desde América Latina se somete continuamente a la prueba de la literatura», entonces, gracias a ejercicios disquisitivos y estéticos como la novela aquí analizada, «por la novela el saber sobre y desde América Latina se somete continuamente a la prueba del ensayo».

En sintonía con lo que aquí se propone, Fernando Reati explica: «Si para el espectador existe la dificultad de conmocionarse ante un horror cada vez más cotidiano y banalizado, para el artista existe el

problema de representar una violencia que en principio parece irrepresentable» (1992: 34). La fusión narración/ ensayo, en nuestras latitudes, puede ser una reacción ante la representación de la realidad y la visión de mundo que convocan los procesos históricos ante los que nuestros pueblos se enfrentan.

Género del juicio uno (el ensayo), modalidad que se apropia de todo lo demás el otro (la novela), su encuentro se cifra en lo que es posible comunicar y experimentar. Así, la digresión en el libro que aquí se estudia tiene la capacidad de representar y sopesar una realidad. Todo desde el punto mínimo que, con ritmo pendular, va de lo individual a lo general, de lo total a lo personal.

Eslabón hallado (nunca perdido) entre el ensayo y la novela, la digresión, como punto mínimo que despliega un conocimiento generalizado o más bien generalizante, invita a pensar en los múltiples derroteros discursivos que tiene un relato, y también acusa la hibrididad entre narración y disertación. Ese tipo de pausas argumentativas contiene reflexiones que manifiestan una preocupación y una postura ante la representación de la realidad en la literatura.⁴ En la

⁴ Con respecto a la convivencia entre novela y ensayo, Gustavo Guerrero hace una observación que puede arrojar claridad sobre el asunto: «La carencia o la ausencia de orillas [en clave se refiere al texto híbrido entre novela y ensayo *El río sin orillas* de Juan José Saer] no afecta hoy solamente al ensayo sino, de una manera más general, a la literatura toda. Ambos fenómenos están evidentemente interconectados y no podían no estarlo, ya que, como hemos visto, la escritura ensayística se posiciona tradicional y estratégicamente como una de las fronteras del campo literario y de su estructura genérica. Sabemos que la progresiva desaparición o relativización de los linderos internos y externos ha marchado al unísono, en los últimos treinta años, con una multiplicación de las formas híbridas, mestizas o mixtas; pero habría que añadir que coincide además con el proceso de descentramiento de la propia institución literaria, que ha ido perdiendo su tradicional lugar preeminente en nuestras sociedades. Y es que, al igual que otras prácticas artísticas y discursivas, la literatura no escapa del reacomodo que se está produciendo durante este periodo de transición entre una cultura de lo escrito y otra, no de la imagen, sino de una vasta convergencia mediática que está redefiniendo el rol de la escritura entre los distintos vectores de información dentro de un espacio comunicacional saturado y cuyos diversos soportes imponen patrones novedosos a la inserción de textos» (2014: 66). Desde tal perspectiva, la narrativa y el ensayo se funden desde hace mucho tiempo. Posiblemente esa hibridación (irrastreadable quizá) responda a la

capacidad que tiene Abad Faciolince para encumbrar detalles casi imperceptibles como verdades significativas y sentidas, puede adivinarse una forma de hacer ensayo y, al tiempo, contar una historia. La digresión donde la idea y el juicio se hacen sentir; donde la exposición de una idea se convierte en arte.

INDICIOS DE UN ENFRENTAMIENTO

El olvido que seremos no sólo es una lucha del lenguaje con abstracciones como el olvido, lo inefable, la muerte. Representa antagonistas específicos. Héctor Abad Faciolince se asegura de que eso quede claro en las contundentes líneas donde marca una diferencia y señala bandos. Frente a su padre y la vida familiar que transcurre apaciblemente (hasta la muerte de Marta que todo lo trastoca), hay enemigos que se esconden en el anonimato, pero que se hacen presentes por medio del control de sicarios y de amenazas veladas. Nuevamente la digresión se encarga de ampliar una diferencia que comienza mínimamente, pero que se acrecienta a través de pasajes como el siguiente:

La compasión es, en buena medida, una cualidad de la imaginación: consiste en la capacidad de ponerse en el lugar del otro, de imaginarse lo que sentiríamos en caso de estar padeciendo una situación análoga. Siempre me ha parecido que los despiadados carecen de imaginación literaria —esa capacidad que nos dan las grandes novelas de meternos en la piel de otros—, y son incapaces de ver que la vida da muchas vueltas y que el lugar del otro, en un momento dado, lo podríamos estar ocupando nosotros: en dolor, pobreza, opresión, injusticia, tortura (2006: 179).

A partir de esa digresión, la falta de imaginación será la diferencia que irá creciendo hasta formular la incapacidad de los detracto-

constante adecuación del arte a la representación de una realidad siempre en transformación; sobre todo a partir de los diversos procesos históricos de la modernidad y los efectos de este período.

res de Abad Gómez para sentir «dolor, pobreza, opresión, injusticia, tortura». Nuevamente, a partir de una pequeña generalización se va describiendo a personajes en concreto. Abad Faciolince parte de ese ínfimo punto (la falta de imaginación) para construir o más bien para describir en su discurso un conflicto: la impiedad contra la solidaridad.

El escritor colombiano identifica muy bien cómo funcionaba —quizá habría que hablar, desafortunadamente, en presente— la violencia política: ese terror cotidiano que se localiza en la ausencia de la condolencia. Recuérdense la relación de nombres que apareció el 24 de agosto de 1987, justo un día antes del asesinato del médico:

Llamaron a mi papá de una emisora de radio a decirle que su nombre estaba en una lista de personas amenazadas que había aparecido en Medellín[...] Le leyeron el párrafo pertinente: «Héctor Abad Gómez: Presidente del Comité de Derechos Humanos de Antioquia. Médico auxiliar de guerrilleros, falso demócrata, peligroso por simpatía popular para elección de alcaldes de Medellín. Idiota útil del PCC-UP» (p. 232).

Esa lista es un indicio, también, del terror que se cernía sobre la población. Nombres agrupados como objetivos que anónimamente llegan a la estación de radio. No es un texto con amenazas, sino una fría y estéril enumeración de blancos a eliminar con breves «descripciones». En este tenor, preguntémonos ahora si hay una actividad más espontánea y menos controlada que la higiene a la que aspiró Héctor Abad Gómez. En un contexto donde la violencia impera y se trata de mostrar la deshumanización desde el desconocimiento del dolor ajeno, el abandono de los servicios de salud era un mensaje claro: la vida y las condiciones insalubres de ciertos sectores sociales no importan. Tal desinterés sólo acusa aquello que Abad Faciolince denomina como «carencia de imaginación literaria».

Desde tal perspectiva, la breve lista de diez personas, en la novela y fuera de ella, da el matiz terrible que guarda un indicio: «el diablo está en los detalles», versa el dicho popular. La pequeña lista

como un símbolo de la fuerza de los asesinos, del alcance del brazo violento. En ese terrible rasgo del detalle y en la insensibilidad del enemigo, se define al contexto de Abad Gómez (y su familia entera) como violento a falta de adjetivos menos comunes. La palabra ‘violencia’ es, tristemente, un lugar común que no comunica ya fielmente el estado de marasmo, la crisis, el miedo.

La lista que llega por casualidad a la estación de radio donde Abad padre participaba da cuenta de la censura y la comunicación por medio del miedo en los años ochenta colombianos. Un nombre aparece en una lista y la consecuencia es que la persona que ese grupo de palabras nomina desaparece. Se convierte en una «no persona», como denomina Bronislaw Baczko a las víctimas de los estados totalitarios (aunque sabemos que el caso colombiano no es ni remotamente el de un estado de tal tipo). «Mencionar su nombre, dice Baczko sobre las “no personas”, preguntarse por las razones de su ausencia, es un acto peligroso» (1991: 50).

La incapacidad o nulidad de condolencia que comporta el término «no persona» es contra lo que lucha la novela entera: combate el olvido que puede ser un asesinato por la violencia «sin imaginación». Pues olvidar a un disidente es darle fuerza al terror:

Que este sistema haya sido comunicado por un «lenguaje hueco» no le quita nada de su segura eficacia, sino todo lo contrario, la refuerza. Este lenguaje, a la agresión del cual nadie podía escapar, se convirtió él mismo en un instrumento de vigilancia y de sospecha permanente, paralizando toda relación auténtica (Baczko 1991: 51).

Contra esa anulación del sujeto, contra esa eficacia que supone un acto violento de lenguaje hueco es que escribe Abad Faciolince su narración.

Perspectiva indicial. Ésa es la consigna. Si la lista es el indicio del terror psicológico que ejerce el Estado, Abad Faciolince tuvo el tino de observar otro mínimo y portentoso indicio para oponerse a la violencia: la literatura misma. Frente a la lista de amenazados, el poema hallado en el abrigo de Abad Gómez cuando aún su cuerpo se enfriaba, formula una oposición. Recuértese que desde su inicio se lee en el libro que el autor «amaba al señor, su padre, sobre

todas las cosas. Lo amaba más que a Dios» (2006: 11). Y aquél ha muerto. «Un día tuve que escoger entre Dios y mi papá», nos dice el narrador en primera persona, «y escogí a mi papá» (2006: 11). Con la muerte del progenitor se ha ido no sólo un apego familiar, una presencia bondadosa, un activista social, sino un orden, un modelo de visión de mundo, una perspectiva ante la realidad. Como se dijo, la tragedia es la de Antígona: la ley-Estado *versus* la ley-familia. Así, la novela narra el contraste entre la lista (signo contundente de un grupo violento e indolente) y la composición lírica (símbolo del arte):

Supongo que fue en algún momento de esa mañana cuando mi papá copió a mano el soneto de Borges que llevaba en el bolsillo cuando lo mataron, al lado de la lista de los amenazados. El poema se llama «Epitafio» y dice así:

*Yá somos el olvido que seremos.
El polvo elemental que nos ignora
y que fue el rojo Adán, y que es ahora,
todos los hombres, y que no veremos.
Yá somos en la tumba las dos fechas
del principio y el término. La caja,
la obscena corrupción y la mortaja,
los triunfos de la muerte, y las endechas.
No soy el insensato que se aferra
al mágico sonido de su nombre.
Pienso con esperanza en aquel hombre
que no sabrá que fui sobre la tierra.
Bajo el indiferente azul del Cielo
esta meditación es un consuelo* (2006: 238-239; cursivas en original).⁵

⁵ En *Traiciones de la memoria* (Alfaguara, 2010), Héctor Abad Faciolince se pregunta por la autoría del poema que da título a la novela que aquí se estudia. Sin duda un libro menor en cuanto a calidad literaria, pero que tiene la intención de conectarse con *El olvido que seremos* ya que busca asidero para algunos cabos que, según el propio autor, quedan sueltos. Supuestamente se cita del diario de Abad Faciolince: «Como yo no recuerdo bien lo que pasó al caer la tarde del 25 de agosto de 1987, como el recuerdo es confuso y está salpicado de gritos y de lágrimas, voy a copiar un apunte de mi diario, escrito cuando aquello estaba todavía fresco en la memoria. Es un apunte muy breve: “Lo encontramos en un charco de sangre.

Acerca de la escritura de *El olvido que seremos*, Abad Faciolince explicó en una entrevista a María Escobedo:

Me obligué a la representación fidedigna del crimen. Presenté a todos los personajes y señalé hasta donde pude a los asesinos. No tienen nombre propio, porque este detalle no lo sé, pero su rostro (su origen, su ideología, su permanencia en el poder colombiano) es reconocible: se confunde con algo que existe todavía y que es el fascismo ordinario. Al escribirlo no me di cuenta de que además de los autores de la maldad, había en la historia también un autor secreto de la belleza. Y la belleza era ese poema encontrado en el bolsillo de mi padre muerto (2010: 107).

Dos indicios. Uno de violencia, el otro de belleza: la ausencia de nombre de los asesinos por un lado, el autor secreto por el otro. En contraste con el soneto, la lista no se cita. No tiene caso: su fuerza radica en ser una amenaza latente. Así, los cuartetos y el dístico se imponen ante la rudimentaria nómina. Igualmente, la afable carta

Lo besé y aún estaba caliente. Pero quieto, quieto. La rabia casi no me dejaba salir las lágrimas. La tristeza no me permitía sentir toda la rabia. Mi mamá le quitó la argolla de matrimonio. Yo busqué en los bolsillos y encontré un poema» (2010: 17). Adelante, en ese mismo libro, explica: «Durante muchos años el misterio y la rabia se concentraron en tratar de averiguar quiénes habían matado a mi padre; me importaba muy poco verificar quién era el autor del poema. En el papel decía que era de Borges y yo lo creía, al menos quería creerlo. Como es natural en esta situación, me intrigaba más la maldad que la poesía; menos el enigma de la belleza que el enigma del mal. Al lado de la atrocidad de la muerte, ese pequeño acto estético, un soneto, no parecía tener mayor importancia» (2010: 29). Sin embargo, veremos en este artículo, que la relevancia del «acto estético», desde la propia novela, ya acusa un interés por el arte antes que por «el mal» o que, por lo menos, se concede superioridad al primero sobre el segundo. *El olvido que seremos* se convirtió en un fenómeno mediático impulsado por la propia familia Abad: en marzo de 2015 vio la luz un documental de Daniela Abad y Miguel Salazar titulado *Carta a una sombra*. Es un guiño a la novela y al recuerdo de Abad Gómez como hombre de su tiempo, preocupado por la sanidad de las clases trabajadoras colombianas. Contiene citas de la novela y, como es de esperarse, testimonios del propio autor de la novela y varios miembros más de la familia; de hecho, el documental comienza con la frase «El niño, yo, amaba al señor, su padre, sobre todas las cosas...», que se halla en la obra literaria (2006: p. 11).

en que Abad padre aconseja a Abad hijo que vuelva a casa si así lo quiere (momento culmen de la novela) de sus estudios en el extranjero conforma un relato hecho de documentos que dicen más que la voz apagada, enmudecida, de los asesinos del médico.

En esa urgencia política y vital por no desconocer al Abad Gómez activista es que la memoria se afirma como acto político. *El olvido que seremos* cifra varios pasajes en los que, nuevamente desde breves indicios, se va marcando la tensión entre la ley-familia y la ley-Estado. Antígona revisitada, la novela ofrece sentidos pasajes donde el autor da su fallo como un orgulloso deudo. No es un intelectual reflexionando sobre los aparatos y sistemas que victimizaron a un defensor de los derechos a la salud, sino un hijo que toma la pluma como reacción ante la vejación que ocasionó el homicidio de su padre:

El buen Antonio Machado, a punto de caer en Barcelona, cuando era ya inminente la derrota en la Guerra Civil, escribió lo siguiente: «Se ignora que el valor es virtud de los inermes, de los pacíficos —nunca de los matones—, y que a última hora las guerras las ganan siempre los hombres de paz, nunca los jaleadores de la guerra. Sólo es valiente quien puede permitirse el lujo de la animalidad que se llama amor al prójimo, y es lo específicamente humano». Por eso no he contado tan solo la ferocidad de quienes lo mataron [a Abad padre] —los supuestos ganadores de esta guerra—, sino también la entrega de una vida dedicada a ayudar ya proteger a otros (2006: 255).

Nótese cómo los guiones parentéticos, tanto en la cita de Machado cuanto en la sentencia del narrador, encierran la mención de los oponentes. Las frases parentéticas separan literal y metafóricamente la bondad, el «amor al prójimo» y la violencia. La acotación opera allí como el lugar para los enemigos. Se los minimiza con pequeños signos. Indicios de quién importa y quién no. De qué historia vale la pena contar según el propio autor. Esas mínimas líneas horizontales afirman el sentido. El guion, así interpretado, es el símbolo y síntoma de quien analiza, busca, revisa, hace acotaciones y, sobre

todo, establece diferenciaciones; de quien expone en su texto el más íntimo sentido: el propio.

Para la conformación de ese sentido propio (tan necesario éste para sobrevivir a la pérdida violenta de un ser amado), Abad Faciolince plantea una símil muy eficaz: la violencia como el cáncer. Nuevamente nos sirve observar cómo murieron dos de los miembros de la familia Abad, pues una enseñanza de este libro es que la desgracia fuera de la ficción, desafortunadamente, también tiene sus artificios. Marta muere por una enfermedad. Su padre también. Cáncer y violencia: epidemias de nuestros tiempos.

Abad padre había propuesto en una serie no sucinta de artículos y conferencias que la violencia es una enfermedad y que hay que tratarla como tal. En este sentido, la impronta metafórica de la higiene que tanto le preocupaba dentro y fuera de la novela cobra un brillo particular al proponerse como un acto simbólico de disidencia:

Su noción novedosa de la violencia como un nuevo tipo de peste venía de muy atrás. Ya en el primer Congreso Colombiano de Salud Pública, organizado por él en 1962, había leído una ponencia que marcaría un hito en la historia de la medicina social del país: su conferencia se llamó «Epidemiología de la violencia» y allí insistía en que se estudiaran científicamente los factores desencadenantes de la violencia; proponía, por ejemplo, que se investigaran los antecedentes personales y familiares de los violentos, su integración social, su «sistema cerebral», su «actitud ante el sexo y los conceptos que tengan de hombría (machismo)». Recomendaba que se hiciera «un completo examen físico, psicológico y social del violento, y un examen comparativo, igual al anterior, de otro grupo de no violentos, similar en número, edades y circunstancias, dentro de las mismas zonas y grupos étnicos, para analizar las diferencias encontradas entre uno y otro» (2006: 204).

La biología y la medicina se afirman como antídotos sociales; se resemantizan como discursos para contrarrestar la prédica política de los que usan la violencia como homilía. Y para desarrollar ese símil Abad Faciolince se sirve otra vez de la herramienta literaria

posiblemente más ígnea de todo el texto: la digresión. Se permite una «pausa» para desplegar una interpretación sobre las propuestas de su padre:

Lo más nocivo para la salud de los humanos no era ni el hambre ni las diarreas ni la malaria ni los virus ni las bacterias ni el cáncer ni las enfermedades respiratorias o cardiovasculares. El peor agente nocivo, el que más muertes ocasionaba entre los ciudadanos del país, eran los otros seres humanos. Y esta pestilencia, a mediados de los años ochenta, tenía la cara típica de la violencia política. El Estado, concretamente el Ejército, ayudado por escuadrones de asesinos privados, los paramilitares, apoyados por los organismos de seguridad y a veces también por la policía, estaba exterminando a los opositores políticos de izquierda, para «salvar al país de la amenaza del comunismo», según ellos decían (2006: 205).

La violencia política es tanto para el padre cuanto para el hijo una enfermedad. Así, la medicina se asume como un lente para entender no sólo al cuerpo, esa materia física, sino al imaginario social, esa materia abstracta. Se propone de esta forma un enemigo común para la medicina y para la literatura. En las digresiones anteriores, el escritor tiene el sentido gesto de entender y exponer que él y su padre tenían el mismo oponente. Reúne así el *telos*-arte con el *telos*-medicina.

Entonces tienen cabida las sentencias. Para consuelo del lector y del propio autor, los violentos no ganaron; no han ganado. La literatura, permítase el lugar común, marca el punto donde la batalla por el carácter de la sociedad aún no se pierde. El narrador-escritor, en un breve mas indicial pasaje describe el desahogo expresivo como quien se alivia de una alteración física: «Me saco de adentro estos recuerdos como se tiene un parto, como se saca un tumor. No miro la pantalla, respiro y miro hacia afuera» (2006: 253). E inmerso totalmente en ese símil del «discurso-alivio», el autor propone su resolución:

Hay una cadena familiar que no se ha roto. Los asesinos no han podido exterminarnos y no lo lograrán porque aquí hay un vínculo de

fuerza y de alegría, y de amor a la tierra y a la vida que los asesinos no pudieron vencer. Además, de mi papá aprendí algo que los asesinos no saben hacer: a poner en palabras la verdad, para que ésta dure más que su mentira (2006: 259).

Antígona da sepulcro a Polinices. La ley-familia se impone proyectándose desde breves indicios hasta el pasaje anterior donde tiene lugar el culmen. Abad Faciolince presenta el nervio de la familia y lo encara con los asesinos de su progenitor. Queda claro quién vence. La deducción citada hace pensar en Abad Faciolince y su padre como dos hombres que no luchan contra sus enemigos con las armas en la mano; no son héroes, pero su lección moral de claridad y posicionamiento de la urgencia de los lazos familiares ante la deshumanización resulta entrañable.

«Dios está en los detalles»; el diablo también: para nuestra comprensión del arte en contextos de extrema violencia, como es México, como lo fue Colombia, como se vive hoy en el mundo, hay que decir que quizá la narrativa extensa del siglo XXI es fallida, coquetea con diversos fracasos y canta la pérdida. Esto no es resultado de la falta de talento artístico, como suele decirse, sino de lo problemático que es expresar la vida inmersos en la exposición continua a la violencia y al peligro. Una verdad que estigmatiza nuestros tiempos y, por ende, nuestra condición artística y humana.

Novelas como *El olvido que seremos* nos recuerdan que vivimos en la nostalgia de la vida y de la tranquilidad; tratan de mostrar desde mínimos indicios que la escritura es evento y que *hace* ideas, es decir, formula sentimientos y tal vez cambie nuestras circunstancias. Tal vez la energía de esta obra está en el detalle.

El lenguaje literario, toda vez que tiene lugar con vigor y fuerza —como ocurre en el corpus de este estudio—, afecta la manera en que tanto el emisor cuanto el receptor entienden las leyes y contradicciones que les rigen. Es innegable que a través de esta novela corren a la par entendimiento, solidaridad, emoción. Es tarea de la crítica amplificar esos sentimientos; darles un lugar a los intersticios mínimos donde tienen lugar las oposiciones para que siga ocu-

rriendo tal intercambio. Antígona pierde y sufre. Igualmente Héctor Abad Faciolince. Pero no se puede negar que la derrota y el sufrimiento sugieren más que la supuesta victoria y el falso placer de sus oponentes, los asesinos de su padre.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Daniela y Salazar, Miguel (2015): *Carta a una sombra*. Documental estrenado el 12 de marzo de 2015: Independiente.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor (2006): *El olvido que seremos*. Bogotá: Seix Barral.
- _____ (2010): *Traiciones de la memoria*. México: Alfaguara.
- BACZKO, Bronisław (1991): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Trad. de Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión.
- EL Espectador* (2015): «Carlos Castaño asesinó a Héctor Abad Gómez». <<http://www.elespectador.com/noticias/judicial/carlos-castano-asesino-hector-abad-gomez-articulo-326744>>.
- ESCOBEDO PRIETO, María (2010): «Héctor Abad: “Nunca estoy seguro de si estoy rememorando o inventando”», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 719, pp. 105-116.
- GINZBURG, Carlo (1999): «Indicios: Raíces de un paradigma de inferencias indiciales». *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa editorial: pp. 138-175.
- GUERRERO, Gustavo (2014): «De la tierra firme al mar sin orillas». *Revista de la Universidad de México*, núm. 126, pp. 63-75.
- KUNDERA, Milán (2005): *El telón: ensayo en siete partes*. Traducción de Beatriz de Moura. México: Tusquets.
- REATI, Fernando (1992): *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Ómnibus/Legasa.
- SARLO, Beatriz (2012): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

STEINER, George (2007): “Hablar de Walter Benjamin”. *Los logócratas*. México: FCE, pp. 31-48.

TARTÁS, Cristina y Rafael GURIDI (2015): «Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el atlas mnemosyne». <http://oa.upm.es/23211/1/INVE_MEM_2013_155825.pdf>.

UNA FUGA DE GÉNEROS: FICCIÓN Y MEMORIA
EN *EL MAGO DE VIENA* DE SERGIO PITOL

*Jezeel Salazar**

Una de las discusiones contemporáneas en torno a la escritura autobiográfica tiene que ver con el estatuto de veracidad que posee y su supuesto carácter referencial. El surgimiento, en los últimos años, de obras literarias que ponen en duda el pacto de lectura con el que tradicionalmente nos acercamos a ellas, ha llevado a cuestionar la claridad de la frontera entre ficción y no ficción. Me refiero sobre todo a aquellas obras de rango autobiográfico en las cuales la identidad entre autor, narrador y personaje sufre algún tipo de quiebre, algún grado de anomalía a través de diversas estrategias que, de un modo u otro, desestabilizan la relación entre el autor y su representación textual.

Las últimas obras de Sergio Pitol, inscritas en la literatura del yo y vinculadas a la recuperación de la memoria, pueden servir para dilucidar algunas cuestiones relacionadas con el discurso autobiográfico iberoamericano actual: ¿es la autobiografía un tipo de narración que permite el autoconocimiento?, ¿es legítimo utilizar formas de la ficción para lograr dar cuenta de la propia vida?, ¿el carácter íntimo de un texto autobiográfico necesariamente tiene que ver con el mundo privado?, ¿qué funciones cumple llevar a sus límites al género autobiográfico?, ¿en qué medida es el proyecto autobiográfico, entendido en su sentido tradicional, una imposibilidad? Para intentar dar respuesta a estas interrogantes haremos enseguida un análisis de *El mago de Viena* (2006b) de Sergio Pitol.

* Universidad Autónoma de la Ciudad de México/ Universidad Nacional Autónoma de México.

¿UN TEXTO AUTOBIOGRÁFICO?

«Antonio Tabucchi comentó una vez que Carlo Emilio Gadda invitaba a desconfiar de los escritores que no desconfían de sus propios libros» (2006b: 271). Estas son las palabras con las que cierra *El mago de Viena*, pero podrían haber sido sus primeras líneas. Desde que uno abre sus páginas se percata de que el libro posee un fuerte componente confesional, pero que la idea de lo autobiográfico no adquiere aquí una formulación tradicional ni fija. Conforme el lector avanza, comienza a dudar, poco a poco, sobre qué tipo de texto tiene entre las manos. Y es que son muchas las ambigüedades que muy pronto hacen del libro una incógnita a resolver. En principio simula un cuaderno de notas, sin fechas de por medio, en donde los fragmentos se van sucediendo uno tras otro, apenas separados por algunas tabulaciones. Cada fragmento inicia con letras capitales, a manera de breves títulos incorporados al primero de los párrafos. Entre un fragmento y otro puede haber conexiones o no; cuando las hay, en la mayoría de los casos no resultan evidentes, pero existe siempre un tono común, ciertos temas que tienen más adelante líneas de continuidad, además de que permanece a todo lo largo del libro la voz aparentemente estable del narrador, quien nos relata recuerdos, lecturas, periodos de su vida, reflexiones, encuentros... de modo que el lector percibe la unidad autobiográfica del conjunto.

No obstante, si uno se detiene un instante, resulta que el libro también puede parecerle un conjunto de ensayos literarios, pues el narrador no sólo hace constantes comentarios sobre libros y autores, sino que elabora reflexiones relativas a la creación literaria, al papel de la literatura en el mundo, a la importancia de la lectura... y establece interpretaciones precisas en torno a ciertos autores (Evelyn Waugh, Darío Jaramillo Agudelo, Joseph Conrad) y a ciertas obras (*Swim-two-Birds* de Flann O'Brien, *Hamlet* de Shakespeare, *Las genealogías* de Margo Glantz). De hecho, si el lector ha leído otros de los volúmenes que compilan los ensayos sobre literatura publicados por Pitol, puede percatarse que existen textos que ha recupe-

rado de libros anteriores como *Pasión por la trama* (1998) o *Adicción a los ingleses* (2002).¹

El problema no termina ahí. Si nos atenemos a las declaraciones del propio Pitol, la lectura del texto tendría que hacerse en términos de lo autobiográfico, al pertenecer el libro a un ciclo del que también forman parte *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2000). En una entrevista afirma: «*El mago de Viena* cierra lo que puede considerarse una trilogía. Hablo de lecturas, de viajes, de lo que para mí significa escribir. Existen vasos comunicantes entre los tres libros y tienen un tono autobiográfico» (Rojo 2005: s/p). De hecho, dos años después de la aparición de *El mago...*, la editorial Anagrama editó los tres libros en un solo volumen bajo el título *Trilogía de la Memoria* (2007) —haciéndose eco del *Tríptico del carnaval* que compilaba sus tres últimas novelas. No obstante, a la hora en que el Fondo de Cultura Económica (FCE) editó las *Obras reunidas* de Pitol, en lugar de incluir a *El mago...* en el tomo IV correspondiente a los *Escritos autobiográficos* (2006c), lo incorporó al tomo V, dedicado a los *Ensayos* (2008).

La recepción del libro por parte de la crítica ha propuesto otras posibles caracterizaciones para esta obra, incluso pensándola desde la ficción. En una reseña Margo Glantz afirma que «la novela —¿es novela?— se muerde la cola» (2006: s/p), mientras Juan Villoro sostiene que el tipo de escritura que practica Pitol, a partir de la publicación de *El arte de la fuga*, posee «el rostro ambivalente de la ficción memoriosa» (2000: 55). Como se ve, la ambigüedad genérica del libro hace dubitar a sus lectores, sobre todo a aquellos que perciben los rasgos ficticios y autoparódicos de algunos fragmentos incluidos en el libro, como Alfonso Montielongo, quien argumenta la existencia de relatos al interior de *El mago...* (2007: 107).

Entre los que deciden ubicar su lugar dentro de los textos autobiográficos, T. G. Huntington concibe la obra como la tercera parte de las *memorias* de Pitol, aunque éstas posean un evidente carácter

¹ Tal es el caso, por ejemplo, de «Walter Benjamin va al teatro en Moscú» incluido ya en *Pasión por la trama* y «El código de Selby» que fue publicado en *La casa de la tribu* (1989).

heterodoxo.² Otros proponen una lectura doble, intercalada o alternativa. Es el caso de Álvaro Enrigue quien afirma que puede leerse como un libro de «recortes memoriosos» y también como «una suma intermedia de ensayos y notas» (2006: 71). Luz Fernández de Alba lo define como una «autobiografía oblicua» (2007: 297), pero también como un «ensayo autobiográfico» (2007: 304). Christopher Domínguez Michael afirma que se trata de «una de las grandes autobiografías literarias de nuestras letras» (2007: 415), la cual muta «de la novela al ensayo» (2007: 414). Y Rafael Gutiérrez plantea que en *El mago...* existe un «movimiento pendular entre crítica y autobiografía» (2011: 156).

Por otra parte, algunos críticos han señalado el modo en que el cuaderno de viajes y el diario también se presentan como géneros colindantes a *El mago...* María del Pilar Vila califica los textos de Pitol como ensayos a manera de bitácora.³ Esperanza López Parada sostiene que la autobiografía de Pitol es también un «cuaderno de viajes».⁴ Y Maricruz Castro refiere la incorporación del género diarístico en toda la *Trilogía de la Memoria* (2007: 291), lo cual es, en efecto, evidente en *El mago...* a través del apartado titulado «Diario de la pradera», el cual cierra el libro.

Quienes en lugar de intentar situar la obra en relación con algún género, afirman su imposible clasificación, tienden a sostener el aspecto híbrido y «posmoderno» del libro. Suma de géneros o negación de los mismos, la obra reciente de Pitol aparece desde esta lectura como la de un escritor que en los últimos años habría abandonado la novela bajo un afán de ruptura: su objetivo fundamen-

² «Once again, the term “memoir” is to be understood only in a non-orthodox sense. He includes lengthy quotes from his own books and those written by others, placing writer and reader on equal footing: Fiction invades autobiography and vice versa as one of many tricks the mind can play» (Huntington 2006: s/p).

³ «Cada ensayo pitoliano es una “cápsula” que contiene su historia de lecturas, sus viajes, su vínculo con la literatura y con las ciudades» (Vila 2013: 88).

⁴ «A una modalidad del inventario o de la acción de gracias podría pertenecer la biografía intelectual y el cuaderno de viajes que, bajo el título *El mago de Viena*, quiere numerarnos cuántos libros amó Sergio Pitol y qué vinieron a enseñarle» (López Parada 2005: s/p).

tal sería la transgresión de los cánones previos (Gutiérrez,⁵ Castro,⁶ Monsiváis⁷) y en ese sentido estaríamos ante un vanguardista. Esta postura me parece discutible.

LA SIMULTANEIDAD EN LO DIVERSO

Cuando Pitol afirma que lo que le interesa del mundo latino es su carácter de «simultaneidad en lo diverso» formula una noción que parece describir no sólo el espíritu libertario que subyace al texto, sino también la ambigüedad genérica de la *Trilogía de la Memoria*, y específicamente de *El mago...*⁸ Múltiples formas discursivas y tipologías textuales aparecen en el mismo lugar al mismo tiempo, como si se tratase de una suerte de *aleph* textualizado. En una entrevista, Carlos Monsiváis le hace una pregunta que nos confirma este elemento borgeano: «En *El mago de Viena*, más que en ningún otro de tus libros, localizo las referencias a tu “carpintería”, al modo en que observas, memorizas, inventas, borras. ¿Por qué acercar a los lecto-

⁵ «*El mago de Viena* está formado por una constelação de fragmentos sem separaçõs por capítulos, em que o registro narrativo passa diretamente do ensaio literário, para lembranças de sua vida, para pequenos relatos de viagens, para apartes do diário, comentários políticos ou anotações sobre sua arte poética, configurando um livro híbrido que transita por vários gêneros» (Gutiérrez 2011: 156-157).

⁶ «algunos de los libros de Pitol [...] son una muestra de una práctica discursiva renovadora, producto y, al mismo tiempo, parte de las transformaciones sociales de fin del siglo XX e inicios del XXI» (Castro 2007: 286), «la escritura de Pitol ha ensanchado las tipologías contemporáneas de los géneros literarios, por lo menos en México, al inducir al redactor a evitar encasillarlas en uno específico, como todavía ocurría en la cuarta de forros de *El viaje*» (Castro 2007: 292).

⁷ «*El mago de Viena*, la recopilación de ensayos, notas y breves fabulaciones es, en la obra de Sergio Pitol, otra muestra del género acuñado o perfeccionado por él, que combina el ensayo o la crónica con la irrupción de relato brevísimo y viñetas de ironía y asombro. En esa línea se encuentran *El arte de la fuga* y *El viaje*, contribuciones de primer orden de Pitol a la decisión “posmoderna” de no creer en géneros literarios» (Monsiváis 2005: s/p).

⁸ «Ese carácter de *simultaneidad en lo diverso* es el que realmente me interesa del mundo latino. Estrechar los límites y encerrarse en ellos siempre ha significado empobrecerse» (Pitol 2010: 110. Énfasis mío).

res a las entrañas de tu trabajo?» Pitol le responde: «la carpintería es absolutamente indispensable en mi obra, especialmente en este *Mago de Viena*. Su escritura es su construcción. Es un libro que nace bajo la sombra de un lema primordial de los alquimistas: “Todo está en todo”» (Monsiváis 2005).

Esta *simultaneidad en lo diverso* no justifica simplificar la obra al caracterizarla como el resultado de la desaparición de los géneros (o de la presencia de rasgos posmodernos en su escritura). El problema de hacer esto es que tiende a homogeneizar las particularidades de cada uno de los libros, lo que impide comprender el modo distintivo en que se engarzan las distintas formas genéricas en ellos. De igual manera, meter en un mismo cajón de sastre obras que poseen su propia organización formal, dificulta apreciar la manera en que ha ido evolucionando el proyecto escritural del narrador veracruzano.

Una idea reiterada a la hora de leer a Pitol es el establecimiento de cortes entre distintos periodos, los cuales supondrían cambios fundamentales en su producción, hallazgos creativos que aparentemente trajeron consigo modificaciones tajantes al interior de su arte poética. Esta lectura se debe, en parte, a que el propio Pitol ha enumerado estas etapas a la hora de narrar su evolución intelectual.⁹ Romper este encajonamiento y rastrear algunas líneas de continuidad puede ser útil para comprender mejor las últimas obras de Pitol.

Al explicar cómo escribió su primera novela, *El tañido de una flauta*, el narrador de *El mago...* afirma: «fue, entre otras cosas, un homenaje a las literaturas germánicas, en especial a Thomas Mann, cuya obra frecuento desde la adolescencia, y a Hermann Broch» (2006b: 45). Hablando sobre la misma obra, más adelante relata:

El terror de crear un híbrido entre el relato y el tratado ensayístico me impulsó a intensificar los elementos narrativos. En la novela se agitan

⁹ De acuerdo a esta mirada esquemática, la primera etapa estaría constituida por los primeros cuentos compilados en *Tiempo cercado*; la segunda por dos volúmenes más de cuentos (*Los climas* y *No hay tal lugar*) y las novelas *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*, la tercera por el *Tríptico del carnaval* y la cuarta por la *Trilogía de la Memoria*.

varias tramas en torno a la línea narrativa central; tramas importantes, secundarias, y algunas positivamente mínimas, meras larvas de tramas necesarias para revestir y atenuar las largas disquisiciones estéticas en que se enzarzan los personajes (2006b: 232-233).

Si uno lee *El tañido...* puede comprobar que desde sus inicios Pitol tenía una fuerte tendencia a dilatar las tramas en favor de la reflexión, la cual casi siempre se expresaba a través de elementos metadiscursivos. En ese sentido, lo que Ricardo Piglia llama metacrítica sería una de las marcas estilísticas de Pitol.¹⁰ El empleo constante de estructuras de carácter digresivo así como el uso reiterado del comentario interno son rasgos que pueden apreciarse en otras de sus novelas y en muchos de sus cuentos. Pitol está consciente de ello: «En los cuatro relatos que están en mi libro *Vals de Mefisto* la narración y el ensayo se reúnen, aún leve pero firmemente» (Monsiváis 2005).

Llama la atención cómo Pitol califica ese impulso creativo de mezclar narración y reflexión en términos negativos: «El terror de crear un híbrido», expresa. De esa misma relación conflictiva nace *El mago...* y es que el recelo de publicar un libro de ensayos aburrido, tradicional y estático (un libro contrario a su carácter explorador, excéntrico y paródico), lo lleva a experimentar formalmente con él, introduciendo componentes narrativos y elementos de fabulación. Así lo confiesa en una entrevista:

El mago de Viena iba a ser un conjunto de artículos, de prólogos y textos de conferencias. Pero al ordenarlos en un índice me pareció muy fastidioso. Comencé a retocarlos, buscar una estructura narrativa, hacer de esos materiales algo como una novela o una narración autobiográfica, con un tono celebratorio y levemente extravagante (Monsiváis 2008: 14).

¹⁰ Según Piglia (2001: 188-190) la metacrítica consistiría en el uso de la crítica al interior de la ficción. Como en la tradición del diálogo filosófico, los personajes discuten sobre cuestiones teóricas ya sea de literatura, arte o política.

Como si combatiera conscientemente la tendencia a la reflexión y a la crítica de textos, Pitol ha pensado sus obras bajo el ideal narrativo de la novela,¹¹ pero paradójicamente no puede anular el impulso ensayístico que siempre lo acompaña, debido a la gran autoconciencia que posee como escritor. En esta tensión intrínseca se encuentra buena parte del atractivo de su obra. Vista desde esta perspectiva, su historia es la del escritor que se la ha pasado buscando una forma de conciliar dos sistemas de escritura tradicionalmente concebidos como opuestos (dado que toda reflexión merma el carácter narrativo al dilatar o interrumpir las acciones). Lo significativo es que quizá sea en *El mago...* en donde mejor logra hacer convivir esta escritura dual,¹² bajo el engrudo de lo autobiográfico. Basta recordar que *El arte de la fuga* mantenía estructuralmente una división entre «Memoria», «Escritura», «Lecturas», y que «El viaje» (bitácora, ensayo sobre literatura rusa y escritura del yo) alternaba entradas de un diario con comentarios de lectura y crónicas autobiográficas.

Consciente de lo anterior, al referirse a la forma de este tipo de obras, el propio Pitol señala en la introducción a sus *Escritos autobiográficos*: «En esta fuga de géneros literarios casi todos los ensayos se imbrican con algún relato. El ensayo y la narración se unifican» (2006c: 11). *Fuga de géneros* es la formulación que utiliza Pitol en una reflexión en donde la carga negativa con la que se refería a la hibridación textual ha desaparecido. El epígrafe de E. M. Forster con el que inicia *El mago...* («Only connect...») es también una señal en este sentido, pues alude al principio de *asociación libre* propio del ensayo como marca fundamental de la estructura de la obra, principio que aquí se vuelve prácticamente un mecanismo narrativo gracias a que el propio autor, ya convertido en personaje, adopta el papel de eje articulador: «en realidad la autobiografía está presente desde

¹¹ No es extraño, en este sentido, que *Pasión por la trama* (un libro más tradicional de ensayos) no haya sido incorporado a las *Obras reunidas* y que su contenido fuese asimilado a otros libros más narrativizados como el propio *Mago de Viena*.

¹² Maricruz Castro detecta en *El arte de la fuga* «una polarización entre la fabulación y la exposición de las ideas (la primera sería un rasgo que la tradición ha atribuido a los géneros narrativos; la segunda, a los ensayísticos)» (2007: 289).

mis primeros cuentos y en la *Trilogía de la Memoria* lo que busqué fue una forma distinta de abordarla, convirtiéndome en el personaje que deambula por todas sus páginas» (Mateos-Vega 2010: 4).¹³

VIDA ÍNTIMA DE LA LECTURA

Como hemos visto hasta aquí, la ambigüedad genérica de *El mago...* no es resultado posmoderno o rupturista de un proyecto de vanguardia, sino la solución personal que Pitol encuentra a la evolución interna de su propia obra —en donde narrativizar la reflexión se volvió un precepto fundamental. Más que la invención de un nuevo género literario, lo que vemos en Pitol es la solución a una disputa creativa entre textos dominados por una fuerte autoconciencia en torno a los recursos de la creación, y un afán por volver narrativa toda forma de reflexión. Me importa ahora subrayar cómo la desestabilización genérica resultante tiene repercusiones tanto sobre la naturaleza de la memoria, como sobre la imagen y los límites del yo representado. Comienzo por esto último.

Pensados desde la perspectiva de lo autobiográfico, los escritos recientes de Pitol han sido considerados como ejercicios incompletos o parciales, en la medida en que no terminan de revelar la vida privada del autor y los hechos cotidianos en los que ésta se hallaría enmarcada. Luz Fernández de Alba los acusa de intentar «hacerse pasar por autobiográficos» (2007: 301) y afirma que al final nos damos cuenta que «el autor se nos ha escabullido» (2007: 313). Por su

¹³ Montelongo se percata de esta evolución en la obra de Pitol en relación con sus relatos. Según Montelongo, desde sus inicios Pitol apuesta por «formas flexibles» y afirma que «hay relatos en *El arte de la fuga* y en *El mago de Viena*, sólo que ahora están enmarcados por ensayos y escritos autobiográficos: exactamente lo contrario de lo que sucede en las novelas de Pitol y en su virtuoso *Vals de Mefisto*» (2007: 107). Además, cita la opinión de Victoria de Stefano, para quién los cuentos de Pitol «constituían algo así como episodios y jalones de un género en formación y progreso [...], piezas del panóptico de una obra dirigida a la plasmación de un programa más amplio que su recolección antológica o su ordenación cronológica en un libro» (en Montelongo 2007: 96).

parte, Humberto Guerra califica a Pitol de «autobiógrafo reticente» (2007: 318) o «renuente» (2007: 319) pues en lugar de ofrecernos un recuento vivencial, nos escamotea la vida del autor, quien busca «borronear su propia imagen» (2007: 319). A pesar de que reconocen la presencia de lo autobiográfico, estas interpretaciones trabajan bajo el supuesto de que escrituras con este carácter implican una dimensión cognoscitiva que nos permitiría acceder a la subjetividad y al pasado del autor. Justo contra ese supuesto «valor objetivo del texto autobiográfico» (Loureiro 1991: 5) es que Pitol escribirá sus últimas obras y las cargará de ambigüedad. Para entenderlo mejor, habría que ver el modo en que se construye la dimensión confesional en *El mago...* y cómo ésta se halla vinculada a un tipo de autofiguración específica.

En un apartado de *Formas breves*, Ricardo Piglia escribió que «La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas [...] El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior de los textos que lee» (1999: 137). *El mago...* pareciera estar diseñado para demostrar tal postulado. En efecto, si el libro reconstruye recuerdos y narra hechos concretos, lo que constituye su eje es el recuento de lecturas, el comentario a obras y autores. Cuando refiere a hechos concretos, éstos siempre se encuentran conectados a algún tipo de experiencia literaria. Y Pitol está consciente de ello. Ya desde su autobiografía temprana, escrita cuando apenas había publicado algunos cuentos, afirmaba:

Hasta hace poco me inclinaba a pensar que una buena biografía debía recoger sólo los datos verdaderamente fundamentales de todos los periodos anteriores al contacto de quien la escribe con la creación; la auténtica biografía empezaría en el momento en que alguien se convierte en aspirante a escritor, a pintor, a político, etcétera (1967: 15-16).

De igual modo, al hablar sobre Henry James, el narrador de *El mago...* recuerda que

Al final de su vida escribió una autobiografía en tres volúmenes donde se propuso hacer ignorar al lector todo dato de carácter privado. Al igual que Juliana, la protagonista de *Los papeles de Aspern*, debió con-

siderar que la vida de un escritor, como la de cualquier otra persona, era sagrada, y que lo único que debía suscitar el interés del público era la obra (130).

De ahí que no debería ser sorpresivo que en varios momentos de *El mago...* Pitol se autofigure estrictamente como literato; especialmente en un fragmento cuyo título remite a la experiencia de la ficción: «Soñar la realidad». En él hace una síntesis de su evolución literaria y afirma cómo ésta modificó y definió su recorrido vital: «aquello que da unidad a mi existencia es la literatura; todo lo vivido, pensado, añorado, imaginado está contenido en ella. Más que un espejo es una radiografía: es el sueño de lo real» (2006b: 42). Como se ve, para Pitol la realidad sólo lo es si ha sido tocada por la experiencia literaria. Concibe así la literatura no como una vivencia más, sino como la experiencia fundamental al interior de la cual desarrolló toda su vida: «En esa época vivía yo en Varsovia y en la literatura polaca», afirma en otro de sus libros de carácter autobiográfico (2010: 94). Y más adelante define lo que podría ser su propia idea de lo que es la escritura del yo: una narración en torno a la realidad vivida, pero relatada desde una perspectiva completamente personal: «Escribir ha sido para mí, si se me permite emplear la expresión de Bajtín, dejar un testimonio personal de la mutación constante del mundo» (2010: 118).

A partir de esta autofiguración como creador, literato y narrador, Pitol siempre asocia la noción de memoria con una idea particular de narración. Recordar, desde su perspectiva, es un ejercicio de asociaciones azarosas, cuyo sentido está dado por las necesidades narrativas de quien en un momento dado lee su propio pasado. Y esta lectura reiterada, aunque se modifica con el tiempo, busca tramas mínimas que permitan otorgar algún sentido al ayer. De igual modo, cuando reflexiona en torno a los detonantes de la actividad creadora, también remite a la capacidad mnemotécnica, pero en sentido inverso. En tono aforístico, afirma: «En mi experiencia personal, la inspiración es el fruto más delicado de la memoria» (2006b: 61).

La idea que se tiene en torno al pasado también adquiere sentido a través de la misma concepción narrativa: logra serlo si puede ser relatado y produce algún tipo de actividad estética, así como una suerte de sentido vital. Álvaro Enrigue logra apreciar esto: «Toda la obra de Pitol, ahora que la vamos pudiendo ver como conjunto, ha asediado con variaciones el problema de que lo real sólo adquiere sentido cuando se transforma en algo contado» (2006: 70-71).

Esta analogía entre narración personal del mundo y escritura autobiográfica también incide en la definición tradicional que suele dársele al concepto de intimidad. Según Pitol, hablar de obras literarias no sólo supone narrar la propia vida; también implicar ampliar el ámbito privado, gracias a las experiencias que proveen las obras literarias. En *El mago...* la autofiguración del narrador está asociada a la experiencia literaria, pero sobre todo a su experiencia como lector. O por decirlo de otro modo, en Pitol lo autobiográfico toma la forma de un recuento de lecturas. Acaso por ello el libro se encuentra más cerca de la autobiografía intelectual que del ensayo autobiográfico. En el texto que cierra la obra, el narrador afirma: «Puedo documentar la niñez, la adolescencia, toda mi vida a través de las lecturas. A partir de los veintitrés años, la escritura se entreveró con la lectura. Mis movimientos interiores: manías, terrores, descubrimientos, fobias, esperanzas, exaltaciones, necedades, pasiones han constituido la materia prima de mi narrativa» (2006b: 245).

Como se ve, a diferencia de lo que algunos críticos suponen, la dimensión confesional e íntima en *El mago...* no sólo está presente, sino que se encuentra vinculada a lo que podríamos considerar una teoría de la lectura, diseminada a lo largo de la obra. Si lo más íntimo se produce en el contacto con los libros es porque a través del acto de leer se genera un espacio donde lo privado y lo público se enlazan y dialogan. Hay aquí un elogio a la exclusiva manera de leer de cada sujeto («Nadie lee de la misma manera», 2006b: 24), una conciencia sobre la naturaleza irreplicable de las lecturas («Un libro leído en distintas épocas se transforma en varios libros. Ninguna lectura se asemeja a las anteriores», 2006b: 27-28), además de una

apuesta por hacer de los relatos de otros la materia prima para construir la propia identidad y narrar la historia de una personalidad. Como dice Piglia, «La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos» (1999: 66).

LA IDENTIDAD DESPLAZADA

Pitol utiliza diversos mecanismos para hacer de la escritura del yo un espacio dialógico en donde intimidad y vida pública conviven. Uno que puede detectarse de manera constante y que está vinculado a sus modos de leer, consiste en lo que podríamos denominar una autofiguración desplazada. El narrador de *El mago...* valora en otros autores aquellas experiencias que le parecen comunes o aquellas formas estéticas que él también practica. Sobre la escritura de Gao Xingjian, por ejemplo, afirma lo que un lector podría decir sobre cualquier novela de Pitól: «La trama es un intrincado tejido de discursos, un laberinto que yace bajo una superficie en apariencia confusa» (2006b: 73). Así, hablar de otros escritores le permite conformar su propio autorretrato, gracias a un ejercicio de identificación y contraste. En otra parte del libro afirma:

En ese esfuerzo de imponer mi presencia en la escritura me sentía cercano a Witold Gombrowicz, específicamente al del periodo argentino, a sus soberbios diarios y sus últimas novelas, donde él aparecía como un personaje caracterizado de payaso, asido a una inmensa libertad, feliz de parodiar a los demás y también a sí mismo (2006b: 97).

Una y otra vez el narrador encuentra en los autores y obras que comenta, elementos que le ofrecen al lector un modo de la autodescripción. Otro ejemplo: se ha dicho que los personajes de Pitól (y él mismo) suelen practicar la impostura, «nunca son lo que quieren ser y nunca dicen cuál es el secreto que los castiga» (Enrígue 2006: 71-72). No es extraño que al hablar sobre Faulkner, el narrador de *El mago...* reflexione sobre esa misma vocación de ocultamiento:

La oscuridad proveniente de esa espesa arborescencia, cuyo sentido se revelará muchas páginas o capítulos posteriores, no es un mero procedimiento narrativo, sino, como en Borges, la carne misma del relato. Una oscuridad nacida del cruce inmoderado de frases de diferente orden es la manera de potenciar un secreto que por lo general los personajes minuciosamente encubren (2006b: 13).

El desplazamiento hacia el otro le sirve a Pitol para autofigurarse. Es como si sólo distanciándose pudiera hablar de su propia vida. «Persistentemente me convierto en otro», afirma hacia el final del libro (2006b: 221). ¿Qué lo lleva a evadir la primera persona? ¿Se trata de pudor, de miedo a la autocomplacencia, de incertidumbre frente a lo vivido? En el último de los apartados de *El mago...*, uno de los más largos, introduce su «Diario de la pradera» —una serie de entradas marcadas con fechas del año 2004, en las cuales narra su estancia en una clínica para problemas de lenguaje en Cuba. En una de las anotaciones, el narrador habla de su primera estancia en la isla, cuando era joven, pero decide hacerlo en tercera persona. Así lo justifica: «Me pasma el joven que he sido. Me es casi imposible creer que aquel joven fuese el anciano que con esfuerzo recuerda un capítulo tan lejano de su vida. Me es más fácil establecer una distancia para contar sus hazañas en La Habana; utilizaré la tercera persona como si yo fuera otro» (2006b: 255).

Algo parecido ocurre en otro fragmento titulado «Quisiera arriesgarme», en el cual habla de sí mismo a través de un autor imaginario cuyas intenciones son las que el propio narrador detenta:

Me agrada imaginar a un autor a quien ser demolido por la crítica no le amedrentara. Con seguridad sería atacado por la extravagante factura de su novela, caracterizado como un cultor de la vanguardia, cuando la idea misma de vanguardia es para él un anacronismo [...] Lo que de verdad lo aterrorizaría sería que su novela suscitara el entusiasmo de algún comentarista tonto y generoso que pretendiera descifrar los enigmas planteados a lo largo del texto y los interpretara como una adhesión vergonzante al mundo que él detesta [...] Se arrepentiría de sus pecados, abominaría de su vanidad, de su gusto por las pa-

radojas, se echaría en cara el no haber aclarado sólo por lograr ciertos efectos los misterios en que su trama se regocijaba, ni sabido renunciar al vano placer de las ambigüedades (2006b: 35-36).

Al final del fragmento, luego de haber narrado la trama potencial de una obra, se desenmascara al decir, en tono confesional: «Lamentablemente nunca he escrito esa novela» (2006b: 37).

Gracias a una estrategia metadiscursiva claramente visible en este apartado, en *El mago...* lo autobiográfico tiende a sugerir la idea de una identidad no unívoca, en la medida en que se halla desplazada. Y no sólo eso, la personalidad estaría construida a partir de metamorfosis y disfraces que pondrían en crisis el pacto de confianza que la concepción tradicional de la autobiografía carga consigo. Para Pitol, la persona lo es en su sentido etimológico: una máscara, de modo que tanto la idea de sujeto como de sinceridad no resultan simplificadas, sino que implican un proceso complejo que es celebrado a través de la mutación y el antifaz. Así, desde el primer fragmento titulado «El mono mimético» refiere la estrategia que Stevenson recomendaba para volverse escritor:

El futuro escritor debía transformarse en un simio con alta capacidad de imitación, debía leer a sus autores preferidos con atención más cercana a la tenacidad que al deleite, más afín a la actividad del detective que al placer del esteta; tenía que conocer por qué medios lograr ciertos resultados (2006b: 9).

El hecho de que desde el inicio el narrador se presente a sí mismo como un imitador no debería sorprender. La capacidad de transfiguración como mérito del artista tiene una larga tradición que Pitol refrenda en diversos textos y entrevistas: «Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los escenarios y los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje» (2006b: 47).

Lo significativo es que referida a la autobiografía, esta metamorfosis pareciera romper el pacto de lectura propio de este tipo

de textos. Al respecto, Rafael Gutiérrez habla de los «disfraces autobiográficos» del escritor veracruzano (2011: 153). De hecho, en *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)* el propio Pitol utiliza la misma idea para caracterizarse: «En mis narraciones soy más bien un personaje enmascarado, que se mueve en los corredores, un observador de las tramas para despejar las oscuridades de la obra, o encapotarlas más: dejémoslo así» (2010: 46).

VASOS COMUNICANTES: AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN

Al respecto, otro elemento que desestabiliza el contrato de lectura tiene que ver con la línea divisoria entre textos de ficción y de no ficción. En distintos lugares, Pitol ha afirmado la porosidad de la frontera entre ambas esferas, como cuando habla de las personas que conoce y los personajes que construye en sus obras. De hecho, una de las temáticas constantes desde sus primeros cuentos es el vínculo entre vida y obra, entre experiencia y creatividad, entre existencia y arte. Dice Pitol en *Una autobiografía soterrada...*: «En todo lo que he escrito: cuentos, novelas, crónicas, hasta en ensayos, me presento por todas partes, durante más de cincuenta años de escritura estoy presente. No hay nada allí que no esté extraído de los archivos de mi vida» (2010: 46); y en su *Memoria 1933-1966*, afirma, nuevamente, la ausencia de líneas divisorias entre textos ficticios y textos referenciales, e incluso le da más poder de veracidad a los primeros: «me permito omitir y pasar por alto muchos puntos cuyas claves y aun explicaciones el lector encontrará en mis cuentos. Por ellos sabrá más de mí que a través de estas páginas, que a pesar de mis esfuerzos en contrario, como todas las de su género, están viciadas de una esencial insinceridad» (2011: 72).

De igual modo, la ficción como parte de la realidad es otro de los postulados que aparecen constantemente en sus declaraciones. Remitiéndose a las lecturas de juventud de Pitol, Monsiváis le comenta esta característica: «Los escritores europeos de las novelas-río son

uno de tus pilares del entendimiento del mundo, porque su punto de partida es justísimo: un gran mérito en la vida es saberse rodear más que de personas de personajes» (2008: 17). En otra parte de la misma entrevista, Pitol afirma: «Mis viajes, mis lecturas, mi escritura, mis amigos y aun personas que conozco casualmente se me convierten en personajes» (2008: 14). Más que tomar al pie de la letra lo dicho por Pitol, lo que vale la pena anotar es que proyectarse como personaje de novela y usar la realidad como pretexto para contar tramas son dos de los recursos que le han permitido autfigurarse como escritor.

El carácter memorialístico de los textos autobiográficos de Pitol es evidente a la hora en que el narrador recupera momentos de su pasado que van desde sucesos de su infancia hasta hechos más recientes, y en donde se remite a hechos históricos y nombres de personas que tienen un referente común con el lector. No obstante, sus textos autobiográficos están plagados de efectos contrastantes, en la medida en que existe una literatura del yo fuertemente afirmada a través de un narrador cuya veracidad suele ponerse en duda: «De la única influencia de la que uno debe defenderse es la de uno mismo» escribe Pitol en *El arte de la fuga* (1996: 180). En ciertos momentos de *El mago...*, este ejercicio de autodescalificación se inscribe en fragmentos plenamente ficticios. Es el caso de «Hasta llegar a *Hamlet*», en donde el narrador, para reflexionar sobre los poderes de la relectura, construye un personaje que, en principio, supondríamos es él mismo. Otra vez utiliza la tercera persona para hablar, de manera minuciosa e íntima, sobre sus gustos como lector:

El *Hamlet* que un estudiante atónito y deslumbrado leyó en la adolescencia, inmediatamente después de ver en el cine la versión de Lawrence Olivier, tiene poco que ver con una tercera lectura hecha a los veintiséis años, cuando una rigurosa revisión de la obra le hacía concebir el destino humano como una búsqueda incesante de armonía universal (2006b: 28).

Aunque al inicio nos ha escatimado el nombre del sujeto del que habla («El nombre de aquel lector no tiene importancia, ni siquie-

ra sus circunstancias, aunque conocer una y otras podría permitir trazar la crónica de una larga relación entre un hombre y sus libros predilectos», 2006b: 28), más adelante lo enuncia: Gustavo Esguerra. Al hacerlo nos hace dudar sobre si está hablando de un personaje real o si se trata de un juego de autoficción. Las coincidencias con la propia vida de Pitol permiten comprender que se trata de lo segundo:

Consignaré sólo que estudió una carrera para la que no tenía la mínima vocación, ya que sus padres la eligieron por él. Durante sus años de estudiante asiste luego como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras con mayor diligencia que a la de Jurisprudencia, de la que es alumno. No le preocupa gran cosa el trabajo, vive con cierta holgura gracias a una renta que recibió en herencia. Dice y repite a quien lo quiera oír que no sólo vive para leer sino que lee para vivir. La lista de sus lecturas es descomunal, ecuménica y arbitraria, tanto en los géneros como en los estilos, las lenguas y las épocas. Se complace maniáticamente en hacer listas, de los autores, de sus títulos, de las veces que ha leído cada uno de los libros, de todo. Hay en eso, me imagino, un pequeño grano de locura. Lee y relee a toda hora, y apunta los detalles en enormes cuadernos. La lista de escritores más frecuentados, aquellos con quienes se siente como si estuviera en casa, es la siguiente, en orden de mayor a menor: Anton Chéjov, indiscutiblemente su autor favorito, podría leerlo cada día y en todo momento; conoce algunos de sus monólogos de memoria; es el autor que le resulta más insondable de todos sus preferidos (2006b: 28-29).

Así, lo que en principio parecía una reflexión de corte ensayístico sobre la relectura, pronto se vuelve un fragmento con signos autobiográficos y también un relato ficticio. En cualquier caso, la autofiguración de Pitol, en medio de la ambigüedad del pacto de lectura, nos permite ver cómo se proyecta otra vez como lector empedernido, a través de un alter ego que comparte con Pitol su pasión por Shakespeare y la diversidad de lecturas que *Hamlet* le ha proveído. Quien se enfrenta a este fragmento duda del pacto tradicional de lo autobiográfico. En su lugar, logra apreciar dos pactos de lectura simultáneos (o alternados): el pacto ficcional y el pacto referencial,

en torno a los cuales le resulta difícil decidir.¹⁴ Pitol parece elaborar, en este fragmento, una biografía ficticia que en el desplazamiento le sirve para ironizar sobre su propia vida. Se trata de una nueva manera de enmascararse. Como afirma Piglia, «recordar con una memoria extraña es una variante del tema del doble pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria» (1999: 66).

Esta ruptura de la identidad nominal entre autor, narrador y personaje (el pacto autobiográfico al que se refiere Phillipe Lejeune, 1994: 52) y el intento por dar cuenta de una falsa memoria, vuelve a ocurrir en otro fragmento en el que otra vez se incorporan estrategias de autoficción y metadiscursividad. En él se describe, de manera borgeana, una novela traducida a múltiples idiomas que bajo el título *El mago de Viena* habría sido atacada por buena parte de la crítica, al considerarla el «modelo perfecto de literatura *light*» (Pitol 2006b: 15). La única persona que habría elogiado la novela durante su presentación al público, resulta otro personaje ficticio, una crítica cuyo nombre se encuentra cargado de ironía «Maruja La noche-Harris» y que al final se revela como plagiaria:

Maruja La noche-Harris declaró [que *El mago de Viena*] [p]odía ser *light* sólo si se pensaba en su absoluta y fascinante amenidad, pero por su tema pertenecía a la estirpe literaria más digna de nuestro siglo: Kafka, Svevo, Broch, y el escritor español contemporáneo Vila-Matas. Nombres que de seguro alguien debió soplarle [...] Dos días después, un periodista comprobó que aquel párrafo correspondía a una biografía de Tolstoi escrita por Pietro Citati. La noche-Harris había aplicado a *El mago de Viena* palabras que el biógrafo italiano dedicaba nada menos que a *Guerra y Paz* (2006b: 20-21).

Este par de fragmentos pueden ser leídos como ejercicios autoficcionales cargados de voluntad lúdica y paródica en donde se construye un pacto ambiguo (Alberca 2007: 48-49), una autoficción

¹⁴ Manuel Alberca se ha referido a este efecto ambivalente como un *pacto ambiguo*, que estaría presente en distintos subgéneros (él los denomina «novelas del yo»): desde la novela autobiográfica hasta la autobiografía ficticia, pasando por la autoficción pura (2007: 92-93).

especular (Colonna 2012: 103), un pacto de vacilación (Louis 2010: 73) o una narración paradójica (Casas 2010: 193). Más allá del modo en que se defina este tipo de contratos de lectura, lo cierto es que Pitol utiliza ambos fragmentos con una finalidad de autoescarnio: los personajes ficticios que introduce en *El mago...* funcionan para ironizar sobre sí mismo, pues le otorgan libertad para hablar sin complacencias sobre el yo. Dice Villoro que en muchos de sus textos «Pitol se descalifica como testigo veraz de los sucesos» (2000: 56). La idea de un «narrador bajo sospecha» (Casas 2010: 205) apunta a otra de las posibilidades de lectura que nos ofrece esta obra: la intención de hablar sobre la imposibilidad de todo proyecto autobiográfico.

LA INACCESIBILIDAD DE LO REAL

Sergio Pitol es elíptico. Lo tácito y los sobreentendidos son lo suyo. Se ha dicho que en las tramas de sus relatos y novelas siempre hay un enigma que no se resuelve, pero del que depende toda la estructura de la obra y el futuro de los personajes. En *Una autobiografía soterrada...* lo afirma de este modo:

En el centro de todas mis tramas establezco una oquedad, un enigma, en cuyo torno se mueven los personajes. El vacío al que reiteradamente me refiero y del que depende el destino de los protagonistas jamás se aclara; lo menciono una y otra vez, sí, pero de modo oblicuo, elusivo y recatado. Instalo en el relato una ambigüedad y una que otra pista, casi siempre falsa. Necesito crear una realidad permeada por la niebla; para lograrlo debo armar una estructura lo más firme de que sea yo capaz. Algunos de los protagonistas, pocos, se atreven, aunque su afán sea infructuoso, a descifrar un enigma (la oquedad mencionada) con el que a paso se tropiezan, otros, en cambio, tienden a negarlo o a distanciarse de él [...] Prefieren no aproximarse a la verdad, alejarse de cualquier riesgo (2010: 67).

Ocurre lo mismo en sus escritos autobiográficos, especialmente en *El mago...* Y es que en la postura estética de Pitol, la realidad tiene

un sustrato inaccesible; se trata de una dimensión que se halla fuera del alcance de la percepción:

Cuando escribo algo cercano a la autobiografía, sean crónicas de viajes, textos sobre acontecimientos en que por propia voluntad o puro azar fui testigo, o retratos de amigos, maestros, escritores a quienes he conocido, y, sobre todo, las frecuentes incursiones en el imprevisible magma de la infancia, me queda la sospecha de que mi ángulo de visión nunca ha sido el adecuado, que el entorno es anormal, a veces por una merma de realidad, otras por un peso abrumador de detalles, casi siempre intrascendentes. Soy entonces consciente de que al tratarme como sujeto o como objeto mi escritura queda infectada por una plaga de imprecisiones, equívocos, desmesuras u omisiones [...] De esas páginas se desprende una voluntad de visibilidad, un corpúsculo de realidad logrado por efectos plásticos, pero rodeado de neblina (2006b: 220-221).

Si lo real (y en última instancia, la verdad) resulta inasequible, la tentativa de escribir un texto autobiográfico siempre tendrá como destino la desilusión o el fracaso. En Pitól, de entrada, los principios sobre los que se basa la escritura de lo autobiográfico no pueden cumplirse.

Hay que recordar que tradicionalmente la autobiografía supone la idea de que es factible reconstruir una vida a través de la escritura, de modo que la articulación coherente entre yo, mundo y texto sería posible gracias a este género. Tal perspectiva, en muchos sentidos positivista, en torno a lo autobiográfico tiende a comparar «lo narrado con la información proveniente de otras fuentes», por lo cual «exactitud y “sinceridad” resultan claves» (Loureiro 1991: 3). Para Pitól, por el contrario, lo autobiográfico está casado con un principio de «esencial insinceridad» (2011: 72); en buena medida porque la realidad está rodeada «de neblina», nunca podemos apreciarla en su totalidad y de manera uniforme e inmóvil. La referencialidad, propia del género, es en este sentido imposible. Pensar lo autobiográfico desde este punto de vista implica modificar sus principios y formas.

En un breve fragmento titulado «No saber nada», el narrador de *El mago...* reproduce unas frases halladas en el diario argentino de Witold Gombrowicz que le resultan de interés porque pareciera como si él mismo las hubiese escrito: «Todo lo que sabemos del mundo es incompleto, es inexacto. Cada día se nos presentan mayores datos que anulan un conocimiento previo, lo mutilan o lo ensanchan. Al ser incompleto ese conocimiento es como si no supiéramos nada» (2006b: 48). Lo que defiende Pitol es una epistemología de la incompletud que adquiere forma en *El mago...* a través de su secuencia fragmentada. Pero sobre todo mediante una serie de elipsis y saltos temporales que impiden que la vida que relata el libro tenga una textura uniforme y cronológica. Este quiebre de la linealidad narrativa explica el porqué *El mago...* no busca dar cuenta de la totalidad de la vida de su narrador; en su lugar, refiere sólo a episodios aislados o a momentos significativos que se enlazan gracias a la lógica del azar, la libre asociación y la «gratuidad de la escritura» (Casas 2012: 34). Otra vez la autoconciencia de la obra resulta significativa. Al referirse al autor de una novela potencial que termina siendo él mismo, el narrador afirma: «dejará intersticios inexplicables entre la A y la B, entre la G y la H, cavará túneles por doquier, pondrá en acción un programa de desinformación permanente, enfatizará lo trivial y dejará en blanco esos momentos que por lo general requieren una carga de emociones intensas» (Pitol 2006b: 36). De igual modo, al hablar de Henry James, refiere explícitamente los rasgos elípticos necesarios para activar el juego con el lector: «Cada vez que en sus memorias alude a algún aspecto personal, lo hace con tales reticencias, con tal ambigüedad, lo extravía entre diversas elipsis y morosidades en un laberinto de tal modo intrincado que no sólo no apaga la curiosidad del lector sino que la lanza a esbozar las hipótesis más aventuradas» (Pitol 2006b: 130). Obviamente, su obra funciona del mismo modo.¹⁵

¹⁵ De hecho, afirma que esta revelación imposible de un secreto escondido es el elemento fundamental de toda su obra literaria. Al plantearlo le otorga un énfasis central al lector y propone a la lectura conjetural como el eje de su escritura: «Mi acercamiento a los fenómenos es parsimoniosamente oblicuo. Existe siempre un

Si *El mago...* trabaja con lo suprimido es porque se propone demostrar que todo ejercicio de autoexégesis resulta imposible. O mejor aún: indeseable. Al analizar varias obras hispánicas de carácter autoficcional, Ana Casas afirma que su presupuesto fundamental es que «la escritura se configura como un camino para la indagación personal que —contrariamente a lo que cabría esperar— no deriva en el autoconocimiento» (2012: 32). En *El mago...* esta crisis en la noción de estabilidad del sujeto y de identidad textual está acompañada por la multiplicación de voces personales en torno a lo autobiográfico. Me refiero no sólo al hecho de que gracias a los desplazamientos, el yo se vea escindido y trastocado por una serie de experiencias ajenas, sino al hecho de que Pitol se haya propuesto multiplicar los registros autobiográficos al publicar diversas obras que narran fragmentos de su vida. Los distintos volúmenes implican tanto una ruptura en la unidad del yo, como una multiplicación de sus perspectivas y representaciones.¹⁶ Este fenómeno apunta, en el fondo, a la derogación de las nociones clásicas de autoría, de autoridad y de referencialidad propias del género.

Y es que para Pitol, la interpretación en torno al mundo es siempre cambiante, lo mismo que la identidad de los sujetos: nuestro carácter móvil e inasible impide que podamos conocernos de manera plena. Por eso, la memoria en Pitol adquiere la forma de una serie de juegos con la identidad, en donde muchos yos expresan sus múltiples posibilidades vitales, lo cual deja ver el artificio constitutivo de todo relato de la subjetividad: si no podemos develar nuestro propio yo es también porque la identidad está siempre en constante transforma-

misterio al que el narrador se acerca pausada, morosamente, sin que a fin de cuentas logre despejar del todo la incógnita propuesta. En el acercamiento a esa oscuridad existente en medio del relato, en las vueltas que la palabra da en torno a ella, se realiza la función de mi literatura. Escribir me parece un acto semejante al de tejer y destejer varios hilos narrativos arduamente trenzados donde nada se cierra y todo resulta conjetural; será el lector quien intente aclararlos, resolver el misterio planteado, optar por algunas opciones sugeridas: el sueño, el delirio, la vigilia. Lo demás, como siempre, son palabras» (Pitol 2006b: 48).

¹⁶ De ahí también que para hablar de *El mago...* sea necesario referirse a sus otras obras de carácter autobiográfico.

ción y construcción, lo que la vuelve inasible. Detecto aquí una apología de la mutación que se da la mano con la noción de la identidad como un constructo narrativo. Desde la perspectiva de José María Pozuelo Yvancos, «la textualidad» biográfica no es «un simple resultado del sujeto, sino al contrario: es el yo quien resulta construido por el texto» (2006: 31), de modo que toda identidad más que una esencia estable es el proceso (complejo, múltiple, itinerante) de búsqueda que un sujeto realiza para constituirse a través del lenguaje.

Aquí entramos a un terreno problemático y es el pensar la autobiografía como un género de la ficción. Habría que aclarar esta cuestión. Ángel G. Loureiro plantea que el género autobiográfico no puede dejar de lado las crisis que han sufrido una serie de conceptos vinculados a la escritura de la propia vida, como los de «historia, poder, sujeto, esencia, representación, referencialidad, expresividad» (1991: 3). Muchos han pensado que frente a nociones más complejas en torno a lo autobiográfico, una posibilidad es asumir que toda autofiguración implica una autonovelación o autoinvencción; y en ese sentido la autobiografía tendría muchos elementos en común con la ficción, lo cual es visible en los recursos retóricos que ambas instancias utilizan o la manipulación que sobre la propia identidad cada quien realiza. Desde esta perspectiva, por supuesto, la noción misma de ficción se amplía para incluir a su interior todo tipo de sentido que se establezca a través de un proceso mental de interpretación o representación de la realidad. Tal es el caso de las críticas deconstruccionistas y psicoanalíticas que asumen que la relación texto-realidad se da siempre en términos de una «ilusión referencial» (De Man 1991: 113) y no de una reproducción textual directa del mundo.

En ese sentido Darío Villanueva sostiene, siguiendo a Georges Gusdorf, que «el yo que el autor plasma en su autobiografía no es un reflejo de algo preexistente, sino una pura creación por y para el texto» (1993: 21). En una línea similar, Carlos Castilla del Pino supone que lo autobiográfico posee una carga de simulación mucho más cercana a la ficción que a la referencialidad: «La autobiografía es, por tanto, autoengaño, en primer lugar, porque es autocensura;

en segundo lugar, porque se escribe para la exhibición de sí mismo» (citado en Casas 2012: 14). Por otra parte, quienes han estudiado textos en donde el pacto de referencialidad se pone en cuestión, afirman que quizá sea a través de estas estrategias cómo la autobiografía estaría evolucionando, dejando atrás la inocencia de todo contrato mimético de lectura:

algunas voces ven en la autoficción una salida a la dificultad cada vez más acusada en la autobiografía contemporánea de acceder a la “verdad” [...] la autoficción cuestiona la práctica ingenua de la autobiografía, al advertir que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción (Casas 2010: 193).

Volviendo a Pitol, si la autobiografía resulta imposible porque el yo es de por sí un constructo, un fingimiento, esto se potencia cuando el contexto de su enunciación está plagado de simulaciones. Al hablar sobre *El desfile del amor* de Pitol, Juan Villoro afirma la «carga política» de la novela: «Aunque posee tensión de *thriller*, *El desfile del amor* no podría tener un desenlace. Metáfora de México, retrata una sociedad donde la verdad es impronunciable y toda explicación pública, un simulacro» (2000: 53). El planteamiento de Villoro le otorga otra explicación a las decisiones estéticas de Pitol respecto a la imposibilidad del modelo autobiográfico clásico: si el país funciona por una moral de hipocresías y simulaciones, la vida personal no puede ser sino un fingimiento más.

LA FORMA INFIEL DE LA MEMORIA

Lo autobiográfico en su forma clásica no sólo resulta imposible debido a los efectos que sobre la representación del sujeto traen consigo obras ambiguas como las de Sergio Pitol. También se debe a que la naturaleza de la memoria que acompaña tales artefactos narrativos resulta a su vez afectada y adquiere una forma y un funcionamiento muy peculiar.

En *El mago...* Pitol explica la razón por la cual comenzó a escribir textos de corte autobiográfico, y al hacerlo ofrece una imagen de

la noción de memoria que subyace a sus escritos. Ésta tiene que ver con el regreso a su país de origen y con su asentamiento en el ambiente tranquilo de Xalapa:

al abandonar el amplio mundo perdí una fuente de datos inagotable y comencé, en soledad, a hurgar en mis propios sentimientos, a buscar algún sentido a mis actos, a arrepentirme o gozar de mis errores, a establecer la historia de mi trato con el mundo, lo que significa tocar la realidad, o fragmentos de ella, en una especie de semivigilia cercana a la perturbada incoherencia que tienen algunos sueños (2006b: 97).

Si la memoria se parece a los sueños es porque en su obra se presenta como un sustrato de cierto modo discordante, confuso e indescifrable, del cual es difícil recuperar con coherencia una trama de dirección única. Además, nos dice Pitol, está atada a la ficción, pues no sólo es de ahí de donde se obtiene toda posible literatura («la inspiración es el fruto más delicado de la memoria», 2006b: 61), sino que suele producir recuerdos discrepantes entre sí. En su autobiografía de 1967 escribe:

Cada quien puede describir y elegir retrospectivamente la infancia que desee. Porque en esa época el tiempo no cuenta. Es una dimensión abierta en la que todo ocurre; los acontecimientos se desbordan como en cataratas. Se puede entretejer con ellos un rosario y otro y otro más, y aunque los resultados sean opuestos serán siempre coherentes. Podría relatar de varias formas mi niñez, sería real, casi más real que ésta, una infancia arrasada por la enfermedad, un paludismo durante largas temporadas, de los ocho a los doce años (2006a: 19-20).

En Pitol es claro que la memoria se concibe como un espacio promiscuo e infiel que no puede proveernos de verdades estables. De hecho, en muchos momentos ni siquiera nos permite acceder al recuerdo. En un fragmento cuyo título ya es de por sí muy significativo («Anulación de Pompeya»), el narrador relata la imposibilidad que tiene de recordar un día de su vida, durante el cual realizó un breve viaje a Pompeya: «Durante varios días me empeñé en recordar esa

visita. Cada vez que emprendía el retorno a Pompeya se me desvanecía en una especie de nebrura impenetrable [...] A partir de ese momento toda huella de la ciudad desapareció en mi mente» (Pitol 2006b: 77). Al intentar forzar la memoria, el narrador logra recuperar múltiples sucesos y detalles ocurridos antes y después de su visita a Pompeya, pero es incapaz de recordar la estancia en sí:

Creí que al escribir este relato de viaje, algún hilo comenzaría a conectarse con otros hasta llegar a desenredar el nudo. La escritura, muy a menudo, y todo autor lo sabe aun sin proponérselo, rescata zonas poco visitadas, limpia los lugares deseados de la conciencia, lleva aire a las zonas sofocadas, revitaliza todo lo que ha empezado a marchitarse, pone en movimiento reflejos que uno creía ya extinguidos. Pero Pompeya me quedó como un oscuro punto sepultado en la memoria [...] Uno se explica que un incidente grave, terrible, quede escondido allí. ¡Pero la anulación, el desvanecimiento de Pompeya! ¿A qué venía, de qué servía esa oquedad? (2006b: 88).

En la narrativa de Pitol, si la memoria es una capacidad que no podemos controlar es porque posee su propio funcionamiento, el cual es ajeno a nuestra voluntad. «Un atributo de la memoria es su inagotable capacidad para deparar sorpresas. Otro, su imprevisibilidad» (2006b: 75), afirma el narrador. El azar de los recuerdos y la serie de rememoraciones continuas (y asociaciones inesperadas) que la memoria genera impiden su previsibilidad. Otro fragmento titulado «Formas de Gao Xingjian» le sirve al narrador para hablar de la memoria involuntaria:

De pronto, al azar, desprendida de la nada, o lo que uno concibe como “nada”, la memoria logra rescatar una imagen inesperada, solitaria, desconectada del presente, pero también del entorno que le debía ser natural: su tiempo, su lugar, su minúscula historia, a la cual por abulia, por desinterés, por el desgaste de la vejez sólo le es posible cintilar alegramente unos cuantos segundos para volver después al caos primigenio de donde había surgido. A veces, una imagen reitera su presencia y exige ser rescatada del olvido (2006b: 60).

De hecho, en el mismo fragmento busca recrear tal funcionamiento involuntario y espontáneo de la memoria. Al acudir a una sesión de masaje, el narrador es invadido por la remembranza del Templo del Cielo, una edificación china que él asocia con la perfección formal y con la precisión estética. La complejidad del apartado es sorprendente, sobre todo en relación con las «técnicas anti-cronológicas» que utiliza (Gasparini 2012: 190), así como por el juego de espacios que se extrapolan y conviven. Lo más significativo es que se alternan y superponen el tiempo de la enunciación con los distintos tiempos pretéritos relatados: aquel en que ocurre el masaje, otro en que el narrador colaboraba en un programa de radio, otro en que ocurre su primera visita al Templo del Cielo, el tiempo largo de su asentamiento en China, así como diversos momentos de la vida del escritor Gao Xingjian. Asociación tras asociación, la memoria salta de un plano a otro, sin una lógica evidente; pero la enunciación cambia de tal modo que se produce un efecto de simultaneidad que, por momentos, impide disociar los distintos pasados (a pesar de que las analepsis y prolepsis puedan ser claramente ubicadas).

La actividad de la memoria se revela aquí como un ejercicio azaroso en donde los recuerdos carecen de toda jerarquía, y en donde la rememoración en su conjunto pareciera estar guiada más por la casualidad que por la causalidad. Si la memoria no puede ofrecer un sentido de totalidad y permanencia, no es extraño que los libros autobiográficos de Pitol sean fragmentarios y contruidos a través de saltos temporales, elipsis, desplazamientos, digresiones y mucha metanarratividad, remarcando la dimensión subjetiva de la experiencia temporal. No obstante, los diversos mundos, las voces cambiantes, los viajes múltiples, las lecturas constantes... generan una forma en donde todo se conecta con todo. Recordemos el epígrafe del inicio: «Only connect...» A pesar de estar constituida por fragmentos sueltos, vacíos inexplorables o tiempos confusos, la memoria que propone Pitol permite construir una red de sentido, aunque no se pueda tener ya una perspectiva de totalidad en torno al ayer.

REESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA,
UNA MEMORIA SIN FÍN

El interés de Pitol por dar cuenta, a través de formas estéticas, del funcionamiento de las operaciones ligadas con el recuerdo llama la atención desde otra perspectiva. En principio, nos permite situar al *El mago...* dentro de las llamadas *ficciones de memoria*. Birgit Neumann es quien ha formulado el concepto y lo asocia con aquellas obras que realizan una representación textual de la memoria y los procesos que la acompañan (2008: 334). Como si Pitol nos dijera que toda retrospcción siempre termina caducando y se modifica insistentemente con el tiempo, en su poética la memoria no es ni individual ni única. Ocurre lo contrario: las versiones en torno al pasado tienden a multiplicarse, por eso la escritura de la memoria resulta infinita. Lo único que podemos tener son, entonces, autobiografías inacabadas, oblicuas, múltiples y cambiantes. De ahí que Pitol no haya dejado de publicar libros con esta forma: los que están incluidos en su *Trilogía de la Memoria* (*El arte de la fuga*, *El viaje*, *El mago de Viena*), así como otros que han ido apareciendo de manera posterior (*Una autobiografía soterrada...*, *Memoria 1933-1966* e incluso su más reciente *El tercer personaje*). Respecto a *El arte de la fuga*, Pitol afirmó lo siguiente: «El resultado fue una autobiografía elíptica, cordial y de cierta manera extravagante» (2006c: 11). Me parece que la afirmación puede extenderse no al resto de los libros con rasgos autobiográficos, sino a su conjunto. Leídos en su acumulación, los libros conformarían (por el momento) no una trilogía de la memoria, sino acaso un sexteto autobiográfico, de carácter muy oblicuo y ciertamente inusual.

Si un elemento resulta importante para la construcción y el diálogo entre todas estas obras es la reescritura, muchas veces percibida como reiteración o variación. Vemos que al interior de un mismo volumen se narra varias veces el mismo episodio o la misma serie de acontecimientos. Es el caso cuando el narrador hace el recuento de su evolución literaria. Sólo en *El mago...* la relata tres veces (en «Soñar la realidad», en «Anulación de Pompeya» y en «El salto alquímico»), de modo que nos hayamos con distintas versiones del mismo

proceso, o con variaciones en torno a ideas reiteradas. Compárese por ejemplo este par de párrafos:

Decidí, sin saber que lo había decidido, que el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien determinaría la forma. Aún ahora, en este momento me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Uno, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, la combate. Y entonces, siempre es la forma la que vence. Cuando no es así el texto tiene algo de podrido (2006b: 45).

Ratifiqué entonces que en la escritura el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien tenía que determinar la forma. Aún ahora, en este momento me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Un escritor, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, aunque parezca combatirla. Pero la forma siempre debe vencer. Cuando no es así el texto está podrido (2006b: 232).

Lo que observamos, una y otra vez, es la recuperación de las propias palabras a través de autocitas, modificadas ligera o dramáticamente. El modelo, como lo aclara el propio Pitol, proviene de una estructura musical:

En Xalapa, donde me instalé en 1993, nació un último libro: *El arte de la fuga*, una *summa* de entusiasmos y desacralizaciones que a medida que transcurre se convierte en resta. Los manuales clásicos de música definen la Fuga como una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon, es decir, la posibilidad de establecer una forma medida entre la aventura y el orden, el instinto y la matemática, la gavota y el mambo. En una técnica de claroscuro, los distintos textos se contemplan, potencian y reconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es una relativización de todas las instancias (2006b: 47).

Las variaciones (sobre todo de los recuerdos) remiten en parte a la necesidad de reescribir constantemente la memoria y sobre todo a pensar la memoria misma como reescritura inacabable.

Algo fundamental es que el mecanismo se lleva a cabo no sólo al interior de un volumen, sino a través de una serie de «préstamos» entre las distintas obras que ha escrito bajo el esquema autobiográfico, de modo que en la suma de los libros estas reiteraciones se diversifican. Se trata de variaciones sobre variaciones, en donde incluso muchos párrafos (o textos completos) son reutilizados, pero obtienen otros matices al ser situados en otro volumen. Como anota Alfonso Montelongo, Pitol utiliza distintas estrategias para manipular sus textos, entre ellas la «recontextualización» de fragmentos (2007: 97): «A medida que avanza la carrera de Pitol se hace más claro que cada texto no sólo debe interpretarse en el contexto del libro que lo incluye, sino de toda la producción del autor» (2007: 96).

Esta reorganización constituye una suerte de arte combinatoria de la que ya otros han hablado¹⁷ y supone un principio de renovación textual: ciertas palabras adquieren otra vitalidad, y otros efectos surgen de su lectura, cuando son organizadas de otra manera o rodeadas de distintos fragmentos a los que aparecían en su contexto original.¹⁸ Esto es muy claro en uno de sus últimos volúmenes, *Una autobiografía soterrada...*, cuyos contenidos se derivan casi en su totalidad de textos previamente ya publicados en libro, pero que por las distorsiones y variantes que la reescritura les otorga, propone una lectura novedosa de «los mismos» materiales. Llama la atención el

¹⁷ Carlos Monsiváis la refiere de este modo: «No obstante su diversidad de asuntos, *El mago de Viena* es un libro orgánico cuya unidad deriva del entusiasmo por la literatura y por el *ars combinatoria* donde un goce o una decepción conduce a otros similares y en donde nada es más decepcionante que la descripción textual» (2005).

¹⁸ Un recuento de esta arte combinatoria incluiría los siguientes préstamos textuales entre *El Mago...* y sus otros libros: «Quisiera arriesgarme» y «Diario de la pradera» aparecen también en *Una autobiografía soterrada...* «Soñar la realidad», «El salto alquímico», «Monsiváis catequista» y «Walter Benjamin va al teatro en Moscú» fueron publicados previamente en *Pasión por la trama*. «Dos pájaros a nado» y «El código de Selby» se hallan en *La casa de la tribu* y *Pasión por la trama*. «Y desde luego Waugh» aparece también en *Pasión por la trama* y *Adicción a los ingleses*. «Conrad, Marlow, Kurtz» puede leerse en las versiones originales de *Pasión por la trama*, *La casa de la tribu* y *Adicción a los ingleses*. Un fragmento de «El tríptico» lo reescribe en *Una autobiografía soterrada...* a manera de diario. Y otro fragmento, esta vez de «El salto alquímico», le sirve para reescribir el inicio de su autobiografía del 1967.

pronombre «una» en el título, pues remite justo a la multiplicidad y variedad de escrituras autobiográficas que practica Pitol. El subtítulo es igualmente significativo: *Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones*.

El ejercicio de enmienda y reescritura Pitol lo ha llevado al extremo: hace poco reelaboró la autobiografía que publicó en 1967. La versión original, según ha dicho, le parecía aburrida, seca y gris: «Al leerla en letra de imprenta me disgustó, y cuando alguna vez la releí lo que sentí fue tedio y hasta malestar [...] En ese pequeño libro no encuentro emoción, nada de placer» (2006c: 10). De ahí que decidiera reescribirla y apareciera en el 2011 bajo un nuevo título: *Memoria 1933-1966*. Por si fuera poco, puede decirse que existen tres versiones de la autobiografía original: la primera edición de 1967 titulada *Sergio Pitol*, la edición que incluyó en 2006 el FCE en las *Obras reunidas*, la cual contiene diversas modificaciones y fue rebautizada como *Autobiografía precoz* y la que apareció en 2011 con el título *Memoria 1933-1966*, que presenta otras modificaciones (distintas a las realizadas en la edición del FCE). Cabe señalar que una de las constantes en la corrección de la última versión es la eliminación de datos concretos y vivencias, a favor de ideas y lecturas, como si Pitol quisiera con ello remarcar la idea de autobiografía intelectual y asimilar aquel libro de mediados de los sesentas a los escritos más recientes, cuyo carácter elusivo y elíptico se ha mencionado ya en varias ocasiones. De hecho, algunos de los fragmentos incorporados a *Memoria 1933-1966* habían ya aparecido en *Una autobiografía soterrada...*, publicada un año antes.

Como se ve, para Pitol, no hay ediciones definitivas¹⁹ y esto responde al tipo de representación literaria que quiere formular en tor-

¹⁹ El fenómeno que vengo describiendo tiene efectos sobre la manera cómo se conciben las obras completas de alguien como Pitol. A la hora de editar sus *Obras reunidas* en el FCE, desaparece *Pasión por la trama*, pues los textos que originalmente contenía ese libro, terminaron por ser «asimilados» a otros volúmenes. De igual modo, elimina ensayos de *Adicción a los ingleses* que terminaron por ser incluidos en *El mago...* o en *El arte de la fuga*. Esta tentativa por dejar una sola versión de cada texto (para evitar la excesiva repetición ya muy visible en el conjunto de las obras reunidas) resulta irrealizable debido a la estrategia de reescritura y recontextualización

no a la memoria. No es posible escribir una versión concluyente e irrefutable en torno al pasado y en torno a la propia subjetividad. La narración del yo será siempre inacabada. En ese sentido, para Pitol todo texto autobiográfico debe ser una ficción de memoria, debe intentar representar sus formas y sus límites, sus fallas y sus misterios. Es en la «fuga de géneros» y en la reescritura de los mismos, en donde Pitol encuentra la mejor formulación de tales objetivos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASAS, Ana (2010): «La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias». En Vera TORO, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO (eds.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 193-211.
- _____ (2012): «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual». En Ana CASAS (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, pp. 9-42.
- CASTRO Ricalde, Maricruz (2007): «La *Trilogía de la memoria*. Hacia una expansión del canon». En Teresa GARCÍA DÍAZ (coord.): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 281-296.
- COLONNA, Vincent (2012): «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)». En Ana CASAS (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 85-122.
- DE MAN, Paul (1991): «La autobiografía como des-figuración». En *Suplementos Anthropos*, «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios de investigación documental», núm. 29, pp. 113-118.

que da forma a su obra. De ahí que le sea imposible evitar la repetición de textos o pasajes enteros. Por ejemplo, en el tomo V, dedicado a los *Ensayos*, leemos en *La casa de la tribu* y en *El mago de Viena* el mismo texto sobre Conrad bajo títulos distintos.

- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2007): «Pitol, Sergio». En *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: FCE, pp. 410-416.
- ENRIGUE, Álvaro (2006): «Ensayo general». [Reseña de *Los mejores cuentos, El mago de Viena* y *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos* de Sergio Pitol], en *Letras Libres*, 85, México, pp. 70-72.
- FERNÁNDEZ DE ALBA, Luz (2007): «Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol». En Teresa García Díaz (coord.): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 297-314.
- GASPARINI, Phillipe (2012): «La autonarración». En Ana CASAS (comp.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, pp. 177-209.
- GLANTZ, Margo (2006): «El mago de Viena» [Reseña de *El mago de Viena* de Sergio Pitol], en *La Jornada*, México, 16 de marzo. <<http://www.jornada.unam.mx/2006/03/16/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>>.
- GUERRA, Humberto (2007): «La estructuración espacial de la *Autobiografía* de Sergio Pitol». En Teresa GARCÍA DÍAZ (coord.): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 315-328.
- GUTIÉRREZ, Rafael (2011): «Sergio Pitol e os disfarces da autobiografía», en *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, núm. 8, Brasília, pp. 153-161.
- HUNTINGTON, T. G. (2006): «Pitol Is and Is Not Mexican: About *El mago de Viena*», en *Literal. Latin American Voices*, núm. 4. En <<http://literalmagazine.com/pitol-is-and-is-not-mexican-about-el-mago-de-viena/>>.
- LEJEUNE, Phillipe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2005): «Autobiografía libresca», en *El Ángel* [Suplemento cultural de *Reforma*], México, 16 de octubre.

- LOUIS, Annick (2010): «Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción». En Vera TORO, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO (eds.) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 73-96.
- LOUREIRO, Ángel G. (1991): «Problemas teóricos de la autobiografía», en *Suplementos Anthropos*, «La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios de investigación documental», núm. 29, pp. 2-8.
- MATEOS-VEGA, Mónica (2010): «Pacheco, Monsiváis y yo vimos en la literatura nuestro mundo: Pitol [Entrevista]», en *La Jornada*, México, 6 de mayo, p. 4.
- MONSIVÁIS, Carlos (2005): «Un narrador satírico. Entrevista: Sergio Pitol», en *Babelia* [Suplemento cultural de *El País*], 8 de octubre.
- _____ (2008): «Prólogo. “Todo está en todo”. Diálogo con Sergio Pitol». En Sergio PITOL: *Obras reunidas V. Ensayos*. México: FCE, pp. 11-18.
- MONTELONGO, Alfonso (2007): «“Asimetría” en la obra de Pitol». En Teresa GARCÍA DÍAZ (coord.): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 93-107.
- NEUMANN, Birgit (2008): «The Literaty Representation of Memory». En Astrid ERLI y Ansgar NÜNNING (eds.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín: Walter de Gruyter, pp. 333-343.
- PIGLIA, Ricardo (1999): *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- _____ (2001): *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- PITOL, Sergio (1967): *Sergio Pitol*. México: Empresas Editoriales.
- _____ (1989): *La casa de la tribu*. México: FCE.
- _____ (1996): *El arte de la fuga*. México: Era.
- _____ (1998): *Pasión por la trama*. México: Era.
- _____ (2000): *El viaje*. México: Era.
- _____ (2002): *Adicción a los ingleses: vida y obra de diez novelistas*. México: Lectorum
- _____ (2006a): «Autobiografía precoz». En *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. México: FCE, pp. 13-40.

- _____ (2006b): *El mago de Viena* [2005]. Bogotá: FCE/Pre-Textos.
- _____ (2006c): *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. México: FCE.
- _____ (2007): *Trilogía de la Memoria (El arte de la fuga, El viaje, El mago de Viena)*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2008): *Obras reunidas V. Ensayos*. México: FCE.
- _____ (2010): *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y des-acralizaciones)*. Oaxaca: Almadía.
- _____ (2011): *Memoria 1933-1966*. México: Era.
- POZUELO Yvancos, José María (2006): *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- ROJO, José Andrés (2005): «Sergio Pitól: La parodia me ayudó a equilibrar mis neuronas [Entrevista]», en *El Ángel*, [Suplemento cultural de *Reforma*], 16 de octubre.
- VILA, María del Pilar (2013): «El ensayo de Sergio Pitól, un cuaderno de bitácora», en *Literatura y Lingüística*, núm. 27, Santiago, pp. 83-96.
- VILLANUEVA, Darío (1993): «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía». En José ROMERA, Alicia YLLERA, Mario GARCÍA-PAGE y Rosa CALVET (eds.): *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor, 15-31.
- VILLORO, Juan (2000): «Pitol: los anteojos perdidos». En *Efectos personales*. México: Era, pp. 52-58.

AUTORES

JUAN M. BERDEJA. Doctor en Letras hispánicas del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, y Maestro en Humanidades, línea Teoría literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Sus intereses de investigación son la relación literatura-silencio en las letras hispanoamericanas, los nexos que la novela y el cuento tienen con el ensayo, las modalidades narrativas fantástica y neofantástica. Trabaja para el Department of Romance Language and Literatures en Harvard University.

EDIVALDO GONZÁLEZ RAMÍREZ. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM. Maestro en Letras (Latinoamericanas) de la misma institución con una tesis sobre la apropiación del existencialismo en la obra de Mario Vargas Llosa. Participó en el libro *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina* (UNAM/Bonilla Artigas, 2015); asimismo, ha publicado trabajos críticos en la revista *Les Ateliers du SAL*. En 2015 realizó una estancia de investigación en el Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC) de la Université Paris-Sorbonne. Sus líneas de investigación son el existencialismo, la literatura policiaca y la narrativa latinoamericana de los años sesenta.

J. TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ. Es maestro y doctor en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara, institución en la que actualmente se desempeña como profesor investigador de tiempo completo. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, sus líneas de trabajo giran en torno a problemas de la poética de la ficción, literatura fantástica, literatura comparada; literatura,

memoria y poder político. Ha publicado diversos artículos sobre narrativa mexicana y latinoamericana; colaboró como autor en *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009* (IIFL-UNAM) y en el volumen III de *Una selva tan infinita. La novela corta en México* (UNAM-FLM).

BRENDA MORALES MUÑOZ. Licenciada, maestra y doctora en Estudios Latinoamericanos (área de literatura) por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus líneas de investigación son: narrativa peruana contemporánea, novela histórica y la ficcionalización de la violencia en la literatura. Ha realizado estancias de investigación en las universidades de Toulouse le Mirail y Complutense de Madrid. Sus últimas publicaciones son: «Abril rojo: la guerra en tiempos de paz», *Cuadernos Americanos* (150); «Relatos alternativos de la política mexicana. El caso de *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza», *Alertexto* (5), y «La representación de la violencia en *Cidade de Deus*», *Hipertexto* (19), todas de 2014. Es miembro fundador del SENALC.

IVÁN PEÑOÑORI. Licenciado en Creación Literaria por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y diplomado en psicoanálisis por la misma institución. Actualmente realiza la Maestría en Comunicación y Política en la Universidad Autónoma Metropolitana. Sus líneas de investigación son el surgimiento y la confrontación de los sujetos políticos, los procesos culturales, la relevancia de la experiencia estética. Ha participado en diferentes proyectos vinculados a la lingüística, las prácticas de la memoria en Latinoamérica y los cruces entre estética y política.

JESÚS PÉREZ RUIZ. Licenciado en Relaciones Internacionales y maestro en Letras Latinoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. En la misma institución realiza el doctorado en Letras. Ha participado como ponente en congresos internacionales sobre autoficción (España) y escrituras del yo (Argentina). Ha publicado en revistas arbitradas de Brasil (*Revista Landa*) y México

(*Fuentes Humanísticas/UAM-A*). Líneas de investigación: literatura gay, identidad de género y autoficción.

ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO. Doctora en Letras por la UNAM, maestra en Estudios Latinoamericanos (área de Literatura), por la misma institución, y licenciada en Lingüística y Literatura con énfasis en Investigación Literaria, por la Universidad Distrital de Bogotá. En 2014 realizó una estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid y, en 2009, en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha participado en diversos congresos y eventos académicos en Francia, Colombia, España, EUA, Costa Rica y México. Cuenta con capítulos de libros y artículos publicados en diversas revistas internacionales arbitradas. Sus áreas de investigación son el arte conceptual en la literatura, la metafiction, autoficción e intertextualidad en la narrativa latinoamericana contemporánea, la obra de César Aira, y la literatura boliviana reciente. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM. Es miembro fundador del SENALC.

JEZREEL SALAZAR. Licenciado en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Maestro en Sociología Política por el Instituto Mora. Doctor en Letras por la UNAM. Es profesor de literatura en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Obtuvo el Premio Nacional de Ensayo «Alfonso Reyes» por su libro *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis* y el Premio Nacional de Crónica Urbana «Manuel Gutiérrez Nájera» por su libro *Sentido de fuga. La ciudad, el amor y la escritura*. Sus trabajos de investigación giran en torno a cuestiones relacionadas con la crítica cultural, centrándose específicamente en los vínculos entre práctica literaria, ideología política y forma estética.

IVONNE SÁNCHEZ BECERRIL. Doctora y maestra en Letras por la UNAM. Licenciada en Lengua y Literatura de Hispanoamérica por la UABC y especialista en literatura mexicana del siglo XX por la

UAM-Azcapotzalco. Ha realizado diversas estancias de investigación internacionales —en el Séminaire Amérique Latine (SAL) de Paris-Sorbonne (2013), con el proyecto de la DAAD «Literary Cultures of the Global South» (2015) y con el Romanisches Seminar (Programa Teach@Tübingen 2016-2017) en la Eberhard Karls Universität Tübingen (2015). Miembro fundador del SENALC, UNAM, y miembro asociado del SAL, Paris-Sorbonne. Actualmente participa con el proyecto PAPIIT *Literatura mexicana contemporánea (1994-2012)* y el proyecto «Literary Cultures of the Global South» (EKUT). El ciclo escolar 2016-2017 fue docente de Literatura latinoamericana en la Eberhard Karls Universität Tübingen.

ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO. Doctor en Letras por la UNAM. Es profesor de Tiempo Completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en las áreas de teoría de la literatura y literatura hispanoamericana. Dentro de sus publicaciones se encuentran: «El primer Onetti, un itinerario del encierro» (2010); «El personaje aniquilado en *Estrella distante* de Roberto Bolaño» (2013), y «Metaficción y ficciones de memoria, estrategias en la construcción del relato» (2014). Sus líneas de investigación son: literatura y memoria, teoría de la literatura latinoamericana, migración y narrativa latinoamericana contemporánea. Es miembro fundador del SENALC.

LAURA ELISA VIZCAÍNO. Realizó la licenciatura en Literatura Latinoamericana por la Universidad Iberoamericana, la maestría en Letras Mexicanas por la UNAM, desarrolló estancias de investigación en la Universidad de Buenos Aires y en la Autónoma de Barcelona. Actualmente cursa el doctorado en Letras Latinoamericanas en la UNAM. Sus estudios sobre minificción han sido publicados en: *Cuadernos americanos*, *Cuento en red*, *La estética de lo mínimo: Ensayos sobre microrrelatos mexicanos*, *Revista Destiempos* y *Revista Ritmo*. Por otra parte, ha publicado el libro para niños *El barco de los peces pirata*; un libro de minificciones: *CuCos*, y ha participado en distintas antologías nacionales y extranjeras dedicadas a la ficción mínima.

HÉCTOR FERNANDO VIZCARRA. Investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Secretario de redacción de la revista *Literatura Mexicana*. Autor de *Detectives literarios en Latinoamérica: el caso Padura* (UNAM, 2013), de *El enigma del texto ausente. Policial y metaficción en Latinoamérica* (Almenara/UNAM, 2015) y de la novela *El filo diestro del durmiente* (Terracota/Conaculta, 2014). Co-coordinador de *Crimen y ficción. Narrativa literaria y audiovisual sobre la violencia en América Latina* (Bonilla Artigas/UNAM, 2015). Ha sido becario Jóvenes Creadores del Fonca 2014-2015 (novela). Es miembro fundador del SENALC.

La posición sesgada reúne doce trabajos críticos que abordan textos literarios latinoamericanos publicados entre 2000 y 2013, y con los que se invita a reflexionar sobre los complejos contextos de escritura, las multifacéticas realidades de sus países y sus literaturas. El título de este volumen, alude, por un lado, a la analogía entre la circunstancia de un testigo y la de un crítico literario, para observar la obra antes de comunicar sus experiencias de lectura, propuesta en *El camino de ida* por Ricardo Piglia; por otro, remite al examen oblicuo que, como lo propone Slavoj Žižek, en *Violence: Six Sideways Reflections*, implica un desarrollo reflexivo objetivo, una distancia crítica, esto es, una estrategia de trabajo.

El libro está agrupado en cuatro segmentos que sintetizan las tendencias teórico-críticas que interesan a los miembros del SENALC y que, a su vez, debaten entre sí: FIGURACIONES DE LA ESCRITURA, TRASGRESIONES GENÉRICAS, FICCIONES POLÍTICAS Y TERRITORIOS DE LA MEMORIA. Estas divisiones, más que cajas cerradas, son núcleos de análisis, por lo que el lector podrá encontrar una rica variedad de enfoques y estrategias de abordaje. Los ensayos aquí reunidos revisan la obra de autores como: Ricardo Piglia, Diego Meret, Alonso Sánchez Baute, Eduardo Lalo, Antonio José Ponte, Héctor Abad Faciolince, Juan Gabriel Vásquez, Luis Britto García, Sergio Galarza, Daniel Alarcón, Fernando Iwasaki, Luis Fernando Verissimo, Rubem Fonseca, Cristino Bogado, Pedro Lemebel, Damián Cabrera, Yuri Herrera y Sergio Pitol.