

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 9

Literatura y Cultura Argentina de Fin de Siglo

July, 2003

TABLE OF CONTENTS

Sección especial: literatura y cultura argentinas de fin de siglo

- María Amelia Arancet Ruda
"Memorias" de Edgar Bayley: del invencionismo al objetivismo
- M. Ana Diz
La parca Futoransky. Sobre La Parca enfrente, de Luisa Futoransky
- Gabriel Giorgi
Sueños de exterminio: Perlongher
- Graciela Gliemmo
De la narrativa a la teoría: Peligrosas palabras y Escritura y secreto de Luisa Valenzuela
- Hugo Hortiguera
De la investigación periodística al potin: El relato documental argentino de fin de siglo
- Oscar R. López
Santa Evita: ¿Cartesianismo o apuesta por lo Real Maravilloso? Las buenas intenciones de Tomás Eloy Martínez
- Marisa Pereyra
Recontar la historia desde la censura: el modo utópico como estrategia de la nostalgia en Reina Roffé y Alina Diaconú
- Sergio Waisman
De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires

Essays

- Mayra E. Bonet
Casa de campo de José Donoso: Un relato mítico, atemporal y cíclico
- Laura Fernández
La pampa de memoria. William H. Hudson
- Nina Gerassi-Navarro
Las autobiografías de Eva Perón y Victoria Ocampo: dos voces que se desdican
- Sofía Kearns
Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli
- María Cristina C. Mabrey
Pilar Miró y Ricardo Franco: Un tributo póstumo a dos atrevidos cineastas del cine español de los setenta
- Celina Manzoni
Cartografías culturales: de la ciudad mítica a la ciudad puerca
- Marisa Moyano
Escritura, frontera y territorialización en la construcción de la nación
- Gonzalo Navajas
El desafío arquitectónico para la literatura: tecnología y cultura escrita
- Jorge Santiago Perednik
Evita: el feminismo y otras cuestiones
- Hugo M. Viera

El viaje modernista: la iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo

Notas

- Marta Lena Paz
Las múltiples voces de una tragedia histórica argentina en la novela
- Jane Marcus-Delgado
Public, Private, and Political Corruption in *El vuelo de la reina*
- Ricardo Rey Beckford
H. A. Murena: inventario de un silencio
- Rubén Rodríguez Jiménez
Escritura transexual y borrón de identidad en *Sirena Selena Vestida de Pena*

Interviews

- Pedro García-Caro
"Anaqueles caseros", Entrevista a Unai Elorriaga
- Sylvia Figueroa / Nestor Rodríguez
En la casa de la poesía: encuentro con la escritora cubana Reina María Rodríguez

Reviews

- Cristina Guiñazú
Alberto Salas, *El llamador*
- Susana Haydu
Sylvia Molloy, *El común olvido*
- José Muñoz Millanes
Exploraciones de la sombra

**Sección especial: literatura y cultura argentinas
de fin de siglo**

"Memorias" de Edgar Bayley: del invencionismo al objetivismo

María Amelia Arancet Ruda
Universidad Católica Argentina; CONICET

¿Bayley invencionista?

-1-

Edgar Bayley (Bs.As. 1919-1990) es uno de los principales artífices de la neovanguardia argentina de los 50 y usualmente considerado como invencionista. Esta filiación es más o menos exacta, si hablamos de sus dos primeros poemarios, *En común* (publicado en 1949) y *La vigilia y el viaje* (publicado en 1958), y, sobre todo si pensamos en el invencionismo más como una suerte de pronunciamiento de fe (1), que como postulado estético. En verdad aquel enfilamiento de imágenes en Bayley nunca abandonó del todo el referente, aunque lo haya adelgazado hasta el extremo. Un Bayley tan preocupado por proponer un nosotros plural (2) –como el de *En común*- y tan inmerso en la problemática del tiempo y su condicionamiento de la percepción (3) –como el de *La vigilia y el viaje*- no es el invencionista que suele pensarse. Sí en cuanto a su rebelión respecto de la poesía argentina anterior, por intimista, confesional y nostálgica, pero no en cuanto a sus efectivas realizaciones poéticas. El mismo Bayley, en una entrevista de mediados de los 80, subraya este papel del –ismo en cuestión (4).

Los poemarios tercero y cuarto, respectivamente *Ni razón ni palabra* (publicado en 1961) y *El día* (publicado en 1968), marcan la transición hacia una nueva etapa inaugurada con *Celebraciones* (publicado en 1976), donde aparece con mayor claridad la estética más propia de Bayley, centrada en una sencilla y a la vez rica imaginaria de lo dado en presente. El deseo puesto en lo inmediato, latente desde el principio de su

producción, ocupa ahora la estructura de superficie, como anécdota referencial y como matriz generadora. El nuevo rumbo poético de Edgar Bayley estará definido por este afecto hacia las cosas, un respeto admirativo nada sentimental y por cierto gozoso que nos permite hablar del objetivismo de este poeta. En verdad es el mismo Bayley del principio, pero ahora alejado de la necesidad de combatir la melancolía crónica y el autobiografismo narcisista que tanto lo exasperaban de muchos de los poetas del llamado grupo del 40.

-2-

Después de leer los dos primeros libros, *Ni razón ni palabra* y *El día* provocan un desacomodo, desbaratan la expectativa lectora. El efecto que generan, no unitario, se debe, entre otras cosas, a la indefinición respecto de la modalidad significativa. En *En común* y en *La vigilia y el viaje* la pretensión de crear una poesía no referencial sumada a la exaltación de toda vivencia, a una innegable coherencia global y al evidente dominio de la modalidad semiótica otorgaban homogeneidad. Pero en los poemarios tercero y cuarto irrumpe un elemento más acorde con la modalidad simbólica (5) (v.g. en lo que hemos llamado "poemas alegóricos" (6) y con la conciencia predicativa y judicativa del sujeto.

Aclaremos que estas dos modalidades significativas no son excluyentes. Pero, teniendo en cuenta que venimos de frecuentar a un Bayley vanguardista que quería liberar las "valencias" de lo puramente lingüístico, el repentino acento puesto en el mensaje y en la comunicabilidad (y no siendo éste tampoco un rasgo plenamente extendido) crea una zona de contrastes violentos.

-3-

Hay particularmente un poema de *El día* que opera como óptimo índice del cambio, o, mejor aun, como innegable testimonio de ese cambio. Se trata de "Memorias", la composición que cierra el libro, bastante distinta del resto de las de Bayley hasta ese momento, entre otras cosas por su considerable extensión -veintiún fragmentos numerados-, poco común en nuestro autor. Este poema se destaca, además, porque asume en sí, y de manera lograda, casi todos los grandes temas de Bayley (la más o menos directa pregunta por el pasado, el presente y el futuro; lo cotidiano; lo erótico-amoroso; el oficio poético; el otro, prójimo), de manera que funciona como núcleo condensador de sentido en su producción total, reúne hilos que antes y después participan de otras realizaciones.

Estas recurrencias semánticas son presentadas por un sujeto lírico cuya actitud es una de las que en otro estudio hemos visto como más extendidas en Bayley, la de reflexionar y preguntarse (7). Ya el título, "Memorias", alude en parte a ese 'sopesar y sacar cuentas'. Esta subjetividad autoindagadora mantiene, no obstante, cierta distancia respecto de sí mismo, rasgo que venía dándose también a lo largo del tercero y del cuarto poemario, y que en este poema está instituido por el género mismo al que apela desde su título.

¿Autobiografía? ¿Monólogo interior?

-1-

"Memorias" guarda relación con un esquema discursivo preexistente que es el de elaborar las propias memorias. En consecuencia, la actitud discursiva que preside esta composición es la de *hacer balance*.

La mayoría de las veces el género 'memorias' supone como fuente de emisión un sujeto ya mayor que recapitula su vida. EB no era tan añoso para la época de *El día* (contaba con 49 años), pero estaba abandonando la etapa de excusa invencionista, que había embargado buena parte de su entusiasmo juvenil. A la par, en el contexto de la poesía argentina iba surgiendo una línea que adquiriría importante desarrollo, la del sesentismo. En consonancia con ella Bayley depura su poética, ahora abiertamente orientada a una adhesión fervorosa a lo inmediato cotidiano, aunque con una estética propia algo diferente de la más extendida, donde -según la diferencia que César Fernández Moreno hace en el prólogo de *Argentino hasta la muerte*, de 1963- las palabras tienden a juntarse como diamantes más que como barro, y donde cada una sigue manteniendo alta densidad poética.

Tradicionalmente la elaboración de las propias memorias consiste en una narración que arranca en el pasado. En esta composición, en cambio, el inicio está en un presente absoluto, presente que sostiene una actitud del sujeto totalmente distinta de la sabiduría otorgada por el cúmulo de experiencias vividas. El yo lírico abre su discurso enunciando su ignorancia ("porque no sé no he visto bastante"), de manera que la añosa quietud y el sabio reposo quedan invalidados. El conocimiento posible y el mundo "visto" son lo que importa, pero afirma no poseerlos; hace falta más.

En las subsiguientes estrofas va presentándose lo que debería ser recuerdo y es, en su lugar, una sucesión, como al acaso, de las recurrencias semánticas antes mentadas, bajo la forma de fragmentos oníricos, de expresiones de deseo, de frases insertas sin conexión lógica, de anécdotas sencillas, de agradecimientos y de aseveraciones varias. Estos componentes van alternándose con el movimiento natural, un tanto desordenado,

de quien rememora su vida en presente para ver dónde está parado. Varias veces se repiten los adverbios 'antes' y 'después', que dejan en claro la relevancia del 'ahora'. Más que evocar, entonces, el yo lírico convoca (8) las partes que componen su vida y ve dónde se ubica cada una; pretende ver cómo diseñan su yo, sin orquestarlos.

En el desarrollo de este *hacer memoria* voz y focalizador (9) coinciden, ya no solo por la unidad de conciencia, sino porque además casi no aparece un sujeto abocado al rescate del pasado.

Si pensamos en la voz como la conciencia reflexiva volcada en lenguaje, y en el focalizador como la conciencia espontánea de lo percibido, encontramos que voz y focalizador están juntos en este poema. En él el yo lírico se instala en un presente muy marcado, desde donde habla y percibe, hacia adelante o hacia atrás, pero siempre con el foco puesto en el instante actual. Es decir que la atención está centrada en qué sensaciones, dudas y sentimientos le provoca su vida -toda- hoy, y no en el recuerdo del qué ni del cómo.

Estas memorias, entonces, no responden tanto a un deseo de recapitulación al cabo de ya haber vivido, cuanto a un agudo autocuestionamiento, a una crisis personal que pide y ejecuta el cambio.

El yo lírico plantea sus memorias en torno del cuestionamiento de su identidad, que quiere verse a sí misma. De allí que en los distintos fragmentos del poema este sujeto enunciante y actante vaya intercalando sus propias partes, las que más que compartimentos estancos, son cuatro fuerzas urdidas en distinto grado, en una trama variable, que crean el entramado móvil de su identidad: su ESTAR (en el mundo, en "un

lugar entre los hombres" (10), su HACER (poesía y reflexión, pero sobre todo poesía), su SER (que se ofrece inestable, incierto y muchas veces disolviéndose, como "propiedad en la arena" o como "una voz al borde de la destrucción" (11) y su DESEAR (la claridad, la visión, y siempre otras vidas, para más claridad y más visión).

-2-

Para conocer el tipo de autoinquisición que lleva a cabo el sujeto es importante descubrir qué orientación axiológica tiene. Para ello es necesario tener en cuenta que la percepción nunca es un registro mecánico, al estilo de una cámara fotográfica, sino que está determinada por una serie de preconceptos, de sentimientos, de acentos y de silencios culturales, tanto en lo personal como en lo colectivo. Para entenderlo mejor precisamos la definición de focalizador como la de "instancia que aprehende, selecciona, evalúa y presenta cierto material que puede pertenecer tanto al ámbito de lo "perceptible" (objetos físicos) como al de lo "imperceptible" (objetos psíquicos, interioridad del personaje)" (Reisz, 1989: 229).

En el poema de Bayley que nos ocupa las memorias se inauguran con un yo que asume como propio el 'no saber' y que se manifiesta claramente en crisis al enunciar en la estrofa uno "porque no sé no he visto bastante/ estos soles me parecen distintos/ y la furia y la gana/ van camino de marchitarse"; el sujeto fuertemente deseante de Bayley aquí hace un quiebre, intenso, que lo mueve a preguntarse por el pasado, como se ve en la estrofa dos, donde están implícitas las imágenes de camino, ciudad y caminante (12) para representar la existencia:

en qué roble dal
en qué recodo
viví vivieron antes
ella apareció de pronto
cómo pude entrar en ese mundo denso
me doy cuenta ahora
el alcalde mandó cerrar las puertas
y volveré olvidaré
estaré con ustedes

La alusión al pasado surge cada tanto, de manera tenue y más bien indirecta ("voy despacio por los años/ por cabellos cortados"). Pero una y otra vez el focalizador dispara su atención con vehemencia hacia el presente, y la voz da cuenta de objetos más o menos insignificantes, discursivamente despojados, cuyo valor radica únicamente en estar, ni más ni menos, no se destaca otra nota: el radichón, la lechuga, la jarra, el oficio de escribir, la dificultad para explicar y responder ("parece muy difícil explicarlo", "qué quieres que diga"), el recuerdo ("la casa se llovía/ y esa fue la causa del vino triste/ y la mesa vacía"; "era por aquí/ te juro/ aquí estaba la puerta ella/ tantas veces la tuve/ al borde del aire"), el deseo ligado al presente ("no puedo ocultar/ que al final del túnel/ hay espejos muchachas como peces/ prendidas a mi garganta"), el deseo ligado al futuro ("que la luz sea del día/ y renazca en otro cielo"), la propia imagen ("este rostro seco/ esta equivocación") y el deambular como modo de existencia ("voy despacio contando las pizarras", "en lugar de estar adentro bajo techo/ prefiero salir a caminar aunque haga viento", "mientras hacíamos nuestro recorrido").

Podría afirmarse la vigencia aquí de un modelo perceptivo consciente; hay un focalizador consciente de sí mismo, del propio cambio, de su pasado, de su relación con el mundo, del otro (hay variados enunciatarios: nosotros, tú, ustedes) y que se fija deliberadamente en presente. Esta capacidad perceptiva toca/ve/siente a la vez la levedad del ser y la posibilidad de nueva vivencia en cada acaecer y en cada cosa; como culminación de la experiencia, acto seguido, la voz –la poesía- viene a decir (13) la "esperanza viril entre los hombres". (14)

-3-

Esta composición, entonces, al mismo tiempo que responde a un esquema previo, se sale de él -como corresponde a la lírica, según señala Stierle, junto con quien decimos que hay un desvío, pero respecto del discurso, no de la *langue*-. "Memorias" transgrede el esquema del género que designa presentando una yuxtaposición de variados fenómenos en movimiento, donde no hay una clara articulación narrativa, ni siquiera cohesión lineal.

Pero no sólo identificamos la naturaleza de este poema por negación, por lo que no es. En este salirse del cauce hallamos también una afirmación. En verdad, "Memorias" alcanza un logro mimético. La evaluación de la propia existencia, con todos sus aspectos, surge como surgiría realmente en la interioridad, no como un largo discurso articulado, cohesionado, sino de a pedazos, mezclando, por ejemplo, el gran dolor, la cuenta del teléfono y la tarea que ha embargado la vida entera, la de escribir. El enunciado por momentos es conmovedor, pero nunca demasiado, porque eso provocaría un efecto distinto: sabemos que el yo lírico de Edgar Bayley raras veces se permite desbordes emotivos; por otra parte, ese detenimiento le quitaría fluidez a lo dicho. Este sujeto, con todo su bagaje así presentado, se asume a sí mismo con el sello de la incertidumbre. No

una duda sistemática ni patológica, sino la de cualquiera en cualquier día de su vida, cuando, si bien puede proyectarse hacia atrás y hacia delante, siempre quedan espacios no abarcados, aspectos sin controlar, fisuras del ego racional. Varios sintagmas destacan esta condición incierta, por lo pronto la que, de hecho, abre el poema: "porque no sé no he visto bastante". Las preguntas, sin respuesta ahora, continúan ("cómo pude entrar en ese mundo denso"), no hay explicación ("parece muy difícil explicarlo/ y me desmando y callo de repente") ni palabras ("qué quieres que diga/ qué quieres/ antes que amanezca"). El sujeto pierde algunos puntos seguros ("era por aquí/ te juro/ aquí estaba la puerta ella") y llega a desconocer su propia imagen ("no/ este rostro seco/ esta equivocación").

-4-

El logro mimético que acabamos de destacar da pie para observar que esta composición tiene, a la vez, otro modelo pragmático en su base: el monólogo interior. Si tomamos la caracterización que de él hace Susana Reisz lo podemos comprobar; ella sostiene que el monólogo interior es "una suerte de 'hablar' interior, de verbalización de percepciones, sentimientos, ráfagas de pensamientos actuales mezclados con recuerdos, fantasías pasadas o presentes, con una organización sintáctica suficientemente incoherente y fragmentaria como para sugerir la simultaneidad y las complejas interacciones de procesos que se desarrollan en distintos estratos de la conciencia" (Reisz, 1989: 237).

Claro que, lírica al fin, también este esquema discursivo primario es transgredido, puesto que no se mantiene la persona; no hablamos ya de la primera del singular, que sería la más característica del género 'memorias' –género a su vez englobado en otra macroestructura, la de la autobiografía-. Tampoco se mantiene la tercera, ni la segunda. En el poema de Bayley hay profusión de voces provenientes de la alternancia de personas

(1º, 2º y 3º del singular; 3º y 2º del plural). Sin duda, no podemos ceñirnos tampoco al monólogo interior.

El cambio de voces indica un cambio de sujeto lógico, pero no implica cambio de focalizador, que sigue instalado en un presente contundente. Así la identidad del yo lírico es levemente difusa en cuanto a su voz y muy específica en cuanto a su percepción. Se dibuja de esta manera un sujeto lábil, oscilante, que puede interpretarse perfectamente como en trance de cambio y que cobra consistencia a partir de lo que percibe. De hecho, en medio de este desarrollo de la conciencia, frecuentemente confuso, parece haber dos evidencias. Por un lado, la de las cosas insignificantes, su presencia indubitable, como la de la jarra de vidrio verde o la del mortero. En segundo lugar, una vez más, el sujeto posee la certidumbre de fluir, esto es la de devenir de una realización en otra, la de sentir sus bordes como débiles y la de necesitar el desprendimiento para continuar:

[...]

hasta los corazones más heroicos
sólo obtienen honor
un amigo
ansias
muerte prematura
están los que aguardan
y no saben qué hay
en aquel tan precioso lugar
y sólo obtienen fidelidades

consuelo y memoria
pero amanece corremos
y la danza recomienza
con los recién llegados

No parece casual la conjugación de elementos de estos últimos tres versos, donde hallamos el recomienzo ("amanece"), el movimiento como valorado, apreciado ("danza") y el ser otro ("los recién llegados"). La identidad se plantea más bien como un complejo dinámico tejido por los elementos *apertura + cambio + yo + otro*, elementos en danza que podrían corresponderse, respectivamente con las fuerzas antes mencionados: hacer – estar – ser – desear.

Nuevo "manifiesto"

En esta incipiente nueva etapa hay una composición que actúa a modo de manifiesto, ya no grupal, como fue el del Invencionismo, sino personalísimo. Se trata de "Fidelidad en la encrucijada" (en *Ni razón ni palabra*: 108), el poema que mejor expresa el deseo y la búsqueda por parte del yo lírico de que su lenguaje cumpla una función existencial, en sociedad (15).

Quien percibe y quien habla en "Fidelidad..." lo hace desde el lugar del poeta, sintagma que ha reemplazado por completo al de 'hombre'.

En esta "encrucijada" de su obra, que es la transición entre dos períodos, el poeta vuelve a presentarse, vuelve a afirmar lo que considera esencial a su propia constitución

poética, aquella con la que quiere lograr la "incandescencia de la palabra". Así enuncia los siguiente principios:

1 - la poesía como "relámpago que hace posible la fraternidad".

2 - el poeta como "testigo de su propia existencia".

3 - la palabra como "vida con los demás. Bien común".

4 - la poesía como "modo de nadar, de estar presente, ajena a las retribuciones del espectáculo"

5- la poesía como "esperanza viril entre los hombres".

6 - el rechazo de "la declamación y la ortopedia del espíritu", de "la retórica de la pureza y la organización de los elegidos".

7 - la "forzosidad de una voz".

Es a estos lineamientos fundamentales de su identidad poética a los que Edgar Bayley se propone guardar "fidelidad" en un momento claramente identificado como crucial. Ésta es su poética, lúcida y conocedora de sí misma, su elegido modo de hacer cuando se plantean los cambios, los nuevos caminos.

Sin duda estos postulados intervienen directamente en el balance que es "Memorias", donde el yo lírico declara abiertamente que no quiere declamar, que lo único que posee es una jarra verde ("una jarra de vidrio verde/ es todo lo que tengo pero la conozco bien") y su oficio ("no soy más que el andamio/ esta rama y este oficio") y que

no le interesan reconocimientos, no quiere placas oficiales ("hasta los corazones más heroicos/ sólo obtienen honor/ [...] / y sólo obtienen fidelidades/ consuelo y memoria/ pero amanece corremos/ y la danza recomienza/ con los recién llegados"). Su interés está en lo fenoménico, nunca permanente, y en la palabra poética asociada con lo vital:

[...]
que cante esta guitarra
y cante cante y cante
que la luz sea del día
y renazca en otro cielo
en otra infancia
que yo vuelva a ser tu novio
y a perderte
y olvido
[...]

La incertidumbre enunciada, escenificada y ostentada en "Memorias" es antes dicha y valorada precisa y brevemente en este poema/manifiesto: "Lo más opuesto a tu fluir propio es la adopción de certidumbres de superficie".

Conclusiones

Magnífico ejemplo de transgresión lírica, "Memorias" se ofrece en principio como autobiografía y como monólogo interior, y en realidad no es acabadamente ninguna de las dos cosas. En verdad, transgrede ambos modelos pragmáticos, porque la atención se

desvía para poner el acento en un presente que ya está marcando y reclamando nuevos rumbos, donde el mayor peso recae en el objeto.

Esta preeminencia "objetual" –si se nos perdona el neologismo- emerge insistentemente con posterioridad, como por ejemplo en "Nada más que una piedra/ nada menos" (de "Está presente", *Algunos poemas más*, 1999: 310), o en "un ladrido es un problema de garganta/ [...] / ¿para qué más? ¿qué otra certidumbre?" (de "Certidumbre", *Nuevos poemas*, 1999: 235), o en "si estoy o no estoy/ (quimera verdad campana)/ lo mismo da/ para el mar y la araucaria" (de "Reconquista", *Nuevos poemas*, 1999: 239), o en "me convenzo del fuego/ me convenzo del agua/ del vapor/ del crisantemo/ de la alondra" (de "Nos conocemos", *Celebraciones*, 1999: 197).

"Memorias" más que balance es una bisagra entre dos etapas, porque subraya el cambio de estética y muestra la actitud inquisitiva del yo lírico, cuestionador de su propia constitución al replantear su oficio poético y su trayectoria previa.

En este poema el sintagma "ni razón ni palabra", que da título al tercer poemario y a una composición homónima dentro de él, cobra pleno sentido: la existencia, este fluir, no tiene explicación ni puede ser aprehendido más que en retazos, tal como aparece en "Memorias". La disposición para el cambio ahora en curso preexistía y estaba ya enunciada, entre muchos otros lugares, en el poema recién aludido, "ni razón ni palabra":

[...]

es necesario empaparse herirse hundirse
buscar el estallido hasta decir: perdón no soy el mismo
pero el fuego desgrana tus razones de tierra
debes perder la luz plena
los motivos de la victoria
agrio pesado cruel
la ciudad te vuelca te vacía
corazón vacío
miseria burbujeante

[...]

No hay grandes satisfacciones que dar a la pregunta ante la transformación; sólo un desconcierto, nada patético, y la única seguridad de lo inmediato. "Memorias" deja en claro que la pregunta y la búsqueda son a partir de lo cotidiano, relevancia del hecho y del objeto aislados que dan la única respuesta posible y que pasará a *Celebraciones*.

En la fase siguiente podríamos hablar de invencionismo sólo si recurriéramos a la etimología latina: *invenio*, *-is*, *-ire*, *-i*, *-entum*, 'encontrar', 'descubrir'. De aquí en adelante lo determinante –lo único- será el descubrimiento del objeto, o más bien el íntimo encuentro del sujeto con el objeto, nuevo protagonista, y que dará espacio al yo siempre en esta relación dialógica. Los términos mundo y sujeto se han ubicado de manera tal, que lo externo es la probable evidencia y el yo es el pasaje, la fluidez, un fluir que requiere del "olvido" (recurrencia léxica extendida y significativa) para ser:

[...]
más allá del monte
los senderos
el mediodía
y la libertad
quedará la certeza
pero mi casa no dejará su sitio
mi costumbre
un momentáneo o permanente olvido
(de "Sobre el palmar", *Celebraciones*, 1999: 209)

En "Memorias" el sujeto es abruptamente arrojado al trato directo con las cosas, sin preámbulos, y allí está/es casi contemplativamente. No caben mayores glosas ni desarrollos discursivos a propósito del encuentro (16), lo que importa es el efectivo contacto, para luego pasar, literalmente, a otra cosa.

Notas

(1). Dice Edgar Bayley en su manifiesto "La batalla por la invención" de 1945, "El *invencionismo* lleva a cabo una negación enérgica de toda melancolía, exalta la condición humana, la fraternidad, el júbilo creador, y apoya su fe en una definición de la realidad" (Bayley, 1999: 737).

(2). Cfr. nuestro artículo "*En común* de Edgar Bayley: propuesta de un nosotros", leído en el XI Congreso Nacional de Literatura Argentina, organizado por el

Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (sede Trelew) de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, los días 7, 8 y 9 de noviembre de 2001.

(3). Cfr. nuestro artículo "Relevancia del *fluir* en *La vigilia y el viaje* de Edgar Bayley", Actas del I° Congreso Internacional Celehis de Literatura, Mar del Plata, 6, 7 y 8 de diciembre de 2001, Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. ISBN: 987-544-053-1.

(4). "El invencionismo poético –para mí al menos- más que un movimiento fue un llamado de atención hacia la necesidad de privilegiar el lenguaje poético, de atender, no sólo a sus proyecciones semánticas, sintácticas y pragmáticas (de uso) y a sus funciones fónicas y visuales, sino también al modo como habrían de asociarse las palabras en el poema para integrar imágenes, y todo esto sin menoscabo de la experiencia poética de fondo" (Martínez Cuitiño, 1984: 31).

(5). La función simbólica de la significancia, en oposición a la función semiótica, es "ese elemento ineluctable del sentido, del signo, del objeto significado para la conciencia del ego trascendental" (Kristeva, 1977: 260).

(6). Cfr. nuestro artículo "*Ni razón ni palabra* de Edgar Bayley: momento de transición", en: *Letras*, 45, Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, Bs. As., enero-junio 2002, pp. 5/19.

(7). Hemos estudiado ampliamente este aspecto en nuestro artículo "La identidad del sujeto lírico en *Ni razón ni palabra* y en *El día* de Edgar Bayley" (mimeo).

(8). Esta preferencia por ‘convocar’ en adelante se hará explícita, por ejemplo en "Profesión saludos", de *Alguien llama* (1999: 289).

(9). Tomamos la distinción que hace Mieke Bal entre focalizador y focalizado, por parecernos más precisa que hablar llanamente de focalización al modo genettiano.

(10). Cfr. el poema homónimo de *Ni razón ni palabra* (1999: 98).

(11). De "Todo el viento del mundo", en *El día* (1999: 119).

(12). El poema más claro respecto del papel simbólico tradicional que adquiere ‘camino’ es precisamente "El camino", de *Ni razón ni palabra* (1999: 90).

(13). No olvidemos que Bayley es el poeta para quien "encontrar es decir", como lo consigna el poema homónimo de *En común* (1999: 48). Al respecto confrontar nuestro artículo "Encontrar es decir, una forma de compromiso en *En común*, de Edgar Bayley" (mimeo).

(14). De "Fidelidad en la encrucijada", en *Ni razón ni palabra* (1999: 108).

(15). La identidad del yo lírico es definida fundamentalmente en función de su quehacer poético. Así, por ejemplo, en "pasaje del poeta" (*El día*: 132) el yo se percibe en su transición y –como el título lo indica- en su ser "poeta". De igual modo, el ser "voz" es la más reiterada de sus representaciones. En "un lugar entre los hombres" (*Ni razón ni palabra*: 98), tanto lo que el sujeto ha tenido antes como lo que busca, se define en función de su ‘ser voz’. Lo concluyente para ser quien es es su "palabra", que debe juzgarse meritoria de confianza y auténtica –el artificio es visto como el peor insulto para esa palabra-. En "cuestión de tiempo" (*Ni razón ni palabra*: 99) se presenta, indirectamente,

como el "vagabundo que se extravía balbuceando/ el idioma que hablarán los hombres". En "oficio de viento y sombra" (*Ni razón ni palabra*: 104) el sujeto es "voz", "manos" y "pasajero", y pone en primer plano su actividad, que requiere ante todo "coraje": "coraje de prolongar con tu voz/ el silencio opulento" y "coraje otra vez para ser/ al mismo tiempo/ la piedra y el horizonte". "dará quizás sentido" (*El día*: 136) es un cuestionamiento expreso sobre su escritura ("no haberte preguntado por qué escribías"). Y esta 'voz', esta 'palabra' solamente adquieren justificación en función de otro.

(16). Más adelante lo dirá: "Todo lo visto y vivido/ cabe en muy pocas palabras" (de "Todo lo visto y vivido", *Nuevos poemas*, 1999:249).

Bibliografía

Bayley, Edgar. 1999. *Obras*. Presentación de Francisco Madariaga y pról. de Rodolfo Alonso. Ed.; Julia Saltzmann. Revisión y estudio preliminar: Daniel Freidemberg. Bs.As, Grijalbo Mondadori.

Kristeva, Julia. 1977. "El tema en cuestión: el lenguaje poético", seguido de una "Discusión", en: *La identidad*, Seminario interdisciplinario dirigido por Claude Levi-Strauss, 1974.1975. Barcelona, Petrel, 1981. pp. 249/287.

Martínez Cuitiño, Luis. 1984. "Diálogo en *La tabla redonda*, con Edgar Bayley", en: *La tabla redonda*, revista de poesía, 2, julio de 1984, pp. 29/36.

Reisz de Rivarola, Susana. 1989. "Voces y conciencia s en el relato literario-ficcional", en su *Teoría y análisis del texto literario*. Bs.As., Hachette. pp. 227/249.

Stierle, Karlheinz. 1997. "Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin", en: Cabo Aseguinolaza, Fernando (comp.), *Teorías de la lírica*, Madrid, Arco/ Libros, 1999. pp. 203/ 268.

La parca Futoransky
Sobre *La Parca enfrente*, de Luisa Futoransky

M. Ana Diz
Lehman College, CUNY

Acaso la marca más fuerte que deja la poesía de Luisa Futoransky es la presencia de una voz certera. Una voz rica en registros, que reúne sin forcejeos ni junturas visibles inflexiones caseras de calles de su ciudad natal con ritmos de otras lenguas, con ecos totalmente apropiados, ya vueltos segunda naturaleza, de la más alta tradición poética en castellano. En poesía, hay un oír con los ojos que recorren las líneas al ritmo que inviten las hileras de palabras; y está también el oír, casi literalmente oír, el ritmo y hasta el timbre de una voz. Esto último ocurre con los poemas de Futoransky. Con nitidez comunica paisajes interiores borrosos, con inmediatez transmite lo lejano. Hay poemas que se atreven a exigir una lectura en voz impostada y teatral, y aún una declamación a la antigua; hay otros dichos entre dientes. Una inflexión de tango, fraseos de ópera, el rastro de lenguas aprendidas, amadas y aceptadas (nunca hasta el fondo), la terca fidelidad al vos, oximóricamente precedido de exclamación clásica, conviven felices con ese ritmo insuperable del endecasílabo castellano que asoma tantas veces, en la prosa y en el verso. En todos se reconoce una voz que se resiste a ser acallada por la letra.

Las líneas parcas, exageradamente puntuales, despliegan a veces listas mínimas, firmes y flexibles como juncos, acordeones que se hinchen o se encogen, respirando, adquiriendo volumen o perdiéndolo, al arbitrio de las imponderables casualidades que intervienen en el acto de leer. Como notaciones de una partitura de jazz o de barroco, las líneas ofrecen al lector espacio donde retazos de lo múltiple y ausente de su propia vida se arriman al poema, se desvían, merodean, miman la frase original, volviéndose tan

parcos y tan nítidos como el retazo primigenio que es el texto.

Mantua

la cámara ardiente del arsénico y humildes

derivados

la cámara de los esposos

la cámara de los suplicios

mi encuentro, mi pérdida del Duque

yo Rigoletto

Los canté. (1)

Primer poema del libro. Una primera lectura, conceptual, me invita a recomponer la ópera. El mundo que ha cantado Rigoletto es esa corte de Mantua, esa tela de errores, luces de fiesta ducal, cegueras y accidentes. El bufón que se mofaba de las desgracias de otros con crueldad prueba la amargura de su propio veneno. Rigoletto sabe desde muy temprano que la palabra puede ser tan mortal como una daga. De hecho, lo que pone en marcha la ópera y lo que la lleva a su final irrevocable es una palabra que se cumple, como la de la escena del jardín original que trajo el castigo del trabajo, el exilio, el dolor y lamuerte. Pulsiones violentas, ironías de planes contrariados, cálculos mal hechos, *boomerangs*. Fingimientos, desesperaciones, violencias, mentiras y verdades marcan los vericuetos por los cuales va deslizándose el destino inexorable. Los personajes, las vueltas de la historia, son apenas detalles que ponen en escena la maquinaria implacable de la maldición original.

La segunda lectura, más satisfactoria para mí, es la que permite que este poema haga su trabajo, nos deje casi tocar la muerte, y con ella, la vida. Demorarse en el placer de saber que ahí hay una historia, sin sentir la inclinación a construirla, contentos con la sombra perfilada por la luz de cada línea. Sombras lejanas de historias, hechas de penumbra. Leer el poema, en este caso, es mirar aquel mundo de la corte ducal, tan fácilmente traducible a nuestra vida, tomar aquella piedra prehistórica, apretarla, no para traducirla, no para inferir hechos sino para experimentar la inequívoca presencia de algo que hubo y se perdió.

Con *Mantua* abre Futoransky su libro. Pero *Mantua* es puerta cerrada: una sola oración, con orden natural invertido, mimando el dramatismo dudoso del libretto, se cierra con el sujeto que cantó. Es el giro que inaugura la *Eneida: Arma virumque cano*. Y hasta el modo de leer la línea de Virgilio exigido por la métrica, con ese final agudo (cano), es lo que la trae a la memoria cuando leemos el "canté" de Rigoletto. Pero Virgilio dice que canta, presente que mira adelante. Este Rigoletto en cambio, abre un libro proclamando su clausura irrevocable, que declara por pasados todos los "*ardidos testimonios*" y por muerta (y por eso, acaso más poderosa) su propia voz. *Mantua* es canto que testimonia el canto.

Como en oraciones de sintaxis compleja de lenguas como el alemán o el latín, donde el hipérbaton no nos permite llegar al significado sino hasta que leemos la última palabra -por lo general un verbo-, *Mantua* se construye como un enigma. Seguimos una sombra que sabemos es un hilo, seguro casi, por momentos vedado, malentendido, mal construido (todo eso, claro, lo sabemos después). Leer y vivir. En vilo a lo largo de las líneas, el sentido sólo descansa, se abre, se devela, en la línea final. Esa línea de clausura

se vuelve entonces puerta abierta para que remontemos otra vez el poema, lo llenemos ahora o lo vaciemos. Con todo, esa lectura última importa tanto como el viaje azaroso, los "errores," la incertidumbre. Como la vida, el poema nos ha levantado en vilo –a lectores y al sentido-, nos ha obligado a levitar. También como la vida, el poema llega a su fin en la escansión obligatoria de una última línea hecha de silencio.

yo Rigoletto
los canté.

Se combinan aquí la fuerza del epitafio clásico con la certeza de lo que se siente casi como una profecía al revés.

A diferencia de mujeres de otros tiempos que publicaban con seudónimos masculinos para ocultar una identidad que desautorizaría sus textos, Futoransky escogela máscara y la voz operática de un varón. ¿Quién más desautorizado que el bufón, burlador burlado, de aquella corte ducal? ¿Quién más pequeño, más ridículo y más trágico? Pero Rigoletto tiene la palabra, la última palabra, que le otorga esa superioridad tan peculiar del sometido.

Tránsitos

En *La Parca*, el viaje es desfile, mirada atenta en el cajón de sastre donde uno encuentra esta ilusión del mundo, con su belleza y con su horror. Los viajes recuerdan la gran metáfora del *viator* medieval: somos viajeros, lo que hacemos, tenemos y vivimos está sujeto al tiempo, es sueño transitorio, viaje que espera su destino, la llegada al lugar verdadero. Pero ahí mismo se detiene todo posible paralelo con la antigua metáfora, porque en estos poemas el lugar verdadero no pertenece a mapas de afuera ni después,

sino que está dentro, móvil, fugaz como el presente. Destino: lugar de llegada y también suerte, sino, fatalidad, fortuna. El lugar de llegada es más bien la partida que todos, hasta la figurina con el pie levantado en su cajita de música, queremos dilatar.

Después de suicidarse, ¿las ballenas proseguirán oyendo el ritmo de las olas sobando la rompiente? (p. 45)

Interrogar el futuro es preguntar por la vida. El futuro es silencio, o sirve de *boutade*, (y aun así, en forma de infinitivo, como en la lista de cosas para hacer en la otra vida: "*darle una patada en el culo a más de cuatro...*" p. 30). El futuro interesa mucho menos que el presente, vivido desde el único saber inamovible: "*Todo verdor perecerá*". Avezados, ojos y oídos anticipan la carcoma y el polvo. De las palabras, retienen el ritmo; en la sonrisa de los novios de Sintra, ven las encías; del amado, un pronombre. Las certidumbres de Futoransky no se anclan en respuestas finales sino en la levitación sonora en la que se transforman el mundo y la memoria, en un punto indeliberado de la órbita.

Somos viajeros y también extranjeros, exiliados, con la patria y con la lengua a cuestas, querámoslo o no, vivamos en nuestro lugar de origen o no. Ocurre que Futoransky vive fuera de la Argentina desde hace muchos años y ocurre que esa experiencia de extranjería es múltiple. Futoransky es mujer, y es judía y es poeta. Esos extrañamientos y tantos otros, que no dependen de la geografía o los ancestros, sino más bien de un modo de mirar, de oír, de estar en este mundo, asoman insistentemente y con naturalidad y son parte de la fuerza de seducción de estos poemas; siembran la metáfora del extranjero y el errante en esta tierra con la fuerza y el pulso de la literalidad. La antigua

metáfora entonces adquiere su propio léxico, sus propias referencias, y sobre todo, su propio ritmo. Que es lo mismo que decir que ya es otra cosa.

Con todo, la vida como viaje es algo que aprehendemos aquí y allá, y que surgen la memoria como *idea* generalizante, y como tal, aplanadora. Pero nunca la idea, ni ésta ni ninguna otra, domina ni aplasta estos poemas, que se resisten a homogeneizar la experiencia, que no borran lo que puede aparentemente no entrar en el "cuadro." El viaje, entonces, es geografía que incluye sus picos y sus valles, sus hallazgos, cansancio y aburrimiento, sus tonos mayores y menores. De sitio a sitio, la anticipación de lo que viene, y alguna que otra palabra que la turista se lleva consigo mientras transita el film "*cartilaginoso e informe*" de "*las fatigosas paralelas de las autorrutas.*"

En el poema, "*Distracciones*," la extranjería se vuelve conciencia exclusiva de estar lejos:

Caerá polvo de estrellas
chispas del nombre
y yo sin saber.

Porque el poema pertenece a *Montbazillac*, podemos suponer que la distracción es un amor. Podría ser otra cosa. Chispas del nombre o aconteceres modestos *de otra parte*. Importa haberse ausentado; importa no saber lo que uno sabría de no estar en otra cosa, en otro sitio, en otro amor, en otra lengua.

"Nadie está libre del lenguaje de otro," ha dicho Futoransky. Ni libre ni privado del lenguaje de los otros, añadiría yo. El habla de cada uno incorpora palabras de otros, con inconciencia o con deliberación. Y cuando los perdemos, ninguna fotografía recupera

totalmente la forma de la boca, o cierta cualidad de la mirada. Pero las palabras, el diccionario personal, y el tono de la voz duran más: secretamente a veces repetimos en nuestro propio hablar algunas de esas palabras para sentirlos vivos, o cercanos. Porque las palabras, como la música, sacuden la memoria o se adhieren fortuitamente y para siempre a escenas o personas. De la palabra *pasamanería*, sabemos, por ejemplo, que despierta para Futoransky a la madre colocando cortinas en la sala ("*Guía aleatoria y sentimental de Fontainebleau*" de *La sanguina*). (2) Nunca nos explica, en cambio, el "violento terciopelo," o la palabra "ardidos," que asoman una y otra vez en sus poemas.

Porosidades. Tráficos permanentes del lenguaje. Para el extranjero literal, a las voces de los otros que comparten su lengua, se añaden las de "la otra" lengua necesaria para sobrevivir, que obliga al viaje permanente de uno a otro mundo, que se impone, se resiste, trata de con-vencernos, colonizarnos. Está también ese tráfico, en dirección opuesta: las incursiones del extranjero en territorio ajeno, venganzas menores y eficaces. A diferencia de la penetración oficial, esas incursiones, nunca frontales, ocurren en el corazón de la intimidad. En *Montbazillac*, la única sección (el libro tiene cinco) que se perfila contra las otras, la reflexión que ocupa todo el libro se angosta exclusivamente al amor que se acabó que perdura en la plegaria, en una terca voluntad que sacude escenas de champagnes y de sábanas, de fusiones y de ausencias.

Tenaza

qué me queda

de las falsas

la verdadera ruptura

nada
salvo este nudo
de mercurio
y de congoja
estas perdidas
ganas de morir
de borrarte
borrándome
de mí
oh vos

Queja de amor, congoja condensada de la pérdida. A la ruptura que ocurrió afuera, le sigue la verdadera, la que se siente cuando ya nada es posible con el otro, la que dirige la mirada a abolir el dolor. La ruptura infligida en el verso ("borrándome / de mí") dice precisamente lo que quiere hacer dentro de sí, cortarse de sí misma. Pero el "oh vos" de la última línea es un giro inesperado, adentramiento y también alivio de la congoja, ruptura aún más insidiosa y violenta. Aceptemos primero que ese *vos* puede tener dos referentes: ella misma, *oh vos*, incorregible e imborrable; o el amante, en cuyo caso, ese pronombre "*vos*" enajena a su dueño y lo vuelve posesión de quien lo pronuncia. Porque decirle *vos* a un amante desamorado y extranjero es trastornar fronteras, es enajenarlo y volverlo posesión de quien lo pronuncia, solapada y violenta venganza. Ese *vos* también declara como imposible un lugar impronunciable como el corazón o el nombre sagrado, donde pudieran descansar amante y amante, los dos perdidos, errantes y extranjeros.

Porosidades, tráficos y también desgastes. Porque para el extranjero literal, el tráfico del lenguaje no se detiene en el binarismo lengua propia / lengua adoptada. Los esfuerzos por mantener la propia lengua, tan ingenuos como vanos, que terminan perdiendo la inflexión siempre móvil de la lengua que vive en su comunidad, clavándola en el momento de la partida, revelan que la lengua nativa es también "otra." Entre otra y otra lengua, en ese universo de los bordes, vive el habla del poeta extranjero, --y podría decirse también el habla del poeta, a secas-- obligada paradójicamente a una movilidad hecha de inflexiones dispares, de elecciones casi siempre fortuitas. Traducción y exilio son inevitables compañeros, como ha explicado Futoransky en ese bellissimo y lúcido ensayo titulado "*La melancolía de las panteras negras.*" (3)

Estos poemas de viaje no se reducen a inventariar banalidades que alguna línea, por lo general confesional, pretende volver significativas; tampoco son tarima para que quien escribe nos sorprenda con curiosidades interesantes y perfectamente olvidables. Se componen de dos cuadros, ninguno más importante que el otro: la escena del sitio visitado, y las memorias, levantadas como polvareda en el camino. Por un lado, la fiesta del mundo, fotografiada con amor en instantánea, animada para el lector por el profundo interés en esta realidad tangible y frágil. Efecto de realidad, nada desdeñable, productor de placer: Futoransky recupera en un par de trazos una realidad que la síntesis, lejos de empobrecer, ensancha. Nos presta su mirada, que registra, por ejemplo, el helado que toma un chico en una plaza de verano, pero apunta también lo que no ve, "*las venillas azulencas del reverso goloso de la lengua*" antes que ésta se vuelva "*escamosa, inerte y bífida.*" Por el otro, el diccionario de figuras que la memoria ha privilegiado en íconos privados, esos restos que nos tranquilizan porque nos gusta pensarlos como la cifra de nuestra identidad. Por colores, imágenes, formas y palabras, que recuperan una realidad

nunca desdeñada, se resbala la historia personal casi limpia de anécdota. La escena de afuera, una fotografía; la historia propia, en los mejores poemas, "deshistoriada," sin secuencia de anécdota ni de conceptualizaciones que exijan sus efectos y sus causas. Y sin embargo, no son poemas estáticos. Están animados y animan al dinamismo más intenso, el del movimiento de un temblor, de una vibración.

En la contratapa de *La Parca, enfrente*, Alberto Szpunberg comenta el título del libro:

A buen entendedor, el mismo título del libro lo dice: la Parca, enfrente, y a pesar de ser formulado así, con aires de cultismo neoclásico, basta entrar en su poesía para advertir que enfrente es adentro --de uno mismo, de la humanidad misma, de esta castigada Argentina misma-- y que la Parca son desaparecidos, represaliados, hambreados, marginados, humillados del mundo, en un torbellino de revoluciones perdidas y esperanzas íntimas/ colectivas traicionadas. (4)

Sí. Y creo que más. Porque a la larga, no se trata solamente de los humillados del mundo. Es algo más que dar testimonio de los desaparecidos y los muertos. Es incluso algo más que meditar sobre los muertos. Las parcas, aquellas diosas romanas del destino, eran tres: la diosa del parto, la del nacimiento y la de la muerte. Creo que detrás de su parca singular, están también las otras, porque lo que le interesa a Futoransky es la vida, su precariedad, su azar y su destino.

Cama camera

La copa astillada (por azar, acaso)
al pie del lecho
tenía por testigos
tus muertos y mis muertos
brevisima, la noche de capricornio se nos crecía en
lienzos
(perpetuados por la escuela flamenca)
donde los pliegues del goce
retienen los puntos de sutura
de la Parca,
enfrente.

En cantos e inscripciones lapidarias los vivos inscribimos el nombre de los muertos; esos muertos *remiten inexorables a otros muertos / más podridos, feroces y privados*. (p. 14). Capacidad textual incesante que marca la incesante pasión por atestiguar, por anclar lo que se nos va de las manos. Pero en la noche de amor de *Cama camera*, son los muertos quienes atestiguan la copa de las nupcias. Los amantes vienen de sus muertos y van ellos. Al pie del lecho, la copa astillada de la unión. Enfrente, los pliegues del goce (un cuadro, acaso un espejo), que retienen por esa noche los puntos de una reunión fugaz, remiendo débil de la separación.

Pasajes, incursiones, penetraciones, tráficos. La vida incursiona en la muerte, se perfila contra ella; la muerte va penetrando la vida. La voluntad que rescata el fragmento de todo lo que se ofrece a los sentidos va pareja con la otra, que atiende al visor del otro

film, el de su historia. El poema es esa feliz y frágil conjunción de elecciones y miradas simultáneas e imbricadas, tejido que junta lo que por fin se revela no tan dispar como habíamos pensado. Así, en un poema titulado "*De Provenza*", donde cada estrofa se abre con la declaración de un amor que luego se revela secretamente no dirigido a la ciudad francesa sino a otra, el Río de la Plata se cuela y asoma por el Ródano:

...Conozco, por arrastrarme en trechos crepusculares
algunas de sus varandas de pocos rostros,
uno, por ejemplo, asociado para siempre a dos gatos
de un viejo inmóvil con boina y cigarrillo
los gatos parecen dorados
como le gustaban a un amigo muerto
cerca de mi extraño río cuya ciudad
andá a saber por qué le vuelve el lomo a sus quimeras.

Como en el "*oh vos*" que ya comenté, la incursión del extranjero. Esta vez, la sintaxis es reveladora de esa penetración insidiosa, solapada. Innombrada y por eso subrayada, en Provenza penetra Buenos Aires, subordinada a los gatos dorados, dependiente del amigo muerto que vive cerca de un *extraño río*. Esas dos líneas que cierran la estrofa, subordinadas de subordinadas, son precisamente las más fuertes y las más memorables. Los dos versos finales no se demoran en nostalgia sino que apuran el final con la aserción de un amor ya sin rodeos, por esa "*remota, atrabiliaria Buenos Aires*," (p. 15) cuyo destino parece identificarse con el suyo propio.

Así también, inadvertidamente casi, pasamos de las ruinas a las calles de Pompeya:

Dos de copas

Adelante

el cáliz de perseguir viento

detrás

el sotobosque de tarascas

y sarmientos de cicuta.

En un claro

-capricho del destino-

la bandeja con dos copas

de elixires ambarinos

esta noche

sin querellas

por las ruinas de Pompeya

La Parca iguala por abarcadora: no respeta distancias ni naciones: las ruinas de Pompeya son, *también*, las calles de un pobre barrio porteño que la letra de un tango condenó a recordar. Primera estrofa: apuntes de escenografía: *adelante, detrás*. Segunda: el "claro," abra en el bosque, es también un "*claro / -capricho del destino-*" donde el barrio y el tango del sur, desde los guiones, asoman persistentes, insidiosos. Pero no lo sabemos del

todo todavía. El "capricho del destino" es apenas la sombra de ese tango, animado por la baraja española anunciada en el título. Las dos copas salvadas por el viento o el grueso cubrecama de cenizas son, *también*, la figura del truco y del azar: un mismo naipe.

Las ruinas de Pompeya adelantan otras ruinas futuras. Desde sus lápidas, hebreos catalanes "*remiten, inexorables a otros muertos más podridos, feroces y privados.*" *Feroces*: los restos separados de sus nombres, los brazos de sus cuerpos, entreverados con manos y piernas de otros cuerpos. *Feroces y privados*: no ofrecen nombres para poblar los cementerios, desaparecen sin rastro y por eso habitan todos fuegos del amor y la cocina, el aire sagrado por impuro. Entonces, la genealogía, de tanta y tanta imbricación, pierde su pista y no es otra cosa que un enredado manojito de sarmientos, ovillo inextricable, el linaje de los vivos.

La Parca escritora

En *Arte Poética* (poema de *La sanguina*, 1987), había dicho Futoransky:

El pescador conoce de aparejos, sedales, tanzas,
Cañas, anzuelos y plomadas.

El pescador sabe tirar al agua
las palabras
que no sirven.

Algo parecido repite en *La Parca enfrente*, esta vez citando a Artaud:

Receta de cocina

Antonin Artaud escribía al editor de una revista:

La literatura propiamente dicha me interesa poco, pero si de casualidad juzga apropiado publicar el poema, le ruego que me envíe las pruebas pues me importa mucho cambiar dos o tres palabras.

El secreto del trabajo de escritor reside, más allá del genio, la felicidad o la locura, en el cambiar hasta el suspiro final del texto las dos o tres palabras que por no ser exactas, distraen o importunan. (p. 34)

Basta repasar la trayectoria descrita por sus libros de poemas para comprobar que, fiel al dictum del pescador, Futoransky ha ido despoblando de palabras su poesía. Otramirada a poemas incluidos en diversos libros y antologías revela también que Futoransky somete sus textos a constante corrección. Proliferan las versiones en gesto escritural que exaspera la precaria condición de la existencia.

Artaud y Futoransky comparten el desinterés por la literatura, que va en directarelación con la pasión por las palabras (en plural). En *Egeo I* (poema del libro *Partir, digo*), decía Futoransky:

mientras Penélope goza con amigos y enemigos,
oh! estúpido Ulises,
babeas literatura por estas aguas fastuosas

para el prestigio de la muerte
y el olvido. (5)

Pero la transparente oposición de vida y literatura nunca se aplica a las palabras:

Coman de mi mano

Palabritas

pero no dejen de ser

salvajes

radiantes

y precisas. ("Cantilena de la vieja rusa" de La Parca, enfrente) (6)

Nada más lejos del monumento de la literatura que estos pajaritos inquietos, palpitantes, que comen de la mano de la poeta antes de echarse a volar. Para quien escribe, la fragilidad viviente es siempre superior a los masivos monumentos quietos; la *poiesis*, siempre más importante que el poema.

Como Artaud y el carpintero, Futoransky lima, corrige y corta hasta último momento. Vuelvo a *Mantua*, que en la primera versión aparecida en *Cortezas y fulgores*, se abría de este modo: la cámara ardiente del arsénico y humildes derivados. (7) En la versión incluida en *La Parca, enfrente*, el corte de la línea se corrige: la cámara ardiente del arsénico y humildes derivados (8) y vuelve patente el trabajo igualador de Rigoletto. El cambio transparenta asimismo las paradojas de la escritura. Basta a veces cortar el hilo para ensanchar el significado. Porque en *La Parca, enfrente*, la línea coordina lo imposible: *arsénico y humildes*. Sustantivo pareado con adjetivo abole rangos, desordena

la gramática del mundo. Rigoletto lo cantó y lo cortó todo: los altos y los bajos, el placer y el dolor, el encuentro y la pérdida. El canto de Rigoletto, como el filo de la guadaña, vuelve más vívidos los colores y también los iguala. ¿Mirada panorámica, como la de las fotos aéreas, que achatan las olas del detalle y las subsumen en un solo plano? No. Creo que se trata más bien de la mirada desde un centro: yo Rigoletto, centrípeto, hueco sin fondo, a donde van a dar las aguas. No mar sino alcantarilla, embudo, garganta incesante. Como la muerte, el canto de Rigoletto testimonia lo que hubo.

La parca Futoransky compone con retazos, cocina el plato nuevo con lo que encuentra en la heladera. Cada línea impone la siguiente. La Parca teje, junta lo dispar; de a ratos juguetona, de a ratos pudorosa, para que el hilo no le quiebre las agujas. Podríamos pensar que un retazo, escogido un poco *a la diable*, adquiere su valor porque se lo aparta de los otros, se le concede el centro. Pero no. El centro es siempre una conciencia móvil, que repasa el visor, se detiene aquí y allá y levanta lo que le importa o lo que puede. La mirada hacia atrás revela las ironías, los caprichos del destino. Pero sólo cuando sabemos cómo termina la historia. Como la Parca, Futoransky recurre más de una vez a producir finales que sacuden con giro violento las expectativas creadas con paciencia en el poema. Pienso en "*Dos de copas*", por ejemplo, o en un texto como "*La enana*", de Cortezas y fulgores:

Muy tarde comprendí que uno no sólo no crece más, sino que se encoge, no de hombros, sino de todo. Alguien que no me había visto cierto tiempo me dijo: "Pensé que eras mucho más alta." Después empecé a tener que ponerme en puntas de pie para asir

cosas que antes tomaba normalmente. Ahora vivo en el respiradero del zócalo. Ver el mundo de abajo. Cómo alcanzar, las nubes, la mesa, lo esquivo de su boca.

De la puntual observación del cuerpo acortado por el tiempo (siempre más largo) a la escenita kafkiana de vivir en el zócalo y no poder alcanzar la mesa, Futoransky nos toma por asalto en repentino giro al lugar más íntimo y más lírico.

Hay otros finales que son una tachadura, un golpe que descolumbra el castillo, rúbrica y descalabro, guiño que desmorona solemnidades, hilacha de humor con que el poema cubre, pudoroso, alguna intensidad intolerable, como en el caso de los

Sicomoros de Ashod, ciudad de azote

Una colonia de sicomoros,
muescas en sus raíces
pavonean tres mil años de ardido testimonio,
se empapa de órganos estelares
y agujeros negros del firmamento.

Se alimentan de eso.

De tanto en tanto aprecian unas cagaditas de cabra.

Tanto como para despistar.

(poema que habría que leer después de "A veinte años de Auschhwitz, Bergen-Belsen y los otros," del libro *Babel Babel*). En Ashod, Israel, tan lejos, se repite la colonia. Por cada muerto, un árbol, marcado con muescas, no en las ramas, sino en la raíz.

Sobreviven altos, a puro cielo negro, y así liberados, pavonean *tres mil años de ardido testimonio* y mantienen el secreto.

Como la muerte y la memoria, la poesía es parca, une lo dispar y lo lejano. El ritmo o la sintaxis de una frase trae la otra. Su-plantar.

Israel revisited

Aquí los huesos de los gépidos
las polillas engordadas con maderamen
y sebo rancio de templarios
los gatos, salvajes, angurrientos
todos
los hunos
y los otros
ven las estrellas

Como la naturaleza, como el arte, la Parca no cree en combinaciones imperfectas, no se aficiona a otro canon que el de la propia ley. Poda, come, sacrifica aquí una palabra o un *patch* de papiros o de helechos, fagocita, estrangula, deja caer. Y así va abriendo espacios. Esas labores incensantes de este moebio de la muerte y de la vida, parejas con las de la escritura, hacen pensar ahora, más que en las parcas, en las tres *moirae*: la que repartía el tiempo a cada uno, la hilandera que hilaba el hilo de la vida, y la que con sus tijeras lo cortaba. La parca que corta y teje, la que levanta y deja caer, la que separa y junta: la poeta. La Parca iguala, cose, junta, decapita crestas de gallos, pone sombreros en los pies y calza las cabezas de los grandes con escaarpines diminutos. Al fin y al

cabos, *los hunos son los otros*, y todos ven las estrellas. Sufrir a ras del suelo, y siempre mirando al cielo, las marcas de nuestra humanidad. Todos, sí, todos vemos las estrellas.

La Parca enfrente no es una meditación sobre la muerte sino más bien sobre la vida tocada por la muerte. El título nos pone en escena: nosotros, en este implícito "aquí," frente a la muerte. La dirección escenográfica, tan puntual, parecería implicar una secuencia y una frontera fijas. Pero el libro entero es *mare nostrum*, y nosotros en él, náufragos en movimiento perpetuo, mirando levantarse y bajarse las fronteras como telones flotantes, perpetuamente armando y desarmando el espacio y la vida. Epifanías de la memoria, viajes, deslizamientos: una ópera, un paisaje primario, cementerios, bodas, arboledas, helados en verano, carreteras, horrores de muertes indebidas que pueblan hospitales y alimentan periódicos. Como olas, los perfiles se levantan por un instante para dejar lugar a otros perfiles. Trazos escuetos perfilan dibujos poderosos, alientos de la misma reflexión, acentos de una voz inconfundible.

Notas

(1). *La Parca, enfrente*, Buenos Aires: Tierra Firme, 1995.

(2). *La sanguina*, Barcelona: Taifa, 1987.

(3). Ensayo publicado en *Verba hispánica*, 5 (Ljubljana, 1995): 101-105.

(4). Para quienes no estudiaron en la universidad argentina de los sesenta (en rigor, dieciochesca por enciclopedista, y más que decimonónica), deseo aclarar que esa Parca,

es parte de la lengua de los argentinos de esa generación, y que, por haber sido apropiada genuinamente, carece para ellos de todo eco que huela a neoclasicismo.

(5). *Partir, digo*, Valencia: Prometeo, 1982.

(6). A modo de curiosidad, copio aquí un poema de Cortázar (de *Cinco últimos poemas para Cris*, que encontré en la revista cibernética *Asterión*), que hace algo muy diferente con el mismo motivo.

No los veo venir, no los elijo.
De golpe están ahí
posándose
una
a
una
en los alambres de la página,
chirriando, picoteando, lluvia de alas
Y yo sin pan que darles, solamente
dejándolos venir. Tal vez
sea eso un árbol
O tal vez
el amor

(7). *Cortezas y fulgores*, Albacete: Premio Barcarola, 1997

(8). En una antología publicada por el Fondo Nacional de las Artes, Futoransky vuelve a la versión original de *Cortezas y fulgores*..

Sueños de exterminio: Perlongher

Gabriel Giorgi
University of Southern California

Abraham se levantó muy de madrugada y fue al lugar donde antes había estado con Yavé. Miró hacia Sodoma y Gomorra y hacia toda la comarca del valle y vio una gran humareda que subía de la tierra, semejante a la humareda de un horno."(Génesis:19:28).

I – Homosexualidad y exterminio

La figura del *sodomita*, el descendiente de esa ‘raza’ invisible, al mismo tiempo extinta y universal (y por eso sistemática, espectral), refiere siempre, en alguna medida, la violencia del exterminio masivo de un grupo en nombre de la supervivencia de otro cuerpo –el de la especie, de la nación, del linaje, etc. El castigo sobre Sodoma y Gomorra, la lluvia de fuego que borró del mapa las dos ciudades, responde a la preocupación del dios cristiano por el desperdicio de la ‘semilla’ viril y la supuesta despoblación que ese desperdicio traería como consecuencia (1): castiga las prácticas homosexuales como parte de un castigo al derroche de semen en general. En la imaginación moderna, por su parte, la equivalencia entre sodomita y homosexual evoca siempre, en alguna medida, el riesgo de ‘degeneración’, la enfermedad, la pérdida de virilidad, como peligro que asedia al cuerpo social. Tanto para el dios arcaico como para los modernos soberanos, Sodoma dispara siempre una ansiedad y una imaginación política alrededor de la reproducción, del futuro de la sociedad como cuerpo -como raza o como especie-, y de un cálculo de amenazas en relación a la población. El momento en el que los sodomitas se singularizan en un cuerpo y una identidad anómalos, volviéndose materia de diagnóstico (primero,

encarnando un escándalo de la generación, y más tarde ‘errores’ en la identificación edípica, en la dirección del deseo), es el momento en que se convierten en un personaje moderno: el ‘homosexual’ de Foucault.

En la narrativa bíblica de Sodoma y Gomorra, exterminio y sexualidad aparecen indisolublemente ligados. El relato del castigo final traza una relación sistemática entre higiene social y políticas de la sexualidad, y es en relación a esa ecuación que Sodoma y Gomorra se vuelve un tema moderno. En la modernidad, la sexualidad va a reaparecer, una y otra vez, ligada a las ansiedades y preocupaciones alrededor de la salud individual y colectiva, la pureza racial, las contaminaciones e hibridaciones indebidas, la proliferación de ciertos grupos étnicos o sociales o, al revés, la despoblación, el agotamiento de ciertos linajes, etc. No es pues casualidad que diferentes retóricas y ‘sueños’ de exterminio de la modernidad reclamen la sexualidad como un dominio a vigilar y a modelar, y que enfoquen allí su gestión sobre la vida y sobre lo viviente.

La homosexualidad, desde luego, tiene un rol crucial en el despliegue y la corporización de esas ansiedades. Los *sodomitas* son una ‘estirpe’ condenada, que llevan en su cuerpo la marca de una eliminación prometida, como en esa "carne virgen e impura" del protagonista de *El ángel de Sodoma* (1929) de Hernández Catá, que se arroja a las vías del tren antes de dejar vivir su ser maldito. Como bien lo saben los *gay-bashers*, no se asesina a un homosexual de la misma manera en que se asesina a un individuo cualquiera: al homosexual se lo *extermina*, porque en él se quiere liquidar a una ‘raza’, un ser, una naturaleza (la existencia del homosexual gira, en este sentido, alrededor de su nombre que es su estigma, y eventualmente su condena). La figura médica y cultural del homosexual, ese retrato hecho de criminología y saber médico, nace para ser eliminada:

la ejemplaridad de su destino viene cifrada en su acta de nacimiento, entre la religión y la medicina, en el lazo sistemático de esas dos condenas. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los comienzos del siglo XXI, desde la persecución más sistemática de toda práctica homoerótica hasta las políticas asimilatorias de la cultura gay (que genera, como consecuencia indeseada, el *gay bashing*, la violencia, casi deportiva, contra homosexuales crecientemente visibles y ‘tolerados’), la homosexualidad es forzada a ejemplificar, una y otra vez, un destino de desaparición. Incluso su mismo nombre, como dice Eve Sedgwick, está hecho para funcionar como repudio: la ‘homosexualidad’ sirve para nombrar lo que el sujeto ‘normal’ *no es*; y se sostiene como categoría cultural y médica sobre esa negación. (2)

El destino ejemplar del homosexual se cifra en esa identidad, que es puro significativo hecho carne: es desde ese lugar, desde ese *cuerpo-desperfecto*, entre el individuo y la ‘raza’, entre la biología y el ‘yo’, donde los homosexuales viven en una cierta inminencia de exterminio, como existencia amenazada pero también como testigos del orden jurídico, social y político que descansa sobre la eliminación de ciertos cuerpos –o, mejor dicho, sobre la producción de ciertos cuerpos como ‘candidatos’ a la eliminación. Desde el ‘saber’ producido en esa eliminación posible o inminente, el homosexual refleja otras víctimas, otras ‘razas’ perseguidas por los incansables soberanos de la modernidad, en las guerras internas que definen a las sociedades modernas.(3) Es en el universo de la soberanía moderna sobre la vida, donde la gestión de lo viviente produce sujetos enfermos, anómalos, para ejecutar sobre ellos sus tecnologías de ‘corrección’, ‘cura’ o, directamente, eliminación, donde hay que situar los *sueños de exterminio* que atraviesan la modernidad del estado-nación -y eventualmente la

posmodernidad de la era 'imperial'. Es en ese universo donde el sodomita aparece como una figura del presente, desde el fondo mismo de su origen bíblico.

La escritura de Nestor Perlongher, el poeta argentino que hizo del 'neobarroso' una intervención decisiva sobre la cultura argentina y latinoamericana contemporánea, tiene lugar alrededor de este saber y esta política. Entre la homosexualidad y el exterminio, los cuerpos muestran su hechura política, su sujeción permanente, su desafío que es su miedo. Perlongher, en el impulso que abrió Osvaldo Lamborghini, convirtió esa materia 'biopolítica' en el registro de su canto, su 'gemido', como esos

pájaros rapaces,
en cuyo trinar
arde junto al dolor ese presentimiento de extinción
del dolor, o una esperanza vana, o mentirosa, o aún más
la certidumbre
de extinción de extinción como un incendio

("Como reina que acaba", de *Austria-Hungría*) (4)

En esa vertiginosa espera del fin, el incendio de los pájaros: de esa intensidad, pero sobre todo de esa espera, de ese tiempo y ese suspenso entre la vida y la muerte, están hechos los sueños de exterminio de la literatura.

II – Huecos, espectros

Nestor Perlongher, constituido (en cierto sentido, a pesar de sí mismo) en el escritor *gay* más visible de las últimas décadas en la Argentina, trazó en su escritura

algunas operaciones cruciales para pensar la sexualidad en tanto universo donde se hacen visibles lógicas de exterminio a la vez diferentes y solidarias. Su escritura traza un campo de tensiones alrededor del homosexual y los sueños de higiene social: la *loca* condensa esas tensiones como protagonista, como mirada y como cuerpo. (5) La loca aparece en los textos de Perlongher alrededor de la amenaza de la paliza y la violencia anti-homosexual: se hace visible en relación al castigo de su sexualidad y de su misma existencia. El circuito de deseo habitado por la loca se constituye en una referencia permanente a la violencia y al castigo. El chongo, el macho, el *miché*, los objetos de deseo de la loca, siempre están parados en ese umbral ambivalente que oscila entre la caricia y la paliza, entre el abrazo y el asesinato. La loca aparece así como una transeúnte amenazada en el universo de la ciudad y como una existencia amenazada en el universo de la ciudadanía. (6)

Esta loca es una protagonista de la escritura perlongheriana no sólo porque le proporciona el gesto de una pose y la inflexión de una voz, sino porque instituye un universo en el que sexualidad, marginalidad y violencia social se leen en continuidad. Por un lado, las locas de Perlongher condensan tensiones alrededor del género y la sexualidad: todo el teatro de la hipermasculinidad y la hiperfemeneidad se convoca en la coreografía deseante que locas y ‘machos’ -los *chongos*- trazan en sus azarosos encuentros callejeros (la loca es, en este sentido, el espejo invertido del pacto masculino, o mejor dicho, de la masculinidad como pacto y como *performance*; es su residuo, el cuerpo sobre el cual se traza, performativamente, el límite externo de la masculinidad). Por otro lado, las locas se constituyen en relación al lumpenaje, a la marginalidad, ellas mismas lúmpenes o comprando los servicios de sus lúmpenes *michés* o *taxi boys*, pero siempre transitando esas zonas donde la ley, los derechos, la ciudadanía, como privilegios de ciertas clases,

se suspenden. Por el lado sexual y por el lado social, entonces, en el punto en que ambos vectores se cruzan y se entrelazan, la loca encarna una transgresión sobre la cual siempre pende una amenaza. Transita en el límite, en su línea de exterminio; es ese punto en el que violencia, sociedad y sexualidad se constituyen alrededor de una eliminación posible o deseada. Incluso desde la cultura gay y sus políticas de visibilidad y asimilación, las locas de Perlongher -al menos en la escenificación histórica que él se dio para escribirse- convierten en una figura arcaica, en pose de despedida, para ser reemplazada por la imagen más masculina, más ciudadana, más dignificada y normalizada, del 'gay'. (7) Sexualidad, sociedad, historia hacen de la loca una figura en desaparición: un residuo social, una persistencia histórica, una inadecuación sexual.

Desde esta ecuación entre homosexualidad y violencia -violencia social, violencia histórica-, Perlongher lee una relación más general entre cuerpo y exterminio. Entre sus poemas y sus escritos en prosa, con el diferente espesor de esos géneros, buena parte de su escritura se despliega alrededor de la desaparición, la ausencia, la falta de los cuerpos. Esa crisis de lo visible, de la percepción y del deseo, parece resonar en torno a una consigna que aparece en "Cadáveres", quizá su poema más conocido: "*ver contra toda evidencia*" (8). Ver lo invisible, ver a contrapelo de la realidad: ver lo que se resta a lo visible (se trata, evidentemente, de un mandato, de una obligación, pero también de una posibilidad y de una pregunta). La falta, incluso, del cadáver: es la muerte y es la eliminación de los restos de la muerte, es la pura ausencia, que apenas deja un contorno, un rastro que va desapareciendo -como el humo que ve Abraham al buscar los restos de Sodoma-, lo que hay que 'ver contra toda evidencia'.

Alrededor de esta consigna se articulan diversos recorridos:

1) *Huellas*: En "Estado y soledad", *Austria-Hungría*, su primer libro (de 1980), la consigna de 'ver contra toda evidencia' se torna un ejercicio de memoria y de protesta contra la realidad:

Lavalle, de Alemania / Aquí, por Zeus os digo, Patroclo fue cubierto por Aquiles / (según una inscripción descifrada en los baños de Nouvelle Pompéi)/ Aquí, en verdad os digo, yació Liber penetrado por Arce: / en ese tucó

Caminamos Lavalle, por la Alemania espesa / donde se yerguen las escolopendras y / silban, por Laprida, por Pasteur / silban las balas de las pistolas, huele a gas / donde antes olió a lim vísceras endulzadas por la ker / donde en bolas Patroclo yació

("Estado y soledad", p. 61)

Un guía nos pasea por el Buenos Aires de la dictadura, un guía improbable -para unos turistas poco esclarecidos- que nos muestra dónde las 'pasiones griegas' del *yire* urbano tenían lugar; nos muestra, incluso, inscripciones, memorias, en unos baños hechos ruinas, en el barrio porteño de Nueva Pompeya. La ciudad aparece como un recorrido de ausencias: los espectros de pasados estremecimientos habitan, a su modo, esos recorridos, pero sólo visibles para ese guía memorioso, este testigo de lo que ya no está. En lugar de esos griegos desplazados, clandestinos, ahora sólo quedan balas; ahora, *huele a gas / donde antes olió a lim.* (9)

Esa "Alemania" que aparece en la Argentina no es una elección caprichosa: Buenos Aires huele a gas, el mismo gas que huelen los judíos polacos de la Alemania nazi antes de ser cremados, y que se mete por los oídos del público en "Música de cámara"

(de *Alambres*, de 1987). La música es la de la cámara de gas, y el poema, que ‘escucha’, dice :

creo en esas músicas que como liendres se agazapaban tras las axilas de los pobres que condenados a los gases se desnudaban en las cámaras y aspiraban el fino -o el bravío- hedor del mediodía: creo, decime, en esas melopeas de músicos de cámara que toman la batuta y suenan los violines violentos y los vientos ventrales cuando ellos se retuercen, desnudos, en el gas... ("Música de cámara" p.81)

Mientras el gas mata y suena, en la ‘cámara’, las ropas de las víctimas se quedan en el campo, como despojos que quedan perdidos en la naturaleza:

la babosa: / lamiendo el mismo deshabillé marrón que tantos años lleva colgando en el ropero entre las perchas de los trajes que / tuvieron alcanfor : y que tuvieron, en las mangas, pistolas: o de cuero de Rusia o de chinchilla: ... (p.80)

El deshabillé como *resto*, allí donde no hay cadáver, en la inadecuación absoluta de esa muerte sin muerto, sin sangre, sin cuerpo: una *ruina* que, sacada del ropero, de la vida cotidiana, de las pequeñas rutinas de la vida burguesa (que incluye una pistola inútil, arcaica en la era del exterminio masivo), retorna a la naturaleza, a la babosa que la invade, para señalar, en su olvido (pero también, en la respiración de la tela del deshabillé, donde ese cuerpo que ha desaparecido está aún dibujado), el destino implacable, monstruoso de su dueña.

El deshabillé, las inscripciones de los baños: restos de aquello que –siempre dejando algo detrás, un trazo, un contorno- pereció *en el gas*. Esas ausencias son lo que hay que ‘ver contra toda evidencia’, lo que hay que traducir al orden visible desde su

borradura y su cualidad espectral. El exterminio produce realidad a partir de la eliminación de cuerpos: hay que 'ver' esa producción negativa. Una realidad en la que los cuerpos desaparecen, revientan, se asesinan, en lugar de morir. Donde la 'muerte natural' es borrada porque se superpone nítidamente con la política, convertida en "tanatopolítica".

2) *Matan a una marica*: una perplejidad -una curiosidad pura, una pregunta sin respuesta- resuena en los escritos en prosa de Perlongher sobre homosexualidad. Tanto en *O negocio do miché* -su ya célebre tesis de maestría sobre los jóvenes prostitutas de San Pablo a principios de los '80- como en los diversos artículos publicados en revistas, una pregunta insiste ante los espectáculos urbanos de las locas y los chongos: en qué momento, en qué instante, el deseo se torna violencia; en que punto el abrazo homosexual deviene paliza homofóbica, "*esa oscura circunstancia en que el encuentro entre la loca y el macho deviene fatal*", como escribe en "Matan a una marica", un artículo publicado en la revista *El porteño* en 1988 (10) (y en cuyo título resuena el "Golpean a un niño" de Freud). El pasaje entre deseo y violencia es un teatro de dobleces y de inversiones, una zona donde las performances hipermasculinas de los *chongos*, correlato de la femineidad excesiva y espectacular de la loca, se sostienen al precio de la violencia; de esa coreografía de los géneros, de ese teatro de la pose, sale una loca castigada o asesinada.

(11)

"Matan a una marica" hace la teoría de esta torsión entre deseo y violencia:

Si ese rigor marmóreo, tenso, de los músculos del chulo, es proclive a favorecer - el suave desliz de una mano en los altos del muslo hacia las hondonadas de la sagrada gruta, o un abrazo afectuoso, o un asomo de cierto amor...- eclosiones microfascistas,

ataques a sus clientes y proveedores en los que el afán de confiscación expropiatoria no alcanza a justificar las voluptuosidades de la crueldad, también se puede pensar que el microfascismo está contenido en cada gesto, en cada detalle de la mampostería masculina 'normal' - de cuyo simulacro los michés extraen, para impulsarla suelta por las orgías sucesiva del mundo de la noche, una calidad libidinal, habitualmente oculta en el figurín sedentario de los adultos heteros (...) Y al matar a una loca –concluye Perlongher- se asesina a un devenir mujer del hombre. (12)

El *chongo*, que se ha ofrecido voluptuosamente al deseo de la loca, que ha montado todo un teatro y una cosmética de la masculinidad, de la promesa viril, reacciona –con "eclosiones microfascistas" contenidas en su gesto masculino- ante una proximidad demasiado amenazante de la loca y de su contaminación mujeril, y mata. Mata, dice Perlongher, para no volverse 'loca'. Y para sostener su representación hipermasculina, para que nadie traicione el secreto de su pose, de su mascarada. La loca 'sabe' el secreto del chongo –'sabe' que puede querer 'darse vuelta' en la cama, que la masculinidad es un teatro siempre en la inminencia del error y la errancia, que su virilidad es una performance y que, como tal, siempre puede tomar un desvío; 'sabe', finalmente, que el 'falo' es una invención, una atribución que va y viene, que se hace'y se deshace. La loca sabe todo eso en silencio, y ese silencio es parte del pacto deseante con el chongo: un secreto que se comparte, y que el chongo quiere borrar; para eso mata. El cadáver de la loca, en este sentido, refracta y verifica un orden social en el que el cuerpo masculino se ofrece a la mirada deseante pero cancela violentamente toda deriva, todo desplazamiento, que amenace los emblemas de sus privilegios; un orden social en el que el 'fascista' habita el cuerpo masculino, como en un *closet*, en la inminencia de una "eclosión", de un despertar que elimina todo aquello que lo amenaza. El cuerpo muerto de la loca, en fin, es

ese *resto* producido por una economía social y sexual del cuerpo masculino –el régimen fraterno, el de los hermanos- y de su danza, minimalista, entre objeto de deseo y sujeto de violencia. (13)

La loca, en tanto víctima de un orden sexual, se lee en relación a otras víctimas de otras violencias: como muchos ‘otros’ en la Argentina, "*las locas / desaparecen por cañerías de acero que no llevan a nada...*" (*Gemido*). O, como Perlongher explica en su artículo de 1983, "El sexo de las locas",

Hablar de homosexualidad en la Argentina no es sólo hablar de goce sino también de terror. Esos secuestros, torturas, robos, prisiones, escarnios, bochornos, que los sujetos tenidos por ‘homosexuales’ pedecen tradicionalmente en la Argentina –donde agredir putos es un deporte popular- anteceden, y tal vez ayuden a explicar, el genocidio de la dictadura. (14)

Por un lado, entonces, la loca es la víctima propiciatoria de la masculinidad y de los pactos sobre los que el cuerpo masculino sostiene sus privilegios; por otro, es una víctima más del terrorismo de Estado en la Argentina de los ‘70 y ‘80. Entre la violencia sexual y el exterminio político, el cuerpo de la loca cruza dos economías en las que sexualidad y género, por un lado, y un orden político y social, por otro, se ‘limpian’ de aquello que perturba los límites y amenaza los ideales de la vida colectiva. La loca, en este sentido, ilumina un momento en que el ataque a ciertos cuerpos disidentes -de los que ella es uno de los emblemas tradicionales- se reconvierten en técnicas de persecución sobre una *generación*, sobre segmentos muy diversos de la sociedad: es un *cambiador* de las "fronteras internas" de las que habla Foucault (15), cuando pasan de la identificación y violencia contra unos ‘raros’ al exterminio de muchos, cuando los clamores de la

higiene, usualmente dirigidos contra unos cuerpos singularizados, se tornan cuantiosos, *incontables*; cuando el espaciamento entre pueblo y población, entre ciudadanos y ‘enemigos internos’ se multiplica y se torna incierto.

3) *Sueños*: Hay una relación estrecha entre los textos de exterminio y los ‘sueños’. El exterminio es siempre un límite de la realidad: es una crisis de la percepción, de lo visible, de lo representable o testimoniable. No sólo porque supone el mal absoluto, sino sobre todo porque supone una crisis de lo existente: hablar del exterminio supone hablar de lo que no existe. Ya sea como testimonio, como proyecto, como memoria, la eliminación de cuerpos aparece ligada a una realidad alternativa, un desborde o una crisis de la realidad, y a la postulación de un mundo alternativo, más o menos real que el mundo presente, un ‘sueño’. El exterminio es una desarticulación del presente; es *otro tiempo*: el futuro (y su nuevo mundo, después de la ‘limpieza’), el pasado (en los restos o huellas imposibles del exterminio), o el presente perpetuo de la muerte incesante y del espectro (puesto que no hay trabajo de duelo, el muerto sin cadáver nunca muere). Los discursos alrededor del exterminio construyen por eso una visión de "otra realidad en otro tiempo": una protesta contra lo visible y contra el presente. Hay que eliminar cuerpos, o hay que ‘aparecer’ desaparecidos, o hay que invocar espectros, o huir de ellos...el exterminio abre una relación discursiva con un deber de cambiar la realidad y de abrir el espacio y el tiempo para ‘otro mundo’. En esa evocación permanente de ‘otra realidad’, los textos del exterminio aparecen como ‘sueño’. (16).

Estos textos sueñan con ‘otra realidad’, atraviesan la película de la realidad con deseo, hacia el pasado o hacia el futuro, pero jugados alrededor de un mundo alternativo, que se registra en otro tiempo. Proporcionan imágenes del mundo sin judíos, o sin

homosexuales, sin inmigrantes, sin enfermos.... Configuran siempre una crisis de la realidad, porque trabajan alrededor de la borradura de una clase entera de individuos, en el tiempo veloz, 'instantáneo', de una eliminación. *Los sueños de exterminio son, en este sentido, una forma radical de la ficción*: la política misma de la ficción, su pulsión más radical, si se quiere, la ficción como fisura de lo real y como institución de un tiempo alternativo, o como trabajo en los límites de lo real, en colaboración con lo imposible y lo no-existente.... El exterminio es materia de 'sueños', de 'visión' y de ficción, porque busca instituir otro tiempo y otra realidad, alrededor de la presencia o ausencia de ciertos cuerpos. Es, de nuevo, "*ver contra toda evidencia*" (o como dice en "La raya", un poema de *Austria-Hungría: "mirar lo desmirado"*). Es el volverse real de los sueños, y el volverse sueño, espectro, pura memoria, de aquello que formó parte de la realidad; lo que se condensa, por ejemplo, alrededor de la no-figura del *desaparecido* de las dictaduras latinoamericanas, y que atraviesa el mapa de las sociedades contemporáneas, en las que los sueños de exterminio se intensifican y se diversifican y se cristalizan para entrar a formar parte de la vida cotidiana: de una lógica cultural y social.

En *Cadáveres* (incluido en *Alambres*), quizá uno de los poemas más conocidos de Perlongher, el exterminio aparece como materia a la vez de sueño y de verdad. El texto trabaja alrededor de la necesidad y la imposibilidad de hacer visible el exterminio de la Argentina de los '70, de dar testimonio del genocidio. Los cadáveres del título desaparecen pero no dejan resto, no hay contorno o trazo, no hay después. Por esto mismo, ocupan *toda la realidad y toda la vida*: la ciudad, el campo, los cuerpos, los gestos, las palabras: la nación entera, que ha sido privada de tumbas, se vuelve, ella misma, toda tumba, sitio de espectros. La organización del poema repite el estribillo *hay*

cadáveres como cierre de cada estrofa, y cada estrofa busca ‘localizar’ la mirada en lugares donde "hay cadáveres":

Bajo las matas / En los pajonales / Sobre los puentes / En los canales / Hay cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene / En la estela de un barco que naufraga / En la orilla, que se desvanece / En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones / Hay cadáveres

(...)

En lo preciso de esta ausencia / En lo que raya esa palabra / En su divina presencia / Comandante, en su raya / Hay cadáveres ("Cadáveres", p.111)

Esa estructura se mantiene, acentuando, con ligeras variaciones, la repetición incesante del "hay cadáveres", hasta el final del poema, que simplemente invierte o niega la repetición previa: después de cuatro líneas de puntos, de *suspensión*, la "respuesta" es "no hay cadáveres": "*No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay. / Respuesta: No hay cadáveres*" ("Cadáveres", p.123)

El pasaje del ‘hay’ al ‘no hay cadáveres’, el evento textual e histórico que postula el poema, dice no solamente la transición o el *suspense* de la desaparición del cuerpo (no sólo la muerte, sino la desaparición de los *restos* de la muerte); dice también la imposibilidad de la diferencia entre lo visible y lo invisible, del ver y del no ver. *¿Dónde están los cadáveres, dónde verlos?*, parece preguntarse el texto. Por todos lados, *en todos lados*, y precisamente allí ‘en’ se convierte en un gesto engañoso, una posibilidad falsa:

Decir 'en' no es una maravilla? / Una pretensión de centramiento? / Un centramiento de lo céntrico, cuyo forward / muere al amanecer, y descompuesto de / El Túnel / Hay cadáveres ("Cadáveres", p.120)

Hay cadáveres 'en' todos lados pero al mismo tiempo los cadáveres se evaporan y los 'lados' se quedan sin límites: no hay *allí*, no hay lugar para el cadáver. El cadáver se evapora, se pierde, *desaparece*, se funde a una realidad cadaverizada, devenida cuerpo muerto –y ahí entran las voces, los cuerpos, la historia, la literatura, que se cadaverizan, en una nación hecha 'cámara de gas', el cadáver puebla 'la vida' y se torna invisible e hipervisible, está y no está: torna imposible la realidad, puesto que *ocupa todos los rincones de la realidad*. Todo resuena en "cadáver", ya que el cadáver está ausente. Y cancela el tiempo: no hay narrativa porque no es una historia de lo visible, del devenir visible o invisible, sino una incertidumbre de lo visible como tal, de lo que se puede ver y de lo que no se puede no ver: "*ver contra toda evidencia*" será entonces la consigna. Ver lo que ilumina el límite de lo visible y que es a la vez presencia y nada.

Cadáveres piensa al exterminio en la perplejidad de sus evidencias: reúne la vida cotidiana, la naturaleza, las historias, las ciudades, con esa pura ausencia que es el cadáver faltante, el resto que no está. *El texto 'estría' la película de la realidad y la torna prueba de lo que no está*. La diferencia entre el cuerpo vivo y el cadáver, entre el estar y el no estar, se torna imprecisa, junto a la realidad de la vida y la muerte. Allí donde el pueblo se tornó población, donde la nación se volvió campo de concentración y la ciudad, cámara de gas, no se sabe quién está vivo y quién no: el límite entre lo vivo y lo muerto es incierto.

O el olvido, la simple ceguera de todo rastro, como ese hule que cubre la carnicería, los cuerpos degollados, destrozados, y que refracta del deseo de 'no-ver' de una nación, en "El hule" (de *Hule*, 1989):

incli

nación

Ahora desean que el olvido caiga como los flecos de una cortina de hule, o de humo, sobre el pozo: que no se diga: ni se pregunte: naides ha de andar rondando (...)

el retazo del espejo de una córnea en la que el condenado reflejaba, alunándose, la torva mueca del terror, el **liame** eléctrico, enroscado ligamen de articulaciones, retorció en su convulsión el linóleo de las sensaciones acolchadas, anestesiadas por el embate de la puntera de charol en el estuche de la boca, saltadas perlas del reír, cincel desperdigados dientes en el hule, cortinilla de flecos (tul o humo) donde las moscas (a fuer de fieras, atrapadas) rezumaban las tres delicuescente goce de **tonturas**, la obsesión de los cuerpos, de las partes, en números de manos degolladas pezcuellos aherrojados en chapa, ("El hule", p.153-4, subrayados del autor)

No hay espectáculo de la violencia: no se puede ver *con* el "condenado", solamente vemos el vértigo de su mueca, y los fragmentos de cuerpo, la prueba de "la obsesión de los cuerpos, de las partes": no vemos el *aleph* del horror, vemos la córnea que lo vio. Las 'partes' de cuerpo como testimonio mudo del mal absoluto: residuo y resistencia.

En "Gemido" (de *Chorreo de las iluminaciones en el combate bicolor*) aparece el "He visto", el sujeto de la percepción, pero como premisa para su disolución, para su creciente confusión:

He visto a los más bellos cuerpos de mi generación / reventarse, saltar en pedazos
junto a las nimias inservibles / camisetas de látex en harapos , desmentir con arrugas lo
que fuera / (ya antaño) deletreada alegría: /... (Gemido, p. 340)

Las generaciones 'pasan' pero por fuera del ritmo de la 'vida', de lo que origina y define una 'generación', porque en lugar de morir, desaparecen, 'revientan', 'saltan en pedazos'. La lógica del exterminio pauta la percepción de la historia o del momento histórico a partir de esos cadáveres ausentes que *pueblan*, imposiblemente, el espacio de la nación. El "*He visto*" que comienza el poema, y que se reitera de diversas formas ("*Si, las vimos*"), pasa, al final, a la incertidumbre: "*Visto Húbolos? Porque...*". La imagen de los cuerpos de la generación, esa generación *loca*, como 'imagen de una era', se desvanece, se torna incierta, de nuevo entre lo visible y lo invisible, lo que "se ve contra toda evidencia". (17)

Hacia el final del poema, aparecen las locas, para desaparecer:

las locas / desaparecen por cañerías de acero que no llevan a nada / o al sitio de las profanaciones de los zombies / en la noche agrisada por los centauros ("Gemido", p. 342)

En su desaparición, su desvanecimiento, las locas emergen como figura clave de una historia que se cierra en desaparición. Esas locas que 'desaparecen' junto a muchos 'otros', como parte de una generación -es entre la historia y la reproducción, entre la

historia política y la historia ‘natural’, donde hay que situar estas desapariciones- son las que condensan la ecuación entre cuerpo y exterminio porque pone en evidencia las relaciones entre política sexual y eliminación política: vienen con la memoria incesante de Sodoma. En ellas, el cuerpo deja leer su razón política bajo la luz del exterminio.

III - Vida desnuda

Lo primero que se ven son cuerpos: cuerpos charolados por el revoleo de una mirada que los unta; cuerpos como películas de tul donde se inscribe la corrida temblorosa de un guiño; la hiedra viboresca de cuerpos enredados (drapeados en erección) al poste de una esquina; cuerpos fijos los unos, en su dureza marmoleante, donde se tensa, preámbulo de jaba, jadeo en jade, la cuerda certera de una flecha; cuerpos erráticos los otros, festoneando el charol aceitoso con rieles de almíbar, caricias arañescas que se yerguen al borde de la vereda pisoteada (12)

Así empieza "Matan a una marica", con el despliegue del cuerpo en la ciudad, en el *yire* urbano de la loca y el chongo, como una especie de *tableau vivant* en el que los cuerpos exhiben una mutación deseante: metamorfosis animales, vegetales, minerales de las criaturas de la noche homosexual, en su fiesta de la sensación y del gesto. La siguiente secuencia –literalmente, el párrafo que sigue- es la de la metamorfosis fúnebre: "*Cuerpos que del acecho del deseo pasan, después, al rigor mortis*" (p.35) Los devenires dejan lugar al fragmento y al corte: en lugar las mutaciones entre cuerpos, las marcas sobre un cuerpo hecho *carne*:

...cogotes donde las huellas de los dedos se han demasiado fuertemente impreso, torsos descoyuntados a bastonazos, lamparones azules en la cuenca del ojo, labios

partidos a que una toalla hace de glotis, agujeros de bala, barrosas marcas de botas en las nalgas ("Matan...", p.35).

Del despliegue y las metamorfosis, al cadáver y sus marcas: de nuevo *'la obsesión de los cuerpos, de las partes'*. La secuencia elimina la narrativa: no vemos cómo llegamos de un lugar al otro; hay un tiempo que queda sin narrar, una velocidad imperceptible. Puesto que esta transformación no es un relato: no es un proceso, el trayecto de un momento a otro, sino una frontera 'abstracta', un orden: *"Transformación, entonces, de un estado de cuerpos. ¿Cómo se pasa de una orilla a la otra?"* ("Matan...", p.35). Ese límite, esa frontera invisible, es lo que constituye a la loca y a su cuerpo; ese es el 'peligro' que la acompaña a cada momento, en cada travesía: el territorio liminal, el *itinerario* que le es asignado en el mapa de violencias previstas de la ciudad. (Atribuir el desafío y el juego de la loca con ese 'peligro' a un mero impulso de muerte, a una búsqueda tanática, no parece sino la simplificación, vía repudio, de un deseo que necesita afirmarse a pesar y en contra de un orden social que lo niega). Esa virtualidad de la amenaza, que es siempre una inminencia que no necesita 'tiempo' para actualizarse, es la condición que constituye al cuerpo de la loca como candidata al exterminio: un cuerpo arrojado a la posibilidad del castigo y de la eliminación, posibilidad que al ciudadano 'legítimo' o 'normal' le es dado, imaginariamente, negar. La trayectoria de la loca en la ciudad es un paseo amenazado porque forma parte, para jugar con las palabras de Perlongher, de un "estado de cuerpos" –de una relación entre los cuerpos y los 'estados'– en el que algunos cuerpos se tornan disponibles para ejercicios de violencia a partir de los cuales se traza, una y otra vez, la diferencia entre vidas socialmente valiosas y vidas "que no valen nada". Estos cuerpos disponibles, dice Giorgio Agamben, son cuerpos cuyo asesinato no constituye homicidio; cuerpos que, despojados de "derechos" y de subjetividad (y por lo tanto, de ciudadanía y

humanidad), muestran su razón política, su hechura como "vida desnuda", es decir, "pura sustancia biopolítica". (18) .

En la formulación de Agamben, la "vida desnuda" ilumina una relación con la vida o con lo viviente allí donde el "valor político" de un cuerpo no es evidente, es decir, donde los sentidos de la ciudadanía, la cifra del 'valor' de la vida en la modernidad, no llegan, o se desvanecen. La "vida desnuda" es "la vida que no merece ser vivida": una vida sin valor dentro de una economía biopolítica dada. El judío en el campo de concentración, el *homeless*, el enfermo...cada sociedad, dice Agamben, encuentra cuerpos que ejemplifican esa vida sin valor, sus *homo sacer*; cada sociedad ejerce su *derecho soberano* a suprimir esas vidas inservibles, esas "larvas" humanas, como decía del narrador de *El niño proletario*, de O. Lamborghini, que no sirven más que para ser objetos del poder soberano. (19) La "vida desnuda" es al mismo tiempo inhumana y demasiado humana: es el retorno del cuerpo -como biología, como organismo, como 'carne'- en los umbrales o los límites de la vida social. En ese retorno, el orden soberano se da prueba de su poder sobre los cuerpos y, con ello, se verifica a sí mismo. La posibilidad de convertirse en *homo sacer*, de habitar ese cuerpo disponible para los ejercicios de poder, define la relación del ciudadano con su cuerpo, y funciona como regla de disciplinamiento y normalización. Si ciertos períodos de mayor estabilidad política y económica permiten olvidar -o denegar- esta inminencia de los poderes sobre el propio cuerpo (que nunca es, precisamente, 'propio'), los momentos de crisis exhiben la naturaleza biopolítica del poder moderno: ¿quién, en la lógica persecutoria del 'enemigo interno' del Imperio, está hoy libre de ser un 'terrorista'? (20)

Por eso, esos chongos que castigan las locas de los suburbios de Perlongher se hacen visibles en el marco de la guerra sorda, invisible, persistente, contra las vidas ‘infames’ -cualquier vida- que amenazan los ideales y el ‘valor’ de la vida colectiva. *¿Qué ‘vale’ ese cuerpo de loca?* Los sueños de exterminio y de higiene social no son meros ejercicios fóbicos: son cálculos -balances o tasaciones- alrededor del valor de un cuerpo, de su productividad material o simbólica. *Y son mecanismos de detección de cuerpos donde el ‘valor’ está ausente, precisamente para que haya valor, para que la vida, otras vidas, ‘valgan’.* Esta economía se constituye, desde luego, en relación a la salud, a la reproducción, a la pureza y a la vitalidad, a la adaptación y a la conformidad con ciertas normas: a una gestión de la vida en la que ciertos cuerpos cifran el futuro de la comunidad, y otros su amenaza, su declive o su final. La sexualidad está en el centro de este cálculo, porque provee el régimen en el que se entrecruzan la vida biológica y la vida social: donde la vida biológica y la vida social se cruzan e intercambian. En la sexualidad se leen no sólo las políticas de reproducción y continuidad de los grupos, sino también la imaginación del vigor, la salud, la intensidad de los cuerpos en su valor material y simbólico. La sexualidad "figura" los modos de lo viviente, y por eso siempre está estrechamente vinculada a los sueños de exterminio, a su materia más elemental.

A cargo de los Estados, en proporciones masivas, incontables, o a cargo de los individuos, a escala menor, el exterminio, para tener lugar, necesita producir ciertos *grupos* de individuos que, dentro de un orden jurídico (una nación, una ciudad, un imperio) escenifican la vida ‘que no vale nada’ como material para la gestión soberana de la vida y de la muerte. (21) Allí es donde la *carne* se torna materia central de una poética y de una política en Perlongher. No porque la carne sea lo que debe ser exterminado, lo que prueba la existencia del ‘enemigo’, lo que contamina y lo que peca.

Es porque sólo en lo carnal, en la materia física desprovista de humanidad y de subjetividad, en eso que cae o que queda "después" del "yo", del "ciudadano", en ese resto, allí es donde tiene lugar el combate entre las fuerzas de la política, la materia del laboratorio *biopolítico*. La carne es el escenario de este debate, de esta guerra capciosa, invisible, hecha de soportes – títeres, embalsamadas, *ecuyéres*, zombies pueblan los textos de Perlongher- como en un teatro alegórico en el que las fuerzas, invisibles, vienen de ‘otro lado’ y atraviesan los cuerpos. La carne cuyo sufrimiento, según Deleuze, dispara el grito que irrumpe en las cabezas, inhumanas, animales, de Francis Bacon (22), ocasiona aquí el ‘gemido’ que es melancolía y horror, y también goce y resistencia. Esa *carne* no es una reducción a la naturaleza o la biología: no es un ‘antes’, sino un ‘después’, es un residuo de la vida política y sus ideales, a la vez que pone en crisis la distinción misma entre vida biológica y social. Esa carne es el campo de batalla, la arena de la guerra y de la política. (23)

Por eso los chongos son la instancia de una ambivalencia radical que atraviesa la escritura de Perlongher: el objeto de deseo que se torna, eventualmente, sujeto de exterminio. El chongo se integra, en este sentido, a un repertorio de imágenes de guerra, de una guerra íntima, vistiendo un súbito uniforme y dando lugar a esas ‘eclosiones microfascistas’ de las que sale una marica muerta. La ambivalencia libidinal del chongo, su oferta, su entrega retaceada, su violencia rigurosa, lo pone en el medio de la línea de guerra, a ambos lados de una frontera invisible que pasa por su propio cuerpo, siempre entre goce y terror, y que refracta un orden social: por eso, de nuevo, "*hablar de homosexualidad en la Argentina no es sólo hablar de goce sino también de terror*". El cuerpo del chongo escenifica la tensión entre vida desnuda y ciudadanía, entre la "carne" y el "sujeto soberano": pone en acción -como los sicarios de Fernando Vallejos, en *La*

virgen de los sicarios- la ambivalencia constitutiva de lo "popular", siempre dividida entre miseria e ideal, entre el pueblo como materia abyecta y como soberano, entre las vidas que no valen nada, y el valor o el ideal como tal. (24) El chongo oscila entre estos dos sentidos de "pueblo", y por eso se vuelve "reversible" en su cualidad política: es una criatura anárquica, un nómada social por fuera de las disciplinas y los controles, pero también es quien, en un instante, se identifica con un 'orden soberano' y sus sueños de limpieza y exterminio, y se vuelve un arma de ese sueño, como una fuerza invisible que irrumpe en "eclosiones microfascistas". Ahí aparecen los nazis, los guardianes morenos, bajo una luz fascista:

Hagamos un teleteatro de provincia.

La loca plañe porque va a morir y la hemos visto
dejarse sin protestas en las cruces gamadas de los árboles
con un guardián moreno cual de Reynaldo Arenas contra las
alambradas de los campos (Gemido, Chorreo..., p.340)

La ambivalencia del chongo es la ambivalencia del "pueblo" en la medida en que está mediado por un orden político concebido como laboratorio de lo viviente, en el que las retóricas y las tecnologías de las vidas valiosas se alimentan, incesantemente, de esos cuerpos sin valor y de esa carne desnuda que es pura abyección y materia de exterminio. El chongo existe en ese mismo límite, oscila entre las dos caras del "pueblo", y por eso hace visible la tensión entre los cuerpos y el orden soberano.

Las locas de Perlongher, en su *yire* nocturno, en su derivar, en su vagar por las líneas de guerra de la ciudad, devienen alegóricas no sólo porque sean víctimas -o un tipo de víctima- de la represión generalizada de la dictadura militar, o de la sociedad

masculinista; se vuelven alegóricas porque hacen visible un modo de violencia, una tecnología, que transforma los cuerpos transformando su estatus, convirtiendo al pueblo en población, al ciudadano en "vida desnuda": son un cuerpo erróneo, un *cuerpo-desperfecto*. La loca actualiza la "vida desnuda" en la ciudad, una vida que "sirve" para marcar el umbral más bajo del *stock* biológico del mapa político, su límite externo, y el revés constitutivo de todo ciudadano: un cuerpo que nunca deja de habitar "Sodoma y Gomorra". Es bajo la luz de la vida despojada de valor donde la escritura de Perlongher "*ve contra toda evidencia*", como un saber a la vez ético y político, que trama su coincidencia con esa desnudez, con esa vida sin atributos -que apenas puede decir 'yo'- y la pasea, como una criatura incierta, por la ciudad en guerra perpetua.

Notas

(1). Ver Robert Alter, "Sodom as Nexus: the Web of Design in Biblical Narrative", in Jonathan Goldberg ed.. *Reclaiming Sodom*, NY-London, Routledge, 1994, pp. 28-43. El derroche de semen acompaña a la falta de *hospitalidad* como razones del castigo divino a Sodoma y Gomorra.

(2). Eve K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990

(3). *Biopolítica* es el nombre que Foucault acuñó para ese régimen en el que el gobierno de la vida funciona alrededor de la producción de cuerpos enemigos y de fronteras internas al cuerpo social; el exterminio es una de sus facetas, en la que el régimen cifra su economía material y simbólica, una economía fundada sobre la guerra

contra partes de la población en nombre de su supervivencia general. La referencia clásica para esta problemática es Foucault, M., *Genealogía del racismo*, Madrid, La Piqueta, 1990, trad. Julia Alvarez y Fernando Alvarez Uria, especialmente en p 224 y ss.

(4). Perlongher, Néstor: *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix-Barral, 1997, p. 33. Las citas a todos los poemas de Perlongher han sido extraídas de esta edición.

(5). La 'loca' designa un personaje de las culturas homosexuales hispánicas que combina marginalidad, afeminamiento, y 'nomadismo' sexual y urbano. Se recorta más nítidamente por oposición al 'gay', que aparece como una figura más fácilmente asimilable a la visibilidad cultural y la normalización social. Entre estos dos personajes Perlongher cuenta una *petit histoire* de la homosexualidad en las últimas décadas, historia que termina, para él, en una "desaparición de la homosexualidad". Desde luego, la oposición entre estos dos personajes nunca es tan nítida, ni las relaciones entre resistencia y asimilación tan autoevidentes. Sin embargo, a partir de esta oposición tanto Perlongher como el chileno Pedro Lemebel, entre otros, leen una suerte de cartografía política de la homosexualidad, donde las diferentes culturas sexuales funcionan sobre un mapa de relaciones entre Norte y Sur, y entre la herencia sajona y la latina.

(6). La loca permite leer, en este sentido, un clivaje en el paisaje de la ciudad como modelo político: "*Today - dice Agamben- is not the city but the camp the fundamental political paradigm of the West*" (*Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press, 1998, trad. Daniel Heller-Roazen; p. 142) El campo de exterminio, dice Agamben, proporciona un modelo de suspensión de derechos y de intervención directa sobre el cuerpo y sobre la vida alrededor del cual se conjuga la política moderna; la ciudad es permeada, de manera creciente según el filósofo italiano,

por la lógica y las tecnologías del 'campo'. Menciona, por ejemplo, las zonas de detención de inmigrantes en los aeropuertos como paradigma de esos espacios de excepción de derechos. Y desde luego, campos de refugiados, prisiones, hospitales, sin hablar de zonas urbanas íntegras donde el Estado cesa de proveer 'derechos' y únicamente provee experimentos disciplinarios sobre una población despojada de toda referencia cívica.

En *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, Agamben continúa su recorrido sobre el 'campo' como paradigma de la política moderna alrededor de la figura del *Musselmann*, el muerto-vivo, perpetuamente castigado por los nazis y despreciados por los otros prisioneros: una figura espectral entre la vida y la muerte. Esa figura, como la del *homo sacer*, son para Agamben la producción clave de la política moderna constituida en *tanatopolítica*. El lugar donde el ciudadano deviene *Musselmann* es, dice Agamben, "*an absolute biopolitical space*"; en esa dirección es necesario, creo, percibir ciertas zonas de la ciudad. Ver Agamben, G., *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York, Zone Books, 1999, trad. Daniel Heller-Roazen.

(7). Ver "La desaparición de la homosexualidad", incluido en *Prosas Plebeyas*, Bs As, 1997, Colihue, pp. 85-90. Ver también Panesi, Jorge. "Detritus." *Lúmpenes Peregrinaciones*. Ed. Adrian y Siganevich Canghi, Paula. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996. 44-61

(8). En Alambres, *Poemas completos*, op cit, p. 119

(9). Alejandro Modarelli y Flavio Rapizardi escribieron la historia de esta desaparición y de la resistencias que se despertaron en el contexto de la represión. En *Baños, fiestas y exilios. Los gays porteños durante la dictadura* (Buenos Aires:

Sudamericana, 2000) reconstruyen los itinerarios del sexo público en la Buenos Aires de la dictadura, desplegando un paisaje urbano en el que 'locas', 'chongos', 'milicos' y 'canas' se confunden en los fervores clandestinos de los baños públicos. Y analizan cómo ese universo público se va cerrando a medida que la democracia permite el despliegue público de la cultura gay y sus nuevos modos de regulación a través del mercado.

(10). Está reproducido en *Prosas Plebeyas*, op. cit., p. 35-40

(11). En *La prostitución masculina*, primera edición en español de *O negocio do miché*, Perlongher esta dimensión teatral del cuerpo masculino se exhibe como despliegue complejo: "*De esa tortuosidad de claroscuros, de falsas poses, de simulacros y pasiones subterráneas, contradictorias, encontradas ("Stiltiliano era una marica que se odiaba a sí misma", descubre desasosegado Genet) puede provenir, en alguna medida, el halo siniestro que circuye la prostitución viril –sordidez de una penumbra artificiosa y sobrecargada*" (Perlongher, N. *La prostitución masculina*, Buenos Aires: Ed. La Urraca 1993, p.112)

(12). Perlongher, N., *Prosas plebeyas*, op. cit. p. 35

(13). Perlongher, N. *Prosas plebeyas*, op.cit., p.30

(14). Foucault, M. , *Genealogía del racismo*, op..cit.; respecto de la "frontera interna" del Estado-nación moderno, ver también Stoler, Anne, *Race and the Education of Desire*, Durham : Duke University Press, 1995; y Bauman, Z., *Modernity and the Holocaust*, Ithaca: Cornel University Press, 1989, quien trabaja la noción del "conceptual Jew" como mecanismo fundamental del exterminio judío.

(15). Hanna Arendt enfatiza la relación sistemática del régimen totalitario con la ficción y con la producción de realidad. El campo de exterminio, dice Arendt, realiza "*hideous discoveries in the realm of the possible*". Toda intersección con otro tiempo, otro saber, otra verdad y otra realidad diferente de la que instituye el régimen -es decir, toda interrupción del otro- debe ser sistemáticamente perseguida y eliminada. En el corazón de la masacre totalitarista está la ficción y el impulso de modelar lo imposible. Ver Arendt, H., *Totalitarianism*, San Diego- NY-London, Harvest/HBJ Books, 1968. , p. 134.

(16). Nicolás Rosa señala este desfallecimiento del sujeto que 've' entre las materias. El "*ahí-creí*" aparece como la fórmula para una mirada que pone en duda constantemente el universo de lo que ve 'con sus propios ojos'. Ver Rosa, N., "Una ortofonía abyecta", en Canghi, A., y Siganevich, P. eds, *Lúmpenes peregrinaciones*, pp.29-43. Ver también Nicolás Rosa, *Seis tratados sobre Nestor Perlongher*, Buenos Aires, Arca, 1997.

(17). Perlongher, N., "Matan a una marica", en *Prosas plebeyas*, op.cit., p. 35

(18). Agamben, Giorgio: *Homo Sacer...*, op.cit, p.130

(19). Osvaldo Lamborghini, *Sebregondi retrocede*, en *Novelas y cuentos*, Barcelona, del Serbal, 1988

(20). "*What if the true problem -se pregunta Zizek- is not the fragile status of those excluded, but, rather, the fact that, at the most elementary level, we are ALL "excluded" in the sense that our most elementary, "zero", position in that of an object of biopolitics, and that eventual political and citizenship rights are given to us as a*

secondary gesture, in accordance with the biopolitical strategic considerations?" . Ver Zizek, Slavoj, "Homo Sacer in Afghanistan", *lacanian ink* 20, 100 – 111, p. 105

(21). Desde luego, la diferencia entre exterminio masivo y exterminio callejero no es únicamente una diferencia de escala: hay racionalidades y modos de subjetividad diferentes, que repercuten sobre las políticas del exterminio. Pero quiero subrayar el hecho de que en ambos casos hay producción de una ‘misma’ materia, la "vida desnuda", alrededor de la cual se especifican distintas políticas, ficciones y acciones de exterminio.

(22). "*Ce que Bacon appelle le Cri dans l'immense pitié que entraîne la viande*", escribe Deleuze. Ver Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: logique de la sensation* , París, éditions de la différence, 1981, p.22)

(23). En su trabajo sobre la noción de vida en Deleuze, Agamben enfatiza la radicalidad del gesto deleuziano contra el régimen disciplinario del Occidente moderno: "*This means that whereas the medico-philosophical tradition seeks carefully to distinguish the various faculties of the soul and the regulate human life according to the high canon of the life of the mind, Deleuze (like Spinoza) brings the paradigm of the soul back to the lower scheme of nutritive life*" (p. 236). Esta ecuación entre el alma y la vida biológica se resuelve en la "beatitud": "*Today, blessed life lies on the same terrain as the biological body of the West*" (p.239). Ver "Absolute Immanence", in Agamben, G., *Potentialities*, Stanford, Stanford University Press, 1999, trans. by D. Heller-Roazen, pp.220- 239. La producción más tardía de Perlongher se puede leer en relación a esa ecuación entre cuerpo biológico y ‘santidad’: en esa ecuación se lee una resistencia al control de lo vivo. Dicha resistencia tiene lugar en relación a la "vida desnuda": no como humanización o subjetivación, ‘ciudadanización’, que restituye el ‘valor’ de la vida, sino

precisamente como salida del valor, pura intensidad, la 'salida' a través de ella. En "El paisaje de los cuerpos", un comentario sobre obras de artistas plásticos brasileños, Perlongher interroga al cuerpo en su espectáculo, y reflexiona sobre los usos y las experimentaciones modernas sobre el cuerpo. El cuerpo aquí no es nunca una *forma*: aparece para ser deformado, para volverse *piltrafa*: tensado, destripado, prolijamente desarmado en 'series', en colecciones de vísceras: intestinos, dientes, sangre... Una "contorsión" del cuerpo muestra su "*alma interior*", su "*alma de cuerpo*"...Estas contorsiones del cuerpo, este arrancarse de sí mismo, este "lancinarse", se lee en el revés de la biopolítica. Trabajando sobre el mismo 'material' que la mirada del soberano, y sus trazados médicos entre lo vivo y lo muerto, el texto revierte sus funciones: hace de la disección una instancia de reapropiación, un volverse sobre sí que es volverse intensidad y fuga, *vuelo*. Pone la *vida* en su máxima intensidad, en su pura expansión, allí donde habría un puro organismo, separado y a distancia de la sensación y del acontecer. En ese gesto, esta "profanación estética del cuerpo" reapropia lo puramente biológico y hace del organismo, de la *vida desnuda*, el lugar de la experiencia estética y religiosa, allí donde el cuerpo habría sido privado de toda experiencia. Precisamente en la disección, donde el cuerpo es mero organismo vivo o muerto pero en todo caso fuera de la vida social, donde ya no encarna a su sujeto y le da la pose de su estatus, de su 'valor', precisamente allí "*esplende el alma*". Ver Perlongher, N, "El paisaje de los cuerpos." Tsé Tsé Buenos Aires, Otoño 2000, pp.292-94.

(24). Ver Agamben, G, *Homo Sacer...*, op cit, p. 176 y ss

Bibliografía

Agamben, G, *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford University Press, 1998, trad. Daniel Heller-Roazen

Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive, New York, Zone Books, 1999, trad. Daniel Heller-Roazen.

Potentialities, Stanford, Stanford University Press, 1999, trans. by D. Heller-Roazen.

Alter, Robert "Sodom as Nexus: the Web of Design in Biblical Narrative", in Jonathan

Goldberg ed.. *Reclaiming Sodom*, NY-London, Routledge, 1994, pp. 28-43.

Bauman, Z., *Modernity and the Holocaust*, Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Foucault, M., *Genealogía del racismo*, Madrid, La Piqueta, 1990, trad. Julia Alvarez y Fernando Alvarez Uri.

Modarelli, A. y Rapizardi, F, *Baños, fiestas y exilios. Los gays porteños durante la dictadura*, Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Panesi, Jorge. "Detritus." en Canghi A. y Siganevich P. eds, *Lúmpenes Peregrinaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996. 44-61.

Perlongher, N. *La prostitución masculina*, Buenos Aires: Ed. La Urraca 1993.

Poemas completos, Buenos Aires, Seix-Barral, 1997.

Prosas plebeyas, Buenos Aires, Colihue, 1997.

"El paisaje de los cuerpos." *Tsé Tsé*. Buenos Aires, Otoño 2000, pp.292-94.

Rosa, N., "Una ortofonía abyecta", en Canghi, A., y Siganevich, P. eds, *Lúmpenes peregrinaciones*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Seis tratados sobre Nestor Perlongher, Buenos Aires, Arca, 1997.

Sedgwick, Eve K., *Epistemology of the Closet*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990.

Stoler, Anne, *Race and the Education of Desire*, Durham , Duke University Press, 1995.

Zizek, Slavoj, "*Homo Sacer* in Afghanistan", *lacanian ink* 20, pp 100 - 111.

**De la investigación periodística al *potin*:
El relato documental argentino de fin de siglo**

Hugo Hortiguera
Griffith University (Australia)

[L]as cuestiones impersonales sólo suscitan nuestro interés cuando las enfocamos -equivocadamente-bajo un ángulo personalizado.

Lipovet
sky 1986: 64.

Como bien señalan Ford y Longo (1997: 131), un fenómeno notable de la cultura argentina en las últimas décadas parece ser un incremento de la articulación narrativa de la información, en lugar de presentar una forma macroestructural de discurso informativo-argumentativo. (1) Siempre según estos autores, esta nueva forma de *non-fiction* se caracterizaría por un desdibujamiento de los límites entre lo público y lo privado, y entre la información y la narración, con recursos tomados prestados, muchas veces, de la ficción. Este hecho llevaría a provocar una zona ambigua que se debatiría siempre entre estas dos imposibilidades: la de presentarse como una ficción -puesto que los hechos ocurrieron y el lector es consciente de ello- y la de intentar ser un "fiel reflejo de los acontecimientos". (2). La ingerencia cada vez mayor de los medios y otros sistemas de control social sobre lo privado buscaría, por una parte, reforzar la credibilidad de éstos mediante una información individualizada y "constatable". Por otro lado, los cruces cada vez más obvios entre información y procedimientos propios de la narrativa podrían tener su causa en la permanente desconfianza discursiva que ha existido históricamente en la

cultura argentina. Este hecho traería consigo, cada vez más, una mayor sospecha de los discursos argumentativos de las llamadas "zonas duras de los medios" [Ford y Longo 1997:132]).

En el presente estudio, nos proponemos describir cómo esta relación entre lo ficcional y lo "real" parece tensarse en la Argentina de fines de siglo, creando un tipo discursivo que, escrito la mayor parte por periodistas, pareciera deconstruir, muchas veces, estas categorías. Analizaremos entonces cómo se constituyen los sistemas de representación que construyen este "real", creando un espacio intersticial en donde se funden todos los límites genéricos, y al que llamaremos, a falta de mejor nombre, "el relato documental argentino de fin de siglo". (3) Prestaremos especial atención a cómo muchos de estos aspectos producen relatos que parecieran ir evolucionando cada vez más hacia lo que, en el ámbito francés se reconoce como *potin*. (4) Para tal fin, tomaremos como textos de referencia algunos de los llamados "trabajos de investigación periodística" producidos durante la década de los '90 acerca del gobierno del Dr. Carlos Menem. (5) En especial, intentaremos ejemplificar con los espacios paratextuales de muchos de estos trabajos, habida cuenta de que en ellos es observable una particular condensación semántica y su estudio detallado nos ofrece una muestra concentrada y compendiada de lo que los textos completos nos brindan en mayor escala.

De lo público a lo privado: la serie Menem

Cualquiera que visitara alguna librería argentina durante la última década del siglo XX, se encontraría con mesas enteras de libros dedicados a la llamada "investigación periodística", textos que, desde diversos ángulos, intentaban dar cuenta del fenómeno menemista. La figura del entonces presidente ocupará un lugar destacado en la escritura

argentina y algunos aspectos de su vida (pública y privada) serán narrativizados casi melodramáticamente. Tampoco se olvidarán otros personajes ligados a él en forma directa o indirecta y con quienes también se seguirá un procedimiento similar. (6)

En 1991, a casi dos años de la asunción del Dr. Menem, Horacio Verbitsky inaugura con su *Robo para la corona. Los frutos prohibidos del árbol de la corrupción* toda una serie discursiva que marcará los '90 en Argentina. Por un lado, introduce temáticamente el "caso Menem" y las complicidades y corruptelas entre el empresariado local y los políticos. Por otro, mediante el cruce de los saberes legales y económicos con información salida desde dentro mismo del poder político, se intentará describir la base sobre la que se construirá la Argentina de los años siguientes.

Hay que hacer, sin embargo, una salvedad. En el ejemplo concreto de Verbitsky, no se toma tan abiertamente el retrato *privado* de Menem como eje estructurador del relato (como sí lo harán otros textos posteriores), sino que se relatan en detalle los manejos turbios de sus acciones públicas y sus consecuencias políticas y económicas en los primeros meses de su gobierno. Las acciones políticas del presidente argentino y sus allegados circulan por sus páginas en todo momento, desnudando el tráfico de influencias que se comenzara a manifestar descaradamente por entonces. En textos subsiguientes, mientras tanto, se explotará la vida íntima de los implicados y el sentido de la inmediatez, recurriendo a acontecimientos muy recientes y conocidos por el público lector nacional. (7)

En varios de estos textos, ya en el título mismo, se plantean fenómenos de transposición y cruces con otras formas discursivas. (8) Así, el relato de suspenso, el policial, el melodrama, junto con la biografía, el relato de "chismes del espectáculo" y

hasta lo grotesco coexistirán en muchos de ellos, apelando a mecanismos intertextuales que se alimentan, muchas veces, de otros medios audiovisuales (reportajes televisivos, radiales, revistas del espectáculo, inclusión de fotografías). De esta manera, se apela a un *corpus* de variantes genéricas y estilísticas que no terminan por unificarse y que friccionan en el interior de la diégesis, provocando continuas contaminaciones con modelos, fórmulas o dispositivos literarios y periodísticos de larga tradición. Esta modalidad intertextual es observable, en el libro de Verbitsky, en la titulación de algunos de sus capítulos, que abrevan en una terminología propia de la ficción ("Argumento", "Personajes") o en relaciones de intertitularidad con obras famosas ("Moby Dick", "Los diamantes son eternos"), pero también por su título y subtítulo.

En notable alusión a una frase adjudicada a un ministro del gobierno menemista, el título en cuestión de Verbitsky (*Robo para la corona*) pareciera aludir a una supuesta novela de aventuras. (9) Con una obvia ausencia de imágenes en el diseño de tapa, el subtítulo, en tanto, (*Los frutos prohibidos del árbol de la corrupción*) propondría conexiones bíblicas ("los frutos prohibidos del Edén"), al tiempo que establecería un anclaje con la realidad política y económica circundante del país. (10) La contratapa y el prólogo (diferenciado del resto del texto mediante letra cursiva), en tanto, anticipan un estudio periodístico que, confiesa, tiene por fin darle al lector las herramientas indispensables para poder entender el funcionamiento de la legalidad administrativa durante el primer gobierno del Dr. Menem, dejando de lado el relato de lo humano o la peripecia personal e íntima (Verbitsky 1991: 10).

El espectáculo del/en el vestíbulo: la palabra desplazada

Otros textos producidos más tarde, por su parte, explotarán en sus espacios paratextuales este cruce con otras series -la literaria "consagrada", la folletinesca y hasta la histórica-, a la vez que insistirán en un sentido del espectáculo que se acrecentará a medida que nos adentramos en los '90. Basta recorrer los índices de algunos de ellos, para confirmar lo que venimos diciendo: "La malquerida del harem", "La Lolita musulmana", "El joven Casanova del subdesarrollo", "La princesa de Nonogasta" (*Pizza con champán*); "Divórciate y anda", "El Rey Sol", "Años de rojo carmesí" (*Menem. La vida privada*); "Drama en Byscaine Point Circle", "Viaje a la superficie del harem", "Si quiere tener otro hijo, yo me mato", "Un choque de rubias", "Dicen los astros: 'No habrá boda'" (*Cecilia querida*).

Las portadas, por otra parte, parecen evolucionar de forma similar. Si con Verbitsky todavía queda espacio para recuperar y recentrar una palabra dicha entre bambalinas (la infeliz frase del ministro Manzano puesta en tapa, en título catástrofe, con fondo uniforme y sin fotografías que distraigan la atención del lector), las cubiertas siguientes de la "serie Menem" comienzan a desplazarla. (11) Así, la imagen comienza a ocupar cada vez mayor relevancia y la palabra, funcionando como "soporte" de ella, empieza a marginalizarse, a relegarse, o a cumplir función de "relleno". Tal es el caso, tal vez, de *El jefe* de Cerruti. (12)

Seis años más tarde, en la investigación de Olga Wornat (*Menem. La vida privada*), se muestra un tres cuartos de perfil que queda encerrado, muy teatralmente, entre el título y subtítulo (éste último, curiosamente, tapándole la boca). Con un rostro que parece perder su mirada en regiones superiores, la imagen de Menem pareciera buscar la cima de los sentimientos elevados, alejada de cualquier contradicción mundana. La

diagramación, así, divide el espacio en tres partes, siendo la más importante la fotografía del entonces presidente, aparentemente extraída de una escena televisiva. Este hecho no debiera pasar inadvertido. Imponiéndose entre las palabras por su sola presencia, sus labios aparecen sellados por una "vida privada" que coquetea, en todo momento, con la exposición abierta y descarada en los medios.

Si en aquel texto de Cerruti del '93 subyacía, según Vázquez (2000: 193), una intencionalidad histórica ("la imagen de un político que se quería prócer"), un sexenio más tarde se excluía todo sistema de representación del poder, con el fin de mostrar la parte privada e íntima del presidente, su afán "farandulero", su exposición mediática. Una y otra tapa, uno y otro texto, desnudan un cambio ideológico fundamental que va de la separación de la vida del político y su obra y la exhibición de una "vida ejemplar" digna de memoria (recuérdese el subtítulo de Cerruti: *Vida y obra de Carlos Saúl Menem*), a la imposibilidad de establecer ámbitos separados para las actividades privadas del hombre Menem y los asuntos del Estado. El texto de Wornat, en efecto, explorará estas relaciones siempre confusas y ambiguas que durante su presidencia se establecieron entre la vida privada y la pública del político. (13) Será a través de lo privado que podrá entenderse lo público, poniendo en evidencia así una práctica discursiva hipócrita que ha terminado por equiparar delito y poder como contracasas de una misma moneda.

El espectáculo de la imagen

En otros textos posteriores, las imágenes desplazan cada vez más las palabras hacia los márgenes o juegan con ellas como simples actos decorativos. Al colocarse los rostros de los políticos en el centro, pareciera reproducirse la forma en que éstos incursionan en el espacio audiovisual de fin de siglo. De esta manera, se desnuda un

fenómeno de espectacularización de lo político que se manifestará singularmente durante los '90, y que traerá consigo "modificaciones serias que se dan tanto en el nivel del discurso como en los cambios que se experimentan al pasar del predominio de la cultura letrada a la cultura audiovisual" (Quevedo 1999: 206).

Este es el caso de *Menem-Bolocco S.A.* (de Wornat, otra vez) y *Cecilia querida. Historia de un amor improbable* (de Rodríguez Villouta). (14) Lo interesante en el diseño del primero de ellos son los múltiples signos que se deslizan no tan inocentemente en la ilustración de tapa (el signo "pesos" recorriendo toda la decoración del pastel, los muñequitos de boda casi caricaturescos y autistas en su piso superior). El mensaje verbal que acompaña al dibujo, asimismo, termina anclando y orientando las imágenes hacia una insinuación de una boda "por conveniencia" (el "S.A" agregado al final).

Por otra parte, en el juego de tapa y contratapa, anverso y reverso, parecería anunciarse una intención de contar "el detrás de la escena", anticipando, mediante una puesta *kitsch*, ciertas revelaciones escandalosas de la vida privada de uno de los hombres públicos más famosos de la Argentina. (15) Estos ecos *kitsch* se aprecian en el uso de las iniciales ornamentadas en el título -que intenta reproducir, por otra parte, una tipografía característica de las invitaciones de bodas-; en el color amarillo de las letras, que evoca cierto efecto "dorado"; en el fondo rojo, viejo *cliché* evocador de la pasión; en la línea decorativa con muchas inflexiones y pocos cortes que, a manera de fileteado, subraya el "S.A" del título; en fin, en toda la decoración del pastel, con sus rosetones, frenesí por el abigarramiento y ornamentación a ultranza.

Los nombres de los involucrados, a su vez, puestos en tapa y sin ningún otro comentario, terminan funcionando como otro anzuelo que servirá para acrecentar el

interés por el texto y despertar la curiosidad de cierto público lector habituado al *potin*, y cuyo placer pareciera residir en un discurso de evasión. (16) Desde esta perspectiva, la inclusión de fotografías en su interior podría cumplir la función de las típicas ilustraciones que se pueden encontrar en este tipo de publicaciones. No podemos obviar, por último, el oportunismo de la edición: el libro apareció en las librerías argentinas el mismo fin de semana en el que el ex-presidente se casara.

Por otro lado, además de estos guiños con respecto a este producto periodístico particular, parecieran cruzarse referencias tanto al folletín como a la novela rosa. (17) Mientras la ilustración se centra nada menos que en la boda -secuencia final de toda novela rosa que se precie-, la solapa redobla aquella alusión. En efecto, se instaura en ella una ampulosidad que se regodea en una polifonía de signos, en una retórica de excesos que recurre al diálogo melodramático (reproduciendo las primeras líneas del texto) y al suspenso.

El uso de la "oralidad", pero también de la repetición, aparece aquí -en solapa y, más tarde, en su interior- de manera mucho más marcada y "melodramatizada" que en textos precedentes. (18) La escena propia de una novelita rosa con la que se abre el primer capítulo será reproducida y adelantada en la solapa con pequeñísimas modificaciones, añadiendo los típicos *clichés* de este tipo de composiciones: los amores contrariados, las pasiones desenfrenadas y las "vidas miserables" de los ricos y famosos. Asimismo, la apertura de la solapa con ese diálogo adelanta otro componente importante del texto. Relato frívolo, *potin* y ficción melodramatizada encubierta bajo la apariencia de un trabajo de investigación periodística, lo que dominará en su diégesis será un universo de hablas, de citas, una dinámica de discursos engendrada por una dialéctica

conversacional, una mezcla de instancias de enunciación: las voces de las figuras públicas y los textos periodísticos citados por Wornat tantas veces, pero también los comentarios y alusiones que, a veces socarronamente, ésta hará de ellos. (19)

Con un claro objetivo publicitario y comercial, desde el espacio paratextual se produce, además, una intervención que indica cómo debe leerse el texto que sigue. En efecto, a la reiteración de este supuesto diálogo entre el presidente y su hija, le sigue una (auto)declaración que reacomoda el texto en fronteras genéricas muy borrosas, al tiempo que se ubica en su relación con otro texto previo de su autora y se declara como verdadero fenómeno de ventas.

De esta manera, la solapa juega con elementos que ubican el libro en un espacio ambiguo y mestizo. En él se cruzan la investigación periodística ("implacable investigación y el estilo periodístico descarnado"), en sintonía con otras "formas de escritura": la novela rosa ("...revela los entretelones de este romance..."), la de suspenso e intriga ("...el poder, los negocios, la ambición y las intrigas se mezclan en un cóctel explosivo"), la biografía ("La verdadera historia de Cecilia 'Chechi' Bolocco"; "Carlos Menem, de Anillaco a la Casa Rosada y después: un viaje tormentoso"), el *potin* o relato chismoso ("Él y sus amores: ¿del harén al Edén?", "Ella y sus amores: de las cenizas a los diamantes"). Al mismo tiempo, se cierra la pequeña reseña con un cuasi *slogan* publicitario que coloca a la autora en una posición de absoluta autoridad en el tema, capaz de desnudar los secretos más oscuros de las figuras públicas ("Todos los secretos, expuestos *por la única autora para quien no hay secretos*" [El subrayado nos pertenece.]). (20)

Ya en su interior, el prólogo reitera algunos de los conceptos introducidos en su solapa, estableciendo una vez más un pacto de lectura que sienta sus bases en la indefinición genérica. ¿"Realidad", "jugoso culebrón", "rompecabezas amoroso" o "(absurda) historia"?, se cuestiona. Y por supuesto, no faltan los interrogantes melodramáticos que mantienen la expectativa e interés del lector y que permitirán el desarrollo de la historia:

¿Está [Menem] enamorado de Cecilia? ¿Qué los llevó a estar juntos y a mostrarse ostentosamente? ¿Qué hay detrás de la cándida Cecilia Bolocco? ¿Cuáles son sus secretos y por qué su desesperación por casarse con un hombre que podría ser su padre? ¿Qué ganó cada uno con este promocionado romance? Son algunas de las preguntas que me hice mientras escribía esta historia. (10)

No podemos dejar pasar por alto la frecuencia con la que este recurso se reitera en el interior del texto. Además de su relación con la novelita rosa, las preguntas también pueden asociarse con la lógica del *potin*. En efecto, lo implícito en ellas coincide con las presuposiciones del lector y con las preguntas que él mismo se hace frente a los acontecimientos públicos. En aquellas preguntas que quedan sin respuesta directa, el lector se identifica y termina por confirmar sus sospechas. De esta manera, y mediante mecanismos indirectos, la periodista no sólo se evita cualquier juicio por difamación que pudiera sobrevenir como consecuencia de sus dichos, sino también se permite jugar con la expectativa y el placer del lector, al reconocer su propia presencia en el discurso. Como ya hemos dicho en otra oportunidad, el *potin* no sigue un esquema de texto periodístico informativo en sentido clásico, en donde se desarrolla una argumentación. En su caso, como señala Van Den Heuvel (1985: 209), no hay nada. No existe una lógica del relato,

ni retórica argumentativa en la acepción estricta del término, sino un flirteo constante con la simulación. (21)

En la declaración de parte de sus fuentes que se desliza como agradecimiento final en su prólogo (revistas del corazón y periódicos de Argentina y Chile, el Archivo de la Biblioteca Nacional de Santiago, de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile, entre otros), además de traslucir la mezcla indiscriminada de la que el libro hará gala, le permitirá (auto)ubicarse como eslabón de una cadena discursiva, como discurso repetido que retoma y reitera lo ya dicho en distintas fuentes. La actividad receptora de la narradora (como escucha y como lectora) se revela en este cruce de voces. Pero no es ésta pasiva frente a la información que reproduce. Los comentarios irónicos, disimulados detrás del uso de las comillas o de los intentos por recrear la pronunciación riojana del presidente ("¿Miedo *io*? [...] *Io* no tengo miedo a nadie." [40]. El subrayado nos pertenece), introducen una distancia crítica que se mofa indirectamente de los involucrados.

Lo significativo en este texto está dado, entonces, por los desvíos que toma la periodista en presentar su punto de vista, en los mecanismos indirectos a los que acude para decir "su palabra". En este sentido, el mestizaje genérico deviene en elemento fundamental. Toda la actividad escrituraria pareciera dirigirse hacia un reencuentro de discursos que conviven en un mismo espacio textual, caracterizado por una ausencia de límites, por una ostentación discursiva que pareciera anular la visibilidad del emisor. Sin embargo, detrás de esta exhibición de voces se disimularía, en verdad, la suya propia. A diferencia del *potin* clásico, en donde se tiende a la despersonalización de la palabra del emisor, en donde se anulan las distancias entre emisor y receptor (Van Den Heuvel 1985: 214), el texto de Wornat, como vemos, se ríe de esta convención y la retuerce. Así, al

introducir, ladinamente, un distanciamiento irónico, no haría más que explotar las verdaderas connotaciones del discurso vacuo de los involucrados, con sus lugares comunes, y el de la prensa cómplice encargada de reproducirlo.

En definitiva, la recurrencia al formato del *potin* aquí no haría más que dramatizar un discurso hueco y vacío que se disfraza con una retórica de imágenes y espejos detrás de la cual no hay nada. Vale decir, el texto parodia esa práctica discursiva hipócrita y llena su diégesis con una dinámica de saturación (de diálogos, de imágenes fotográficas, de voces que se cruzan, de referencias a otros géneros literarios no prestigiosos). En fin, se construye un espacio como modelo de la abundancia que esconde, paradójicamente, una carencia.

El romance de la bella y la bestia

Por la misma fecha en que se edita el libro de Wornat, y aprovechando el reciente casamiento de Menem con Cecilia Bolocco, la chilena Mili Rodríguez Villouta publica *Cecilia querida. Historia de un amor improbable* (2001). Entre ambos textos parece establecerse una red de elementos en común: el oportunismo de su aparición (los dos textos aparecen en las librerías porteñas casi simultáneamente el mismo fin de semana en que se produce la boda del ex-presidente argentino), la similitud en el diseño de su presentación y su redacción. Sin embargo, en esta otra parecen intensificarse y exagerarse algunos motivos, en un juego exhibicionista que apuntaría a un "desmadre" espectacular de signos (Lipovetsky 1986: 171).

Entre los rostros sonrientes de Menem y Bolocco en fondo de terciopelo rojo, serpentea, como en un arabesco, el nombre de la autora y el título, en el que parecen

conjugarse dos emisores diferentes. En efecto, al *Cecilia querida*, posiblemente una frase dicha por el propio Menem a su reciente esposa, se le agrega el subtítulo *Historia de un amor improbable*, juicio valorativo que podría ser adjudicado a la autora y que de entrada determina su posición enunciativa. (22) El texto fija la cadena flotante de los significados que la imagen edulcorada de la pareja intenta transmitir. Junto con el supuesto discurso amoroso de sus miradas alambicadas y la frase afectuosa que, como diálogo fotonovelesco, se interpone entre los dos personajes, se incorpora la insinuación y la sospecha de un discurso falso: el amor improbable de los protagonistas. En definitiva, en esta mezcla de lo visual con lo verbal se comprime liminarmente todo el libro, atrayendo la atención del lector en una lectura que pone en evidencia el simulacro discursivo, la mentira de la imagen y su puesta en escena.

En la síntesis que se anticipa en la contratapa, por otra parte, se describe un contenido cargado de *clichés* y convencionalismos: amantes ricos, famosos y furtivos, *resort* en Miami, mar turquesa, *paparazzis* ambiciosos, cóctel de *glamour* y *thriller* peligroso, el poder y la belleza, las presiones políticas, los intereses económicos y los conceptos morales. En su exagerada retórica *kitsh* (con la saturación de vocablos extranjeros que denotan sofisticación, sus guiños encubiertos al teatro -"el amor que une al político con *la bella dama* de los ensueños" [el subrayado nos pertenece]- y su promesa de situaciones conflictivas), el texto exaspera hiperbólicamente las relaciones entre lo teatral y lo político, mientras que subraya el abismo y artificio que desde el poder se crea entre imagen y realidad para obtener un efecto emocional. En una palabra, aparecerían desenmascarados la teatralidad de la vida privada del político, su puesta en escena, su falta de sinceridad, sus sentimientos falsos y, una vez más, su simulación (Schwartzenberg 1980: 111). (23)

Por otra parte, mediante la saturación de convencionalismos en el paratexto (con sus alusiones a la riqueza, fama y edad de los protagonistas; ambiente fastuoso; conflictos varios y enrevesados; con su correspondiente misterio, ritmo dinámico y ágil de la narración y suspenso final), Rodríguez Villouta pareciera terminar por provocar un efecto que, por su exageración, se acerca a lo caricaturesco o farsesco. Más tarde, se verá cómo la estrategia de tapa y contratapa se reiterará en el interior del texto. Así, mientras el fotomontaje de portada, con la yuxtaposición de los personajes famosos involucrados y la distancia gráfica que los separa mantiene la incertidumbre, y el adjetivo "improbable" anticipa, paradójicamente, una supuesta investigación sobre un amor imposible de probar, los capítulos de *Cecilia querida* continuarán con esa irresolución y ambigüedad.

De esta manera, el discurso se dirige al lector como un murmullo de múltiples voces, de citas estereotipadas que no dicen nada que no se haya dicho o leído ya antes. "Two clichés make us laugh but a hundred clichés move us because we sense dimly that the clichés are talking among themselves, celebrating a reunion" (Eco 1987: 209). Como ejemplo, la mayoría de los títulos de los capítulos hace referencia a frases dichas por los involucrados, entrecomilladas o no, que eclosionan entre sí y que evocan, a su vez, diálogos folletinescos o periodísticos: "Papi no se casa"; Lo vi con mis propios ojos; Vamos a tal lugar, pero tú tomate un avión y yo otro; "No está enamorado de mí"; No te preocupes mi amor; Si quiere tener otro hijo, yo me mato; "¡No sé si me caso!"; "¡Sacáme de aquí!"; "Hoy un reportaje con ella cuesta 15 mil dólares". (24)

Se provoca, así, un efecto redundante. Se ejecuta un juego de malabarismos con la información, hablando sobre lo ya conocido, sobre declaraciones ya leídas en innumerables revistas sensacionalistas que a veces necesitan ser "traducidas". (25) Por

otra parte, el uso exasperado de *clichés* y evocaciones más reconocibles permitiría poner en escena un código que se desnaturalizaría, al llevar al lector a prestar más atención a la convención que al relato en sí. (26)

En la inundación de citas o en la reiteración de declaraciones, disfrazada detrás de la supuesta objetividad de la información, "como si existiera un REAL de la actualidad que los medios, retroactivamente, reproducen más o menos bien" (Verón 1993: 31. Mayúsculas en el original.), la narración hace evidente que no existe más que representación, y que, fuera de ella, no se representa nada más (Block de Behar 1990: 152). Es llamativo, en este sentido, el uso frecuente de los "se dice", que, además de omitir al agente productor de la emisión, incorporan la voz anónima del público al introducir una identificación entre la curiosidad de éste y las sospechas sugeridas ladinamente por la periodista. Este procedimiento de "despersonalización" y de identificación con el público esconde también un componente de insinuación e inmunidad personal detrás de la cual la periodista, al igual que lo hacía Wornat con su texto, se escuda.

Serán las palabras de los protagonistas y sus allegados, llenas de *clichés* y lugares comunes, las que importan, y Rodríguez Villouta se presentará como una costurera que irá uniendo esos retazos textuales. Escondida, sin embargo, aviesamente detrás de esos zurcidos, su voz manipulará al lector, al forzarlo a percibir la articulación de los modelos retóricos e ideológicos de producción del discurso menemista, basado siempre en imágenes, en disimulos que no representan otra cosa más allá. La palabra de/en los medios ha terminado por ser un medio que se ha transformado en un fin. En ella parece terminar y empezar todo (Block de Behar 1990: 154).

Así, el acto de leer diálogos o declaraciones será uno de los procedimientos estructuradores de todo un discurso que parece apuntar a señalar el hecho de que la realidad no es más que el discurso que la enuncia, cargado éste siempre de artificio, cita y estrategias para seducir al espectador/lector (Verón 1993: 31 y Amar Sánchez 1999: 193), sin cuestionar los orígenes inciertos de la información. En definitiva, en su uso redundante, en su artificialidad, en su recurrencia al *cliché*, al estereotipo y a los lugares comunes, el discurso de Villouta se abisma, conjugando en él mismo aquello que se propone denunciar en la discursividad del político: si no una puesta en escena, al menos una "puesta en ficción" (Block de Behar 1990: 97).

A modo de breve conclusión

En el desarrollo de nuestro trabajo, intentamos un acercamiento al "relato documental argentino de fin de siglo" escrito sobre el período de Menem. En él hemos visto cómo su manifestación más evidente radica en el hecho de que las formas argumentativas y críticas dan paso al goce de un espectáculo *per se*. La forma narrativa se caracteriza por una simple acumulación de anécdotas en donde, además, se neutralizarían límites y bordes genéricos.

En el ensamblaje de códigos varios, en la confusión de límites entre el folletín, la novela rosa, el *thriller*, el relato periodístico, el reportaje, el rumor o el chisme parece encubrirse, como en abismo, una estrategia que no hace más que reflejar otra que se esconde detrás del discurso político. La multiplicidad menemista solamente puede entenderse a partir de una miríada de códigos que resaltan su artificio, que destacan su desconocimiento de la distinción entre lo serio y lo frívolo, que se juega en los bordes.

Este borroneo de límites, esta *vacilación* que ha permitido una invasión de lo privado en lo público, ha llevado a una *violación* no sólo de normas legales, sino también culturales. Así, si desde el campo político de los '90, como ha señalado Quevedo (1999: 217), se redefinía el vínculo entre medios y política, entre farandulización y poder y se legitimizaban nuevas formas de representación política (con la videopolítica, como uno de los ejemplos más notables), desde el campo periodístico/literario se responderá también con nuevas formas de narrar.

De esta manera, mientras el político argentino de fin de siglo desarrolla sus estrategias discursivas incursionando en escenarios o espacios no habituales, los textos que intentarán hablar sobre ellos reiterarán estos procedimientos. Se saturarán con emociones, con apelaciones al mundo privado, con un uso abundante del componente descriptivo -que apunta a una mayor narrativización, pero no a una argumentación estricta- y con una hibridización o aglutinación genérica casi impúdica que pareciera descuidar, en superficie, el razonamiento de los problemas.

Esta nueva escritura, con éxito desigual, se apropiará de esas estrategias, las abismará y las reflejará, desnudando en todo momento una nueva forma de acceso al fantasma de un lenguaje que termina por hacer crónica la cultura de la sospecha discursiva. En este sentido, resulta llamativo que la mayor parte de los textos estudiados intentan presentarse como "traductores" o "interpretantes" de un lenguaje de fin de siglo que hace política desde los medios, "hablando de otra cosa", encubriéndose detrás de máscaras y despolitizando el discurso político.

Por otra parte, hemos visto también que en los textos más recientes se pone un énfasis importante en la imagen que acompaña a las palabras. La presencia del *potin* es,

quizás, un ejemplo notable, con sus connotaciones de discurso chismoso (que habla) "del espectáculo". Esto no es un dato menor, si se tiene en cuenta que durante estos diez años la comunicación política cedió la fuerza de la palabra (vacía de propuestas y devenida ahora en mero instrumento de adorno) a la preeminencia de la seducción de la imagen y el sentido de *show business*, en donde la forma se ha transformado en su contenido. En definitiva, una estética de abarrotamiento, desmesura y saturación, de espacio construido como modelo de abundancia obscena que enmascara, paradójicamente y con dispar resultado, un proceso de carencia, de vacío de referente, de crítica de éste y de la representación.

Notas

(1). El esquema básico de la estructura argumentativa puede ejemplificarse con la secuencia "hipótesis-premisa-conclusión". En ella, el objetivo radica en "convencer al oyente de la corrección o la verdad de la aseveración, aduciendo suposiciones que la confirmen y la hagan plausible, o bien suposiciones a partir de las que pueda deducirse la aseveración" (Van Dijk 1992: 158). Por el contrario, la característica semántica fundamental en el caso de las estructuras narrativas radica en el hecho de que consisten en referir "acciones de personas, de manera que las descripciones de circunstancias, objetos u otros sucesos quedan claramente subordinados" (Van Dijk 1992: 154). (Para mayores detalles en la descripción de las superestructuras que definirían uno u otro tipo de discurso véanse Van Dijk 1992 y 1998 y Jitrik 1995.) Es verdad que, como señalan Ford y Longo (1997: 132), un texto narrativo, aunque carece de estructura argumentativa,

"puede cumplir con el mismo propósito de la argumentación: dar origen a una interpretación y, frecuentemente, imponer una regla de acción". En el caso de los textos que se presentan como de "investigación periodística" durante los '90 -y más tarde aún- en Argentina, toman como eje central la figura de un personaje destacado dentro de la sociedad argentina (generalmente un político, un empresario, un sindicalista) para terminar interpretando y generalizando sobre diversos aspectos de la realidad nacional. Lo interesante en este formato es ver cómo se termina recurriendo cada vez más a recursos retóricos "que no se corresponden con las exigencias de la documentación y la información" (Ford y Longo 1997: 134), jugando con la ambigüedad y la polisemia propia de los textos narrativos literarios o ficcionales.

(2). En un reciente artículo aparecido en el suplemento cultural de *La Nación* de Buenos Aires, Tomás Eloy Martínez (2001: Edición electrónica) se preguntaba cómo seducir desde el periodismo a un lector que ya ha experimentado, mediante la televisión, internet o radio, todas las complejidades de la realidad. Y se contesta: a través de la narración. "La gente ya no compra diarios para informarse. Los compra para entender, para confrontar, para analizar, para revisar el revés y el derecho de la realidad" (Martínez 2001: Edición electrónica). De esta manera, las narraciones se transformarían en elementos que permitirían la identificación del lector con la experiencia de un individuo paradigmático en el que se reflejarían, además, las distintas facetas de la noticia. Para mayores detalles, ver Martínez 2001.

(3). Queremos aclarar aquí que, si bien en una primera aproximación este tipo de relatos pareciera compartir algunas prácticas propias del testimonio (sobre todo en aquellos aspectos ejemplarizantes o denunciatorios), se diferencia de aquel en algunos

elementos básicos. En primer lugar, aunque sus autores son periodistas, no tiene por fin contar la historia de las voces subalternas, sino más bien desenmascarar la apropiación patrimonialista del Estado y las prácticas de silencios y encubrimientos que han hecho aquellos que han formado parte del poder político y económico del país durante los '90. Esta es, quizás, una diferencia esencial. No es la incorporación en el espacio letrado de aquellos que no lo son gracias a la intermediación de un "letrado solidario", como lo llama Achugar (1992: 56), sino de uno crítico que se "separa" de su(s) figura(s) y de los acontecimientos que narra. Este narrador pondrá en evidencia las manipulaciones de estas personalidades públicas a partir de algunos informantes anónimos (generalmente muy allegados al poder) que le transmitirán, "en confianza" y en contrapunto, otras versiones e interpretaciones de las aparecidas en el discurso oficial. En segundo lugar, en algunos casos, pueden aparecer como textos "oportunistas", en el sentido de que aprovechan la inmediatez de los acontecimientos públicos, recurriendo, algunas veces, al rumor, el chisme y la crónica del espectáculo. Esto último resulta destacable, ya que aquello mismo que critican (la farandulización o espectacularización de la vida política) terminaría convirtiéndose en algunos de ellos en uno de los ingredientes de este discurso, acompañado casi siempre por cierto componente "escandaloso". En tercer lugar, estos textos parecieran bordear una frontera borrosa respecto de su intención. Por un lado, intentarían producir un cambio de conciencia -con un fin más didáctico, si se quiere-. Y así lo aclaran, muchas veces, en sus prólogos, solapas y cubiertas. Por otro, en sus casos más extremos, jugarían con componentes de divertimento o entretenimiento, al glosar la tragedia política mediante recursos robados del melodrama u otros subgéneros literarios. Para un acercamiento más completo al concepto de literatura testimonial, véanse Achugar 1992, Sklodowska 1992, De Grandis 1993 y Laforgue 2000. Pueden consultarse también

Aguirre Aragón 2001, Córtez 2001, Mackenbach 2001, Nagy-Zekmi 2001, Pérez Cuadra 2001, Urbina 2001. Su cruce con el ensayo, por otra parte, no puede obviarse. Según Sheines (1993), el ensayo es, quizás, la forma literaria propiamente argentina. Este hecho sería un elemento básico que diferenciaría la narrativa argentina del resto de la latinoamericana: las novelas argentinas serían, para esta autora, ensayos que se esconden detrás de una apariencia novelística. La insistencia en este género por parte de nuestros autores habría impedido que se incorporaran en nuestra literatura lo real maravilloso característico de otras latitudes latinoamericanas. Y aunque en algunos ejemplos (como en el caso de *Los perros del paraíso*, *La reina del Plata* o *Copyright*) los juegos verbales parecieran emparentarla con la literatura latinoamericana "clásica", la semejanza es solamente superficial, ya que debajo de todas ellas se encontraría un sustrato ensayístico. Este puede detectarse en los insistentes cuestionamientos sobre la identidad, el fracaso, el pasado o la prehistoria nacional. También puede reconocerse en el planteamiento de una tesis, en la manera de sus formulaciones, en sus aproximaciones conceptuales. "Pero el ensayo también es una actitud, una manera de vivir, de gobernar, de hacer. Y como tal es el meollo de la conducta de muchos argentinos" (Sheines 1993: 134).

(4). Por *potin* entenderemos aquí una forma discursiva periodística en la cual "quelqu'un (l'auteur, le narrateur) parle à un autre (le lecteur) d'une personne absente dans un but plus ou moins avoué de communiquer une information -ou pseudo-information- négative ou tendancieuse concernant celui-ci, sans présenter d'arguments décisifs" (Van Den Heuvel 1985: 192) y definido por el *Robert* como "Bavardage, commérage; chronique mondaine, plus ou moins scandaleuse; petites médisances" (citado por Van Den Heuvel 1985: 193).

(5). "Es posible afirmar su carácter de 'invenciones' no sólo porque apelaron a procedimientos ficcionales sino también porque, en rigor, aun los textos más denotativos, más intencionalmente objetivos, menos metafóricos, menos ficticios, tal como pretenden serlo los discursos histórico y periodístico, también están sostenidos por complejas operaciones verbales. Ellos, y no sólo la literatura de ficción, son arduos artefactos lingüísticos que siempre cuentan con componentes simbólicos. Los relatos fundadores de lo menemista, las investigaciones periodísticas que buscaron describir y explicar los años transcurridos de la década de Menem, lo hicieron con particulares elecciones retóricas que fueron claves en esa cierta idea que se formó acerca de lo menemista. Bien pudieron haber sido otros los hitos sobre los que se organizó la peripecia de lo menemista. De ahí que los procedimientos, las comparaciones, los símiles escogidos nos hablan de la manera en que llegamos a pensarlo. Lo menemista, su concepción pública, ha sido indisoluble del modo en que fue contado" (Vázquez 2000: 192).

(6). Obsérvese el carácter metonímico de estas figuras. El relato de la vida pública y privada de estos personajes se convierte en representativo del poder político y económico del país.

(7). Así, la notoriedad de la figura pública y privada de Menem en la escena argentina aparecerá en *El jefe. Vida y obra de Carlos Saúl Menem*, de Gabriela Cerruti (1993) y en *Menem. La vida privada*, de Olga Wornat (1999). Las costumbres del entorno menemista serán analizadas en *Pizza con champán. Crónica de la fiesta menemista*, de Sylvina Walger (1994). Las peleas internas entre el binomio político Menem-Duhalde serán debatidas en *El otro. Una biografía política de Eduardo Duhalde*, de López Echagüe (1996). El asesinato del periodista Cabezas, el posterior suicidio del empresario

Alfredo Yabrán y su conexión con allegados al gobierno serán los temas de *Don Alfredo*, de Miguel Bonasso (1999). Mientras tanto, *Los dueños de la Argentina. La cara oculta de los negocios* (1992), *Los dueños de la Argentina II. Los secretos del verdadero poder* (1994) y *Los nuevos ricos de la Argentina. Tiburones al acecho* (1997), de Luis Majul, girarán alrededor de la vida de los empresarios relacionados con el poder político. Más recientemente, *Menem-Bolocco S.A.* (2001), de Olga Wornat otra vez, y *Cecilia querida. Historia de un amor improbable* (2001), de Rodríguez Villouta, tratarán de la boda del Dr. Menem con la chilena Cecilia Bolocco. No intentamos ser aquí exhaustivos. Para un lector interesado en más títulos relacionados con el tema, remitimos a Vázquez 2000: 228, en donde se podrá encontrar una muy completa bibliografía al respecto.

(8). "Hay transposición cuando un género o un producto textual particular cambia de soporte o de lenguaje" (Steimberg 1998: 16).

(9). Obsérvese que en la elección de la frase para la titulación de su texto se ha jugado con cierta ambigüedad gramatical (en lugar de leerse la oración original con sujeto, se la podría entender como frase nominal):

-Sólo tengo una cosa que decir. *Yo robo para la Corona* [dijo el ministro Manzano en una reunión del bloque de diputados justicialistas]. ¿Les quedó claro o alguien necesita alguna explicación adicional? (114. El subrayado nos pertenece.).

(10). Podríamos preguntarnos hasta qué punto no se esconde entre título y subtítulo un haz de isotopías que apuntan hacia una ironía encubierta con el apellido del ministro que dijera esa frase: *Manzano-frutos prohibidos-árbol* de la corrupción.

(11). Obsérvese la actitud pedagógica que en todo momento pretende Verbitsky desde su prólogo. Su objetivo será proveer al lector (al "ciudadano común", lo llama) con "herramientas informativas y analíticas" (9) sobre la corrupción en Argentina, obtenidas a partir de diálogos privados con algunos implicados. Esto resulta importante de destacar, ya que la imagen pública, los discursos públicos (y que ocupan el centro de la escena) no son confiables (365). En *Robo para la corona*, el conflicto gira alrededor del desacuerdo con la palabra: un cuestionamiento al *status* de los documentos públicos y su interpretación a la luz de lo dicho en forma privada.

(12). Publicada por Planeta en 1993, la tapa de Cerruti presenta texto e ilustración ocupando la portada en partes iguales, con un maracado eje vertical que provoca un efecto de mayor dinamismo. Se ofrece en ella, mediante una foto en blanco y negro, el perfil recortado de Menem enfrentado al título, dispuesto en forma vertical en la mitad izquierda de la página. Como bien señala Vázquez (2000: 193) respecto de este trabajo periodístico, el perfil elegido del político ha sido el de una estatuaria casi romana: "en los rasgos simiescos del hombre que allí se ve, en la dureza de sus formas, se intuye una férrea voluntad de poder". Con la mirada de Menem hacia la izquierda, se produce un efecto fotográfico más dinámico. Su único ojo visible, ubicado en uno de los centros de interés de la página, mira con firmeza y ambición hacia la palabra "jefe", colocada desproporcionadamente frente a él. Y al aludir, con su subtítulo, a una vida y obra que merece ser relatada y leída, se lo inscribe en la Historia.

(13). "Otras diferencias textuales refuerzan el sentido de esa trayectoria. Mientras Cerruti encontró en la austeridad de la tercera persona el tono justo para relatar lo menemista corporizado en Menem, Wornat inscribe, sin inhibiciones, su propia

subjetividad en una primera persona que aparece esporádicamente. A la distancia testimonial de Cerruti, a una omnisciencia controlada, le sucede, seis años después, la inmersión del 'yo, Wornat' en la intimidad menemista" (Vázquez 2000: 194).

(14). El primero muestra en tapa y contratapa, y en fondo rojo, ángulos opuestos de un pastel de bodas. Éste, decorado con el signo "pesos" en cada uno de sus pisos, termina coronado con la clásica pareja de masapán, pero esta vez con los rostros de Menem y su nueva esposa. Nombre de su autora y título aparecen marginados en el borde superior de las dos cubiertas, con una leyenda que le antecede: "Por la autora del bestseller *Menem: la vida privada*". Por otra parte, en la portada también puede percibirse, en forma vertical y en el borde izquierdo, una especie de "marca de agua" - solamente visible al ojo si no se mira el libro de frente- con la leyenda "Crónica actual" (nombre, posiblemente, de la colección).

(15). "Kitsch" es definido por Baudrillard (1990: 75) como "a *pseudo-object*, which is to say as a simulation, copy, facsimile, or stereotype; as the paucity of true signification and as the overabundance of signs, allegorical references, or disparate connotations; as the exaltation of detail, and as the saturation by detail. Furthermore, there is a direct relationship between its internal organisation (a disconnected overabundance of signs) and its appearance in the market (a heaped mass of assorted objects. Kitsch is a *cultural category*" (Subrayados en el original). Por su parte, Moles (1990: 119) señala, entre los componentes del kitsch, "el amontonamiento, la sinestesia, la mediocridad ocasionalmente dorada, la ansiedad posesiva, la desproporción entre los medios y los fines, el romanticismo, un recuerdo del rococó, un toque del manierismo".

(16). "Si le lecteur cherche son plaisir dans une information journalistique d'un type particulier, dans l'espace discursif situé entre le vrai et le faux, où les faits racontés n'ont nullement besoin d'être vérifiés -leur incertitude semble même être une condition -, on pourrait considérer son activité comme une *évasion*. Enfermé dans la banalité de sa vie quotidienne, il fuit hors de sa situation pour entrer dans le monde merveilleux des milieux inaccessibles de l'aristocratie et du show business (Van Den Heuvel 1985: 218. Subrayado en el original.).

(17). Solotorevsky (1988: 43) plantea una diferencia esencial entre folletín y novela rosa. Según esta autora, en el primero se percibe una "configuración de un mundo mayor, de intensidad épica y resonancia dramática" cuyo mensaje parece apuntar casi siempre a la difusión de ciertas ideas. La segunda, en tanto, presenta "la pintura de un mundo íntimo, sentimental, de tono menor", poniéndose siempre al servicio de las emociones en un nivel mucho más primario.

(18). "Te juro, Nena, que ella no durmió en Olivos, no pasó nada... Te lo juro por la memoria de Carlitos... Créeme (sic), por favor... -dijo Carlos Menem con desesperación. Del otro lado del teléfono su hija sollozaba y, entre ahogos, amenazaba con dejar de verlo para siempre si la historia entre Cecilia Bolocco y él, que los medios insinuaban, era verdadera" (solapa).

(19). En el estilo de Wornat se aprecia una recurrente clave irónica, notable, por ejemplo, en las frases breves resumidoras que cierran algunos párrafos. Por ejemplo, después de describir las ambiciones similares del dúo Menem-Bolocco ("Amaban la fama y el poder. Los lujos, el dinero y los escándalos. Los sahumeros orientales y las velas perfumadas. La meditación, las cartas astrales y el control mental."), concluye: "Dos

auténticas almas gemelas" (18). Luego de describir los "consejos de vida" dados por Bolocco a quien quisiera escucharla, acota: "Una auténtica predicadora" (57). Después de comentar las preferencias lectoras de ésta por Paulo Coelho, sintetiza: "Era una auténtica chica zen" (70).

(20). En la solapa posterior, se da al lector una foto de la autora, junto con un breve curriculum que intenta reforzar el sema "autoridad de la periodista". En él se destaca su participación, como corresponsal, en la invasión estadounidense a Panamá; las guerras de Centroamérica, Líbano y Yugoslavia; los conflictos entre árabes e israelíes y entre Perú y Ecuador. Este perfil también se completa con su colaboración en revistas y periódicos muy populares o frívolos de Argentina (*Somos y Gente*), España (*Interviú*) y Chile (*La Tercera*), entre otros.

(21). "La *simulation*, dans l'analyse discursive, désigne l'acte d'énonciation où le locuteur s'approche le plus possible du langage du groupe auquel il s'adresse, dans le but d'induire celui-ci en erreur" (Van Den Heuvel 1985: 214. Subrayado en el original).

(22). Obsérvese que la diagramación pareciera acercar el diseño de tapa a un afiche romántico, a un cuadro de fotonovela o, más aún, a un flirteo con el cómic. En este sentido, al "coqueteo" de tapa de los protagonistas y su posible diálogo, se añade el flirteo continuo con el doble sentido, con la indefinición genérica, con el artificio y la ilusión que el mismo texto propone. "Politics today is becoming a theater of illusion, and it is the spectator that is under the illusion, diverted from real problems by the fascinating contemplation of a star actor giving vent to his emotions, some of which are sincere, others fictitious, and all egocentric. How can we deal with this sort of government show?"

How, except to echo André Malraux' phrase, "To be a man is to reduce the amount of play-acting in one's life" (Schwartzenberg 1980: 114).

(23). "Al borde de un mar turquesa, en la fantasía del *resort*, un fotógrafo *free lance* sorprendió a un ex presidente argentino y una *Miss* Universo chilena. Él en bermudas, ella en bikini -Carlos Menem de setenta años, Cecilia Bolocco de treinta y cinco- se habían convertido en las últimas semanas en un par de amantes furtivos. Como si vivieran a 200 kilómtros por hora, los famosos estaban preparando sus primeras declaraciones públicas de amor. Un trabajo para *paparazzis*. Un cóctel de *glamour*. Un *thriller* peligroso. A partir de la evidencia desplegada ante los ojos del mundo, la periodista chilena Mili Rodríguez Villouta recorre los vericuetos del improbable amor que une al político con la bella dama de los ensueños. Este libro relata los entretelones de una historia que transcurre ante millones de espectadores incrédulos. Mientras tanto, el ex presidente puede ser declarado reo por la justicia a partir de una complicada trama de presiones políticas, intereses económicos y conceptos morales, la atractiva modelo prepara fastuosos esponsales, y el público asiste azorado al final de la fiesta menemista" (Solapa. Subrayados en el original.).

(24). Este efecto repetitivo es uno de los más obvios de todo el texto. En su recurrencia al folletín, por ejemplo, reproducirá un diálogo de Karina Lafontaine, personaje interpretado por Bolocco en el teleteatro *Morelia*, plagado de lugares comunes (29). Una página más tarde, repetirá el gesto, pero para describir una situación de la vida real entre Bolocco y su primer esposo: "Y cuando Michael llegó, ella salió corriendo a saludarlo a la puerta y *le dio un beso con pierna levantada para darle más dramatismo*" (31. El subrayado es nuestro.).

(25). "[Zulemita] No se sostenía en pie. Se desmayó en el departamento de su madre ('cayó al suelo con unos jeans y una t-shirt Dolce & Gabanna', detalló una publicación)" (47). En esta repetición, los signos terminan autorrepresentándose. Se autodesignan, se vuelcan sobre sí, siguiendo un proceso de tipo humorístico que se burla de sí mismos (Lipovetsky 1986: 152).

(26). También se cruzan evocaciones y guiños con otros textos de la serie Menem: con *Menem. La vida privada*, de Wornat (56), con *Pizza con champán*, de Walger (42), el *Menem-Bolocco S.A.*, de Wornat otra vez (162). Es interesante ver también cómo el texto juega siempre con el concepto de una fachada que parodia a otra. En efecto, son notables las comparaciones hiperbólicas que se hace de estas figuras y sus conductas, casi siempre con otras propias de la realeza europea o del *jet set* norteamericano. Así, el texto reproducirá declaraciones de entrevistados que asociarán a Bolocco con "una princesa" (21), "una emperatriz" (21), "la reina del Santiago College" (79) y de "la televisión chilena" (104), con "aire de *Dinastía* pasado de moda" (124), "lo más parecido a Lady Di" (127), la "Jacqueline Onassis a escala" (229) y compararán su primera boda como "inspirada en las realezas europeas, a escala chilena" (22). Zulemita Yoma será la "princesa argentina", la "Diana argentina", mientras que Menem aparecerá como "el galán" (56), "el actor" (58), "John Travolta" (61).

Obras citadas

Achugar, Hugo. "Historias paralelas/historias ejemplares: la Historia y la voz del otro." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36, (1992): 49-71.

Aguire Aragón, Erick. "Control discursivo y alteridad en el testimonio centroamericano. Cinco modelos representativos." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales* 2, (2001): <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/contro.html>

Amar Sánchez, Ana María. "Estrategias de seductores. Una política del placer," en Zubieta, Ana María (ed.). *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura*. Buenos Aires: Eudeba, 1999: 187-197.

Baudrillard, Jean. *Revenge of the Crystal. Selected Writings on the Modern Object and its Destiny, 1968-1983*. (Selección a cargo de Paul Foss y Julian Pefanis). Sydney: Pluto Press Australia, 1990.

Block de Behar, Lisa. *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1990.

Bonasso, Miguel. *Don Alfredo*. Buenos Aires: Planeta, 1999.

Cerruti, Gabriela. *El jefe. Vida y obra de Carlos Saúl Menem*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

Cortéz, Beatriz. "La verdad y otras ficciones: Visiones críticas sobre el testimonio centroamericano." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 2, (2001): <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/testim.html>

De Grandis, Rita. *Polémica y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1993.

Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality*. London: Picador, 1987.

Ford, Aníbal y Longo, Fernanda. "La exasperación del caso. Algunos problemas que plantea la narrativización de la información de interés público," en Verón, Eliseo y Escudero Chauvel, Lucrecia (eds). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997: 131-139.

Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

Laforgue, Jorge (ed). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires/Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.

López Echagüe, Hernán. *El otro. Una biografía política de Educaro Duhalde*. Buenos Aires: Planeta, 1996.

Mackenbach, Werner. "Realidad y ficción en el testimonio centroamericano." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 2, (2001): <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/realidad.html>

Majul, Luis. *Los dueños de la Argentina. La cara oculta de los negocios*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

-----, *Los dueños de la Argentina II. Los secretos del verdadero poder*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

-----, *Los nuevos ricos de la Argentina. Tiburones al acecho*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

Martínez, Tomás Eloy. "El periodismo vuelve a contar historias." *La Nación* (Suplemento de Cultura), 21 de noviembre de 2001: <http://www.lanacion.com.ar>

Moles, Abraham. *El kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

Nagy-Zekmi, Silvia. "¿Testimonio o ficción? Actitudes académicas." *Ciberletras* 5, (2000): <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>.

Pérez Cuadra, María del Carmen. "El testimonio como 'fin' y ficción". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 2, (2001): <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/fin.html>

Quevedo, Luis Alberto. "Política, medios y cultura en la Argentina de fin de siglo," en Filmus, Daniel (ed). *Los noventa. Política, sociedad y cultura en America Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba-Flacso, 1999: 201-224.

Rodríguez Villouta, Mili. *Cecilia querida. Historia de un amor improbable*. Buenos Aires: Planeta, 2001.

Schwartzberg, Roger-Gérard. *The Superstar Show of Government*. New York: Barron's, 1980.

Sheines, Graciela. *Las metáforas del fracaso. Desencuentros y utopías en la cultura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría poética*.
New York: Peter Lang, 1992.

Solotarevsky, Myrna. *Literatura/Paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa*. Gaithersburg, USA: Ediciones Hispamérica, 1988.

Steimberg, Oscar. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel, 1998.

Urbina, Nicasio. "La semiótica del testimonio: Signos textuales y extra-textuales." *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 2, (2001): <http://www.wooster.edu/istmo/articulos/semiot.html>

Van Den Heuvel, Pierre. *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Librairie José Corti, 1985.

Van Dijk, Teun. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós, 1992.

-----, *Estructuras y funciones del discurso*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998

Vázquez, Luciana. *La novela de Menem. Ensayo sobre la década incorregible*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

Verbitsky, Horacio. *Robo para la corona. Los frutos prohibidos del árbol de la corrupción*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

Verón, Eliseo. "Relato televisivo e imaginario social," en Mazziotti, Nora (ed). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Colihue, 1993: 29-41.

Walger, Sylvia. *Pizza con champán. Una crónica de la fiesta menemista*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1994.

Wornat, Olga. *Menem. La vida privada*. Buenos Aires: Planeta, 1999.

-----, *Menem-Bolocco S.A.*. Buenos Aires: Ediciones B. Argentina, 2001.

***Santa Evita: ¿Cartesianismo o apuesta por lo Real Maravilloso?*
Las buenas intenciones de Tomás Eloy Martínez**

Oscar R. López
Saint Louis University

¿Puede afirmarse que *Santa Evita* es un regreso de fin de siglo XX a la fórmula del Realismo Maravilloso consumada por escritores tales como García Márquez y Alejo Carpentier? Por lo menos, recurriendo a algunas de las estrategias retóricas usadas para explicar lo real maravilloso, Tomás Eloy Martínez intenta desmontar la idea de una Argentina cartesiana e instaurar la de una Argentina sensible a la "americanidad." (1) El presente escrito problematiza la pertinencia de dicha idea en la manera como el autor percibe las actuaciones de sus personajes y en la forma de aproximarse a eventos que si bien resultan salidos del orden cotidiano, corresponden a una lógica que no es la del mundo de lo real maravilloso tal como la concibieron sus cultivadores más eximios.

La idea de la Argentina caribeña no data de fecha reciente en la obra narrativa de Tomás Eloy Martínez. Con ocasión de la escritura de *La novela de Perón* el autor llegó a sentir tal agobio desbordado por el cúmulo de eventos inverosímiles sobre la vida del caudillo y su entorno, que levantó la premisa de que el imaginario nacional gaucho no es ajeno a la desmesura asociada al mundo caribeño. (2) Su postura de entonces la mantuvo en *Santa Evita*. Lo anterior ocurre cuando el narrador infiere dos conclusiones del cuento-reportaje "Esa mujer," de Rodolfo Walsh: que el cadáver de Evita fue enterrado de pie en algún lugar fuera de Argentina y que el Coronel Moori Koenig, primer oficial encargado de enterrar el cadáver, había vivido una pasión necrofilica con Eva Duarte:

Todo lo que el cuento decía era verdadero, pero había sido publicado como ficción y los lectores queríamos creer también que era ficción. Pensábamos que ningún desvarío de la realidad podía tener cabida en la Argentina, que se vanagloriaba de ser cartesiana y europea (Martínez 304). Postura que es, asimismo, la crítica de un autor de provincia argentino que quiere enfrentarse con la ciudad letrada, esa ciudad que como lo hizo ver Angel Rama impone su imaginario sobre la periferia.(3) En este contexto discursivo, el intento de Tomás Eloy Martínez corresponde a un trazado ideológico con el que enfrenta el imaginario literario que escritores del corte de Borges y Bioy Casares difundieron desde el espacio letrado bonaerense. (4)

Más allá del acierto del autor para concebir y plasmar una premisa en contravía del canon literario, lo que su esfuerzo narrativo provoca es una reflexión sobre las vicisitudes políticas y sociales argentinas ligadas al peronismo y, en sentido estricto, al mito letrado de Eva Perón. Este mito, distinto al de corte oral, no es creado por virtud de un largo proceso de negociaciones culturales y sociales operadas en el imaginario popular de áreas rurales -tal como acontece con los que narran las obras del RM interesadas en la "americanidad-," sino por un trabajo ideológico populista logrado a través de la propaganda mediática ejercida por el peronismo en el poder. (5) El propio texto lo confirma mediante el permanente juego de dislocamiento temporal.(6) El relato comienza con la agonía del personaje para luego remontarse a su pasado:

No parecía la misma persona que había llegado a Buenos Aires en 1935 con una mano atrás y otra adelante, y que actuaba en teatros desahuciados por una paga de café con leche. Era entonces nada o menos que nada: un gorrión lavandero, un caramelo mordido, tan delgadita que daba lástima. Se fue volviendo hermosa con la pasión, con la

memoria y con la muerte. *Se tejió a sí misma una crisálida de belleza, fue empollándose reina, quien lo hubiera creído* (11-2 énfasis mío).

En el mismo sentido mediático, una de las biógrafas de Eva Duarte, Dujovne Ortiz, devela cómo se teje la imagen física de este mito escriturario. Su cabellera rubia devino de su actuación en el filme *La cabalgata del circo*. Esta imagen que llegó para quedarse, aparece luego en la revista *Antena* en 1945: "El oro transfiguraba a esa morena de piel mate, dándole una extraña palidez que su futura enfermedad tornaría en sobrenatural"(85). (7) Más que la imaginería popular, los medios masivos de comunicación cumplen una tarea importante en la construcción del mito de Eva Perón. (8) Es a través de éstos como "Evita fue convirtiéndose en un relato que, antes de terminar, encendía otro. Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo" (*Santa Evita* 21). En suma, y para usar palabras de Dujovne Ortiz, Evita se convierte en un mito en blanco y negro: "Para el primero, Eva era la virgen en persona, con todas sus virtudes: dulzura maternal y sentido del sacrificio. Para el segundo, era una prostituta, una trepadora sedienta de poder." (308)

A contrapelo de la propuesta del autor tucumano, las realidades de América Latina asociadas a lo real maravilloso distan bastante de las argentinas. Estas últimas se encuentran más atadas a vertientes culturales europeas en las que lo africano -sobre todo esta vertiente- constituye un ingrediente débil. Aquéllas más atadas a la superstición, a la fe en la naturaleza, al sincretismo religioso, a formas de convivencia comunitaria, a una singular riqueza musical, y a ambientes geográficos bien diferenciados, entre otros componentes de su complejidad. La presencia de lo indígena en la región andina, México, Guatemala y El Salvador, unidos a la cultura judeo-cristiana española, al tiempo que los

flujos de inmigrantes negros provenientes de Africa, han constituido un mestizaje que en sí mismo resulta bastante complejo. (9) Por su parte los componentes raciales y culturales de la mayoría de los argentinos actuales, aún los del interior, fueron constituidos por herencias indígenas, españolas y europeas de inmigrantes, provenientes estos últimos de diferentes oleajes de gallegos e italianos desde mediados del siglo XIX que crearon por lo menos dos grandes identidades nacionales: la europeizante y la gaucha. (10) Es claro que el predominio cultural europeo, consolidado a partir de 1861 (Ferradás 37), dificulta soslayar un imaginario argentino desligado de la ciudad letrada como eje ideológico dominante. (11) La presencia del componente negro, destacada en textos del corte de "El matadero," *Martín Fierro* y "El fin" (Borges) por lo visto perdió prestancia con la caída del rosismo. Al respecto valga una síntesis de la composición identitaria argentina descrita por García Canclini:

Si en Argentina no se acostumbra a pensar las identidades compuestas, con guiones, es porque un compacto sistema económico, político y militar formó una nación en la que los indios fueron casi exterminados y millones de españoles, italianos, rusos, judíos, sirios y libaneses fueron "remodelados" étnicamente mediante la educación masiva. Se sustituyó a la población nativa por migrantes europeos y se homogeneizó una "nación blanca" mediante la enérgica descaracterización de las diferencias. (115)

De regreso a *Santa Evita* opino que las peripecias del itinerario del cadáver de Evita, errante y rebelde a encontrar sepultura por casi veinte años, parecieran corroborar que, en efecto, lo real maravilloso no sólo no es exclusivo del citado mundo cultural de América Latina, sino que esta veta narrativa, tan trajinada como fórmula después del éxito comercial de sus más afortunados cultores, es todavía susceptible de explotación en

horizontes geográficos y culturales asociados a la razón cartesiana. No en vano el autor afirma que "Respecto a *Santa Evita*, lo central es la reconstrucción de un mito en la imaginación nacional" (42).

La premisa del autor, interesante como propuesta de acercamiento cultural entre contextos disímiles es, como puede verse, vulnerable en el plano de la convalidación histórica. (12) Entre la novela de Martínez y el *corpus* de la escritura de lo real maravilloso, los puntos de distanciamiento son varios. Para empezar con lo cultural, hay que resaltar que la sustancia narrada por la novela testimonial del autor argentino corresponde a hechos históricos plausibles y documentables en la realidad de la Argentina peronista y postperonista. Su sustento no deviene de un periplo oral en el que el campesino sedentario o el viajero narran su experiencia mundanal ante oyentes comunales que perpetúan lo escuchado, (13) ni el texto se propone la reescritura de un mito enmarañado en la tradición oral ni construir uno en el que el personaje recreado se constituye en producto ficcional.(14) La difusión del mito de Eva Perón es catapultado a través de un persuasivo juego de intereses en los que la propaganda es ejercida desde el poder por Eva Duarte, interesada en hacer perenne su imagen a través de los tiempos ("Lo que no quiero es que la gente me olvide. Juan. No dejes que me olviden" *Santa Evita* 15) y también por Perón quien satisface la voluntad de la moribunda al ordenar el embalsamamiento del cadáver. Eva misma había empezado a moldear su imagen a través de la celebridad de un modisto, Paco Jamandreu, de quien requirió que "la ayudara a forjarse una doble imagen que correspondería a su doble identidad: la de actriz y la de mujer política" (Dujovne 90). Sumado a lo anterior, se da la fortuna de una junta militar sucesora de Perón. Esta, comandada por un Aramburu, dominado por el temor religioso y el miedo a la capacidad de movilización de los descamisados, obliga a sus subordinados

a darle cristiana sepultura al cadáver. En síntesis, el mito de Eva Perón pertenece a la cultura de masas, no a la cultura popular folclórica ligada al mundo rural usado por los autores de lo real maravilloso para expresar su idea de "americanidad." (15)

El narrador, atento a la reacción que produce el cuerpo embalsamado en el ánimo de los deudos visitantes, registra el prodigio. Estos "que llegaban preparados a observar una maravilla científica, se retiraban convencidos de que en verdad les habían mostrado un acto de magia" (27). Aunque resultan innegables los comportamientos de feria de la gran masa seducida y el carisma de Eva Perón, en el orden discursivo el texto novelesco se ve obligado a acudir al esfuerzo narratorial para persuadir sobre la existencia de hechos asombrosos o sobrenaturales, e incluso al recurso del juego hiperbólico, el cual pierde el valor inspirado en la mentalidad popular al dar lugar al documento sustentado con cifras plausibles: "Entre mayo de 1952 -dos meses antes de que muriera- y Julio de 1954, el Vaticano recibió casi cuarenta mil cartas de laicos atribuyendo a Evita varios milagros y exigiendo que el Papa la canonizara" (Martínez 66). Dichos acontecimientos no suceden en cuanto a que el cadáver en sí mismo oficie de prodigio, sino por actuaciones ligadas a individuos en desequilibrio psicológico a causa de la tarea encomendada de sepultar el cadáver o evitar su sepultura. El enrarecido aire en el que se ambienta lo sobrenatural no corresponde a una experiencia colectiva como ocurriría en un texto real maravilloso. Por otra parte, el embalsamamiento del cadáver desatará acontecimientos macabros que durarán hasta cuando el cuerpo de Evita termina enterrado en la bóveda de la familia Arrieta, el esposo de Elisa Duarte, una de sus hermanas. Esta tumba, localizada en la Recoleta, es el destino final luego de que Videla expulsa el cadáver de la Residencia de Olivos (Martínez 315-316). Contra el proceso de mitificación se trenza la propaganda entablada por los detractores que trataban de desvirtuar las acciones de Evita y deteriorar

su imagen de benefactora. El cruce de fuerzas genera tensiones sociales que no hacen más que reafirmar el mito como un producto de intereses ideológicos y políticos determinados en un preciso período histórico. (16) En medio de la pugna está la gran masa o los descamisados, seres vulnerables a la deificación de su ídolo. Resulta obvio que no puede sustraerse este forcejeo del juego mediático que es el que hace de Eva Duarte un mito escriturario, un mito de la ciudad.

El Realismo Maravilloso, en sentido estricto, se nutre de otra vía, la oral, la que surge de las entrañas de la voluntad colectiva que defiende de boca en boca la memoria de las generaciones precedentes. Es por ello por lo que su riqueza presente y su complejidad obedecen a la ambigüedad de lo que no existe más que en el imaginario social, no en la documentación plausible determinada por el signo estatuido por el poder ciudadano. (17) Esta falta de una posible naturalización del mito que se trasmite de boca en boca sin provocar en los usuarios ningún asomo de duda o de tensión entre la realidad y lo sobrenatural, conlleva una de las pugnas discursivas en las que se debate el narrador de Eva Perón: la necesidad de dramatizar el azar resultante de los intereses oscuros enfrentados —unos para desaparecer el cadáver, otros para evitarlo— hace que en el presente caso a veces funcione de enigma inexplicado. Y es a través de su aparición súbita como se expresa la vacilación individual entre lo real y lo sobrenatural, lo que, a su vez, conduce a los personajes de la novela a padecer la zozobra de la tarea incómoda de velar por el cadáver de Evita. Ello explica por qué, mientras en los relatos del Realismo Maravilloso el autor no hace esfuerzos por persuadir que lo que ocurre es verídico, en *Santa Evita* corresponde a un esfuerzo de enunciación permanente que lo acerca a lo fantástico. (18) Por lo mismo el narrador se muestra afanado en acentuar el texto como melodrama mediante sus intervenciones autorreferenciales.

Este esfuerzo narratorial, que es también el éxito de una novela apasionante, tal como bien lo señala Vargas Llosa, reside en la destreza para manejar el lenguaje de la cursilería. (19) Pero es en el virtuosismo melodramático de la narración donde el autor se aparta de los creadores de lo real maravilloso ajenos al esfuerzo persuasivo de presentar asuntos comunales de borde difuso entre lo real y lo sobrenatural. (20) Las afecciones psicológicas provocadas por la aventura de enterrar el cadáver entre los personajes expresa un gradual deterioro de la condición síquica de éstos, en especial de los dos más implicados en el relato, el coronel Mooric Koenig, sindicado de incurrir en prácticas necrófilas con el cadáver, y el narrador quien, pese a las premoniciones de la esposa del Coronel, termina atrapado en el misterio de un cadáver que trastorna su vida de escritor tornándola en pesadilla. Por ello, luego de registrar premoniciones del corte de "Cada vez que intentaba salir de viaje a cualquier parte caían nevadas feroces que obligaban a cerrar los aeropuertos y las rutas principales" (77) se dice asimismo que "No iba a dejar que las supersticiones me arredraran" (78), en lo cual fracasa si se observan las palabras finales de la novela. Ciertas o no ciertas las contingencias vividas por ambos, Mooric Koenig y el narrador, no sirven como evidencias para probar que lo real maravilloso forma parte de la cultura tradicional argentina. Máxime cuando se tiene en cuenta que el Realismo Maravilloso corresponde a experiencias sobrenaturales vivenciadas por comunidades humanas, y no a experiencias padecidas por individuos con afecciones gestadas por temores sociales, desequilibrios nerviosos o exceso de amor por los muertos, consecuencias de las fatigas y tensiones propias de una tarea de indudable riesgo. Los hechos azarosos de Evita ni siquiera provocan en la conciencia sensible del lector ese asombro que suele producir lo maravilloso. Lo anterior por cuanto el discurso del narrador acomete acucioso la tarea de imponer su comprensión de la realidad observada.

Con Mery Erdal Jordan habría que decir que "la captación de lo maravilloso tiene lugar en el plano extratextual, según los criterios de realidad del lector" (14) y, al menos en el caso particular de quien esto escribe, más que asombro lo que percibo es un inteligente juego con el misterio obtenido a través del proceso de enunciación. Mediante éste se intenta doblegar las certezas del lector. (21) Por lo demás, en lo real maravilloso los personajes experimentan lo sobrenatural como un componente más de la realidad, hecho que en *Santa Evita* perturba a los personajes implicados en el melodrama. En su afán de hacer creíble una historia de pesadilla, la documentación histórica de la novela queda enmarañada en el tono melodramático *in crescendo* del despliegue narrativo.

El autor echa mano del hecho de que enterrar el cadáver de Eva Duarte está acompañado por obstáculos, tragedias, y complicaciones que permiten declarar el contexto argentino nada cartesiano y sí, por el contrario, propenso a lo maravilloso tal como aquellos de ordinario ligados a culturas fundadas en la creencia y en la superstición. Para dar cuenta de ello, se introduce como personaje, se ficcionaliza y padece los desequilibrios, encantamientos y perturbaciones que padecen los seres que en el plano histórico motivan su texto narrativo. El recurso a la autorreferencialidad (también usado por el Realismo Maravilloso) usado desde el segundo capítulo, "Seré millares," revela una de las armas retóricas de la novela. Allí, T.E. Martínez ficcionalizado como personaje, es advertido por la viuda del coronel Moore Koenig del peligro de sucumbir en el maleficio de ocuparse con el cadáver de Eva Perón: "Que Dios lo ampare, entonces. Si va a contar esa historia, debe tener cuidado. Apenas empiece a contarla, usted tampoco tendrá salvación" (59). El augurio prestidigitador de la viuda halla confirmación en el último párrafo del libro, cuando el narrador confiesa lo penosa que ha resultado ser la escritura de la novela: "Desde entonces, he remado con las palabras, llevando a Santa

Evita en mi barco, de una playa a otra del ciego mundo. No sé en qué punto del relato estoy. Creo que en el medio. Sigo, desde hace mucho, en el medio. Ahora tengo que escribir otra vez" (391). A pesar de que tal declaración autoral podría tratarse de una confirmación universal de los gajes del oficio de escribir, la novela ha dado cuenta de padecimientos y pérdidas personales del autor que la inscriben en lo fantástico. En especial por el peso que cobra el objeto narrado en el inconsciente del narrador.

Lo que en último término logra TEM no es aproximarse a lo Real Maravilloso latinoamericano, sino a hacer historia según su propia manera. La del autor que descrea de la verdad oficial y que sólo pretende agregar la suya al coro de las demás de la investigación realizada durante cerca de diez años. (22) Por lo demás, no puede pasarse desapercibido el gesto ideológico del autor de enfrentar el canon determinado por intelectuales de ciudad como Borges que proyectaron un tipo de literatura que excluía aquello que no correspondía a sus laberintos racionales, a sus elucubraciones fantásticas o a los tipos sociales que le interesa enaltecer.

La trama novelesca, para conseguir evaporar los distinguos entre lo real y lo ficticio, se apoya en dos cabezas de hidra; por un lado, la memoria o retrospectiva del ascenso de Eva Duarte hacia el poder gracias a su arribismo y a la propaganda que fortalece su imagen entre los cabecitas negras; por el otro, la tonalización como uso retórico para obtener la credibilidad. El esfuerzo tonalizador lo obliga el conocimiento que ostenta el autor de que la fusión real-sobrenatural no está cimentada en una inveterada yuxtaposición de planos aceptados como forma de vida, sino en una manera de hacer política sobre grandes masas de individuos marginados, los descamisados, quienes terminan en erigir por realidad la ficción mitificada que la propaganda ha logrado calar

en sus mentes. En este punto exacto reside la implausibilidad de asemejar el mito escriturario a los que narra el mestizaje.

Notas

(1). Walter Mignolo, quien no es partidario de distinguir el Realismo Mágico del Maravilloso, define este momento de preocupación estética común, iniciado a finales de los años cuarenta, como "la búsqueda de la 'americanidad'" (153).

(2). No es desdeñable para el caso la siguiente respuesta del autor (nov/ 96) a propósito de la investigación que Eligio García Márquez adelantó sobre el éxito editorial de *Cien años de soledad*: "Fue por una identificación profunda e inmediata del lector argentino con los personajes de la obra." (42) No se olvide del servicio cumplido por el semanario *Primera plana* y por TEM en la difusión del Boom. Fué él autor de la primera "crítica en profundidad del libro." Téngase en cuenta también que *Cien Años de soledad* es la obra cumbre de lo real maravilloso.

(3). Más allá del escenario físico que son las ciudades con su concentración de poder político-administrativo, en América Latina han sido también los centros ordenadores y sacralizadores de los signos. Dice Rama: "Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la ciudad letrada, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias" (32).

(4). Aunque el autor hace hincapié en *La novela de Perón*, los sucesos reales o imaginarios de *Santa Evita* se aproximan todavía más al corpus de novelas de lo RM: "*La novela de Perón*, aunque con un registro casi opuesto, intenta sublevarse contra la idea (tan predicada por Borges, tan enarbolada ahora por Bioy Casares) de que la imaginación argentina nada tiene que ver con la imaginación latinoamericana. Yo postulo que, por lo contrario, la realidad argentina no difiere demasiado de la dominicana, la salvadoreña, la chilena y que la imaginación engendrada por esa realidad sólo es otra cuando elige la impostación o el artificio (Zuffi 49).

(5). Entre algunas de las prácticas populistas con los descamisados, valga el siguiente ejemplo: "Dientes nuevos y máquinas de coser eran los regalos más frecuentes de Evita" (Marínez 163).

(6). La fragmentariedad y la problematización del acto de contar son dos recursos comunes del Realismo Maravilloso que *Santa Evita* usa pero no por lo mismo lo hacen uno más de este tipo de textos.

(7) La propia biógrafa precisa punzante que "Las actrices y las burguesas soñaban con ser rubias y adoptaban el color impuesto por la civilización del Norte: ser rubia significaba, y aún significa, salvarse de la malidición del Sur" (85).

(8) En *Santa Evita* el nombre del peluquero es Julio Alcaraz a quien el narrador visita en su peluquería. Allí encuentra imágenes de Evita según diferentes tipos de peinados: "Desplegadas en semicírculo, vi doce cabezas de vidrio expuestas sobre pedestales de yeso pintado, que reproducían otros tantos peinados de Evita" (83).

(9). Un ejemplo diferenciador es el del fetichismo. Para el etnógrafo criminalista cubano, Fernando Ortiz, un elemento cultural tan importante como éste deviene del Africa: "El fetichismo africano entró a Cuba con el primer negro. Pero fetichismo no significa para las sociedades africanas la expresión de una pura idealidad religiosa. Aquél es la forma más primitiva de religión" (24). Elementos como estos no poseen idéntico raigambre en la Argentina.

(10). Al respecto, es valioso el aporte antropológico de Carmen Ferradás, en *Power in the Southern Cone Borderlands*. La autora observa la identidad actual argentina como un proceso histórico originado en el siglo XIX y en el que se destacan dos tendencias: una es la secular e inspirada en el progreso europeo, la dominante. Esta tendencia es "cosmopolitan and depicts nationals as European peoples committed to progress. It is generally anti-Spanish and secular and praises the power of reason and science." (38) La otra tendencia es la gaucha: "it often emphasizes the Spanish and Catholic heritage, and although it might praise the popular, it is often conservative and hierarchical" (38).

(11) Ferradás afirma que el dominio del Puerto sobre el resto del país se determina en la batalla de Pavón en 1861.

(12). Una de las teóricas más solventes del Realismo Maravilloso, Irleamar Chiampi, sostiene, no sin razón, que el mestizaje es un ideologema, el de la no disyunción entre lo real y lo maravilloso (178-179), lo cual le permite decir que la escritura que lo representa parte de la forma de un tema avalado en una cultura para su representación. Interpreto que tal ideologema no es asociable a una cultura no mestiza tal como la Argentina.

(13). Walter Benjamin en "El narrador" señala la novela y la información como los enemigos de la narración en el universo moderno. Destaca la prestancia de la narración en el hombre con experiencia. Y es el moribundo quien posee la mayor autoridad para narrar. Las dos estirpes de narradores, el campesino sedentario y el marino mercante, narran; sus oyentes habrán de perpetuar la narración oral.

(14). Como bien lo afirma Jean Franco en "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo," el discurso oral ha sido el discurso de los subalternos, en cambio el discurso escrito es el manejado por el poder. En este caso, a despecho de su origen humilde, Eva Duarte alcanza su aura mítica desde el poder. Los descamisados, subalternos desde luego, multiplican el mito engendrado por los Perón.

(15). Josefina Ludmer en *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (1988) establece muy bien la diferencia entre lo popular ligado a la creencia, a las costumbres, al folclor y a sectores campesinos y marginados, y la cultura popular de masas usada por las clases hegemónicas.

(16). Coincido con la conclusión a la que arriba Graciela Mitchelotti en su artículo "Eva Perón: Mujer, personajes, mito" después de comparar tres trabajos sobre la vida de Eva Perón: *La pasión según Eva* (Posse), *Santa Evita y Eva Perón. La madone de sans-chemise. Une biographie* (Dujovne Ortiz). La articulista afirma que los tres intentan recuperar la Eva real y lo que hacen es terminar por crear un icono cerrado, objeto pasivo, en que Evita habla, pero no con su voz sino con la de los autores (140-1).

(17). Rama dice sobre el tema: La literatura, al imponer la escritura y negar la oralidad, cancela el proceso productivo de ésta y lo fija bajo las formas de producción

urbana. Introduce los interruptores del flujo que recortan la materia. Obviamente no hace desaparecer a la oralidad, ni siquiera dentro de las culturas rurales, pues la desculturación que la modernización introduce da paso a nuevas neoculturaciones, más fuertemente marcadas por circunstancias históricas (74).

(18). En el texto se cumplen dos de las redes de lo fantástico: el yo y el tú. Los temas del yo, que corresponden a la mirada del narrador que observa una realidad-objeto muestran en *Santa Evita* a un narrador que pierde la distancia entre lo que es real y lo que no lo es, ello dominado por la narración de una historia que se torna pesadillesca. Sin embargo, es en el orden del inconsciente donde los personajes Moori Koenig y Pedro Ara, al convertir a Eva en objeto de deseo, en lo que el texto se hace asimilable a la categoría de lo fantástico inscrito en las redes del tú (Todorov 112).

(19). Tengo la certeza de que, narrada con una lengua más sobria, menos pirotécnica, sin los excesos sensibleros, las insolencias melodramáticas, las metáforas modernistas y los chantajes sentimentales al lector, esta historia truculenta y terrible sería imposible de creer, quedaría aniquilada a cada página por las defensas críticas del lector. Ella resulta creíble --en verdad, conmovedora e inquietante --por la soberbia adecuación del continente al contenido, pues su autor ha encontrado el preciso matiz de distorsión verbal estético y necesario para referir una peripecia que, aunque congrega a todos los excesos del disparate, el absurdo, la extravagancia y la estupidez, resuella por todos sus poros una profunda humanidad (182).

(20). Rosalba Campra explica el corpus de lo real maravilloso como aquél en que se da "la abolición de las fronteras entre el mundo visible y el invisible, entre la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, el deseo y su objeto, la realidad y la palabra que la nombra;

y todo esto como una gozosa recuperación de la totalidad" (66). El texto de TEM, más que como una "gozosa recuperación de la totalidad" expresa la agonía de una pérdida, la del autor, y la descomunal tarea de reconstruir un mito esquivo y de malos augurios. El miedo y la angustia son manifestaciones propias de la mente individual características de lo fantástico.

(21). Valga aclarar, el artículo "Una interrogante conceptual: el realismo mágico ¿o/y? lo real maravilloso," de la citada autora, aunque en esencia conceptúa sin reparos las diferencias entre lo real maravilloso y lo mágico, omite la relación estrecha, natural, que existe entre lo mágico y el signo lingüístico autóctono que lo designa. Tal omisión elude observar que la lengua española no puede estar asociada a lo mágico en América Latina porque es una lengua no autóctona, sino impuesta y enraizada al contexto europeo que la origina (Chiampi 53). Su oposición básica entre entre lo maravilloso real en cuanto " lleva a cabo una integración de la idiosincracia latinoamericana a la tradición cultural occidental" y lo mágico es convincente. (12) Destaca que entre los medios de que se vale lo maravilloso está el uso de mitos universales que parodia y convierte en meros productos lingüísticos. Lo real mágico mantiene el respeto por los mitos y señala su anclaje en las realidades latinoamericanas. El ethos, la actitud que asumen unos y otros es lo que distingue a los cultores de lo real maravilloso de aquéllos de lo real mágico. En conclusión, la autora sostiene que "A diferencia del realismo mágico, que configura mitos ya existentes, lo propio de lo real maravilloso es la desacralización de mitos imperantes para sustituirlos por mitos que son mero producto de la ficción literaria (14). *Santa Evita* más que desacralizar, mitifica y usa todos los recursos propios del melodrama para hacer verosímil el mito de Evita.

(22). Dice el autor en "La batalla de las versiones narrativas:" "La apuesta reside en cambiar la memoria de los hombres: en demostrar que todo lo que recordamos, y aun todo lo que somos, nunca es de una sola manera. Que la verdad no es una ni mucho menos absoluta, sino frágil y con innumerables facetas, como los ojos de la mosca" (22).

Bibliografía

Benjamin, Walter. (1973) "El narrador." Trans. Galo Sbaez. *Revista de Occidente* 129: 301-333.

Chiampi, Irlemar. (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Avila Editores.

Dujovne Ortiz, Alicia. (1995). *Eva Perón: La biografía*. Buenos Aires: Aguilar.

Erdal Jordan, Mery. (1997) "Una interrogante conceptual: el realismo mágico ¿o/y? lo real maravilloso." *Reflejos* 6: 9-15.

Ferradás, Carmen Alicia. (1998). *Power in the Southern Cone Borderlands: An Anthropology of Development Practice*. London: Bergin & Garvey.

Franco, Jean. (1988). "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo." *Casa de las Américas*. 174; 88-94.

García Canclini, Néstor. (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.

García Márquez, Eligio. (2001). *Tras las claves de Melquíades*. Bogotá: Norma.

Ludmer, Josefina. (1998). *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*.
Buenos Aires: Libros Perfil.

Martínez, Tomás Eloy. (1995). *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.

---. (1986). "La batalla de las versiones narrativas." *Boletín cultural y Bibliográfico* 23; 8: 21-31.

Mitchelotti, Graciela. (Spring 1998). "Eva Perón: Mujer, personajes, mito." *Confluencia* 13: 2: 135-144.

Mignolo, Walter. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México:
Universidad Nacional Autónoma de
México.

Rama, Angel. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

Todorov, Tzvetan. (1995). *Introducción a la literatura fantástica*. Trans. Silvia
Delpy. México: Ediciones Coyoacán.

Zuffi, María Griselda. (1994) "Una escritura argentina donde lo latinoamericano
también existe." *Tradicón y actualidad
de la literatura iberoamericana* II. Ed. Pamela Bacarisse. Pennsylvania: University of
Pittsburgh.

Recontar la historia desde la censura: el modo utópico como estrategia de las nostalgia en Reina Roffé y Alina Diaconú

Marisa Pereyra
Drexel University

Uno de los argumentos por el cual las utopías fueron inicialmente rechazadas por el feminismo (y en general vistas negativamente por toda la crítica) fue el hecho de que se las consideraba meras evasiones del presente. El buen lugar siempre era un lugar inexistente, adonde nunca se podía llegar para concretar un proyecto de vida mejor. Esa aparente desconexión con la realidad alentó por mucho tiempo la creencia de que la utopía era incompatible con la historia. De igual manera surgieron argumentos que sostenían una tesis similar de incompatibilidad entre la historia y la ficción literaria. Entonces, si seguimos estos argumentos tendríamos que decir que la utopía no guarda ninguna relación con la historia, en primer lugar por tratarse de una ficción narrativa y en segundo lugar, por su fuerte contenido evasivo, fuera de la realidad.

Con respecto al debate entre historia y ficción, Tomás Eloy Martínez arroja luz sobre el asunto al afirmar en "Historia y ficción: dos paralelas que se tocan" que las mejores ficciones argentinas del último medio siglo pueden ser leídas como respuestas a las censuras y a los silencios de la historiografía. Es decir, que las ficciones literarias son reescrituras de la historia conocida a través de los llamados "documentos históricos" (91). Eloy Martínez dice que si los archivos históricos han sido manejados por las minorías letradas al servicio de sus intereses políticos, escamoteando, ocultando y ficcionalizando la realidad, "¿con qué argumentos negar a la novela, que es una forma no encubierta de

ficción, su derecho a proponer también una versión propia de la verdad histórica?" ("Historia y ficción" 94). Según este autor y crítico literario, la historia podría ser contada igualmente por el camino de la ficción, como por el de los documentos históricos, con la misma cuota de verosimilitud. Hablando específicamente de Argentina, Eloy Martínez subraya que el poder político suscita desconfianza entre la población, aceptándose como "verdadero" lo que la comunidad de una forma tácita y subterránea establece que lo es (a veces siendo precisamente lo contrario de lo que dice el discurso oficial y sus documentos "históricos"). Suena verdadero lo que percibimos como verdad, lo que creemos que la verdad debe ser. De esta manera, agrega Eloy Martínez, una nación vive inventándose a sí misma, recreándose, y en su imaginario (1) encuentra su sentido. Citando a Benedict Anderson,(2) el crítico nos dice que las naciones no se distinguen por la autenticidad o la falsedad con que se narran, sino por el estilo con el cual eligen narrarse: por sus palabras, sus metáforas, sus silencios y sus gestos ("Historia y ficción" 98).

Coincidiendo con el argumento de Eloy Martínez, sostengo que la ficción es un instrumento válido para contar desde otro ángulo algún aspecto o período determinado de la historia de una nación, de un grupo de personas, o de un individuo en particular. Ese instrumento resulta especialmente valioso cuando dichas ficciones surgen en momentos de intensa represión política y persecución ideológica. Por otra parte, es verdad que la utopía nace siempre del descontento, de un deseo de romper con una realidad injusta o intolerable, y en ese sentido puede considerarse como una evasión del momento presente. Pero también es necesario subrayar su esencia intrínsecamente crítica; al querer plasmarse en otro lugar, al anhelar reconstruir otra realidad, la utopía señala siempre las falacias del presente, resaltando la carencia de lo deseado. De ese modo, está íntimamente conectada al presente. Dice Fernando Ainsa: "La utopía debe estudiarse siempre conjuntamente con

las estructuras mentales de la época. Las ideas fuerza que la animan están en íntima relación con el pensamiento filosófico, la literatura, los símbolos, los mitos, los movimientos sociales y aún las creencias religiosas de la época" (*Necesidad* 71, subrayado original).

Debemos entender, y éste es el objetivo de este ensayo, cómo los discursos utópicos interrogan y reconstruyen la historia a través de un nuevo lector activo. Como señala Jean Pfaelzer: "The new utopian discourse breaks down the traditional mimetic contract with the reader, in order to stimulate a cognitive revision of historical process in the mind of the reader" ("What happened to history" 193). Es necesario reconocer el impulso utópico que subyace en el proyecto americano y comprender la función de los discursos utópicos en la historiografía, de manera de desentrañar los componentes desiderativos que están presentes en el imaginario subversivo literario. Será, pues, a partir de un diálogo entre el texto y el lector activo que surgirán las múltiples historias de estas mujeres que, a través de sus posibles y deseados mundos, nos harán reflexionar sobre la relación (y el carácter de dicha relación) entre utopía e historia.

Las dos novelas seleccionadas, *El cielo dividido* de Reina Roffé (3) y *El penúltimo viaje* de Alina Diaconú (4) comparten un fuerte contenido utópico; también las dos reflexionan sobre un momento histórico trágico de la Argentina, el último gobierno militar que se extendió desde 1976 hasta 1983. No es mi intención aquí hacer un recuento de los acontecimientos que desencadenaron el golpe de estado, o de cómo se llegó a la actual democracia, sino más bien, reflexionar brevemente sobre las estrategias oficiales que pusieron en marcha un aparato legal que propició y fomentó el olvido y la impunidad. Vale recordar, pues, el "Informe Final sobre la lucha antisubversiva" que aprobaron los

militares antes de dejar el poder en 1983, donde se justificaba la represión durante los años '70, la "Ley de punto final" de 1986, que impuso un plazo máximo para la presentación de pruebas y la iniciación de nuevos juicios; y por último la "Ley de obediencia debida" de 1987, mediante la cual se limitó la imputabilidad de los culpables, pasando a ser inimputables judicialmente los autores de cientos de crímenes y delitos ya comprobados, por el simple hecho de demostrar que en su comisión había intervenido la orden de un superior. A estas tres leyes, se suman los indultos del Presidente Carlos Menem que dejó en libertad al último grupo que quedaba cumpliendo sentencias. De esta forma se cerró para siempre la posibilidad de enjuiciar o la de revisar causas judiciales por violaciones a los derechos humanos en la llamada "guerra sucia." Como acabo de señalar, el poder político y judicial respondió a los ocho años de terror de estado, muertes y violaciones a los derechos humanos con leyes que fueron progresivamente más laxas y limitables, en cuanto a la responsabilidad que les competía a los perpetradores de tales hechos. Es decir, desde el poder no sólo se silencia cualquier intento de castigo, sino también a cualquier voz que pretenda autoafirmarse a través de su propia historia de dolor y persecución.(5)

Frente a tanto atropello y silencio impuestos, Roffé y Diaconú eligen la ficción como herramienta para preservar la memoria y rescatar los relatos no canónicos. Bajo el velo de las metáforas y de los silencios, propiciaron el recuento de la "otra historia." Experimentando Diaconú y Roffé diversos grados de compromiso político e ideológico, viajando por distintas rutas, escribiendo libros diferentes, estas dos escritoras tienen en común el mismo dilema obsesivo: cómo contar de otra forma la historia, cómo articular una voz propia que recupere la memoria, cómo ganar nuevamente los espacios físicos y emocionales que quedaron atrás por el exilio. (6)

La novela de Roffé *El cielo dividido* (7) retoma en cierta manera la historia de su anterior obra, *La Rompiente*, puesto que narra la vuelta de la joven escritora, protagonista de la previa novela, a Buenos Aires, después de varios años de exilio en los Estados Unidos. Eleonora, o Ellis -como la llaman sus amigas- vuelve con el pretexto de juntar material sobre literatura para su tesis de doctorado, pero en realidad la animan otras intenciones ocultas. Obligada a dejar el país imprevistamente, Eleonora "había soñado muchas veces con su regreso. Se veía discando números telefónicos, entregada a la tarea de hallar a las personas que algo habían significado para ella" (14). Y agrega: "intenté...recuperar la continuidad en el tiempo," tenía "mis mejores intenciones de retomar contacto con la gente y de integrarme nuevamente, si alguna vez lo estuve" (39). Poco a poco, Eleonora se dará cuenta de que en realidad lo que desea es experimentar un proceso de saneamiento interior y de recuperación de tiempo, sentimientos y lugares perdidos. Y este proceso se realiza mediante la escritura. Si en *La Rompiente* aparecen extractos de una novela escrita en el exilio por la protagonista sobre sus años de silencio y partes de un diario íntimo, en *El cielo dividido* encontramos fichas bibliográficas y de información, cartas personales y nuevamente el diario íntimo. En ambas novelas la escritura fomenta y permite la recuperación de la memoria perdida: "Cuando terminé de escribir (Eleonora), se metió en la cama. Su cuerpo tenía memoria... No sabía bien lo que había escrito pero, fuera lo que fuese, había servido para extraer algo largamente enquistado" (52).

La argumentación de Mónica Szurmuk en cuanto a *La Rompiente* puede igualmente aplicarse a *El cielo dividido*. Szurmuk sostiene que la primer novela:

...presenta un enfoque original en cuanto a la posibilidad de escribir a favor de la memoria y del recuerdo, sobre la represión, contra la represión. *La Rompiente* puede considerarse un Ars Poética de la autora; una contribución al conocimiento de los procesos de elaboración, creación y textualización dentro de un contexto sociopolítico hostil y violento. (123)

Roffé lo presenta en *El cielo dividido*, a través de la técnica autorreflexiva de una protagonista escritora. El diario/novela que Ellis escribe, (nunca tenemos certeza de cuál género se trata), sirve para poner como en un rompecabezas las piezas sueltas de su pasado en Buenos Aires junto a su gente querida, tiempo perdido por el viaje forzado. En este subtexto dentro del texto reflexiona sobre incidentes particulares de su propia vida y en un sentido más general, sobre el sentido de orfandad de la existencia humana. Lo que comienza como un "ordenar el material del que ya disponía," (46) se transforma poco a poco en una reflexión profunda sobre su vida. Una de las secciones de su diario/novela comienza así:

Transcribir ha sido uno de los oficios (o la metástasis de un oficio) que ejercí con cierta desenvoltura y cierto placer personal cuando todavía creía que era posible recobrar la palabra. Hoy, en este devastado presente, por un acto meramente nostálgico (...) vuelvo a evocar algunas escenas y sobresaltarme con mi manida idea de que la vida es un lugar incómodo. (46-47)

Los subtextos de su diario/novela se intercalan de una manera muy sutil en el texto de la novela misma, de manera que resulta un tanto difícil separar los unos de los otros. Se logra así un efecto fragmentario que intenta, en mi opinión, reflejar el estado confuso de Eleonora y la situación política alienante de la época. Dice la protagonista que contar

los sufrimientos es una necesidad que todas las mujeres sienten, y en dicho proceso se pueden encontrar las respuestas a preguntas existenciales:

todas sin excepción, eran protagonistas-narradoras o amanuenses que, por un misterioso mandato, iban componiendo su mundo personal, alienado y fragmentario, para buscar y, a veces, encontrar en la propia voz, como en un cofre antiguo, el ordenamiento de los sentidos y su sentido último. (161)

Asimismo, las cartas de su amigo Roberto Suárez son otra forma de narración que ayuda a ordenar los pensamientos y los hechos ocurridos en esos años. Las cartas conforman una suerte de "documentos históricos": cuando el poder político resulta dudoso y poco confiable, los testimonios individuales y colectivos pasan a formar parte de la historiografía. Eleonora se pregunta: "Por qué diablos había traído sus cartas, por qué las había guardado como si se tratara de documentos insignes o testimonios de una época, por qué les había conferido la importancia de un registro fiel de la memoria, ella que había preferido olvidar" (64). Los mismos fragmentos de las cartas nos dan la respuesta: "ayer mismo hicimos el acto, a pesar de las prohibiciones, los manoseos de la policía, y de algún detenido" (68). Y agrega Roberto: "Pertenezco al cuerpo enfermo del país, todavía siguen saneándolo (...) te escribo a vos que andás lejos, la persona que elegí (la que me queda) para contarle cosas que me lastiman" (69); "La gente está preocupada y triste: treinta mil desaparecidos, las Malvinas, una guerra estúpida; movilizaciones, marchas por los derechos humanos, rebeliones inútiles y horror" (71). Eleonora ha guardado estas cartas porque efectivamente son documentos preciosos de una época cruel. En ellas Roberto cuenta sobre las manifestaciones en contra del régimen militar, sobre los atropellos recibidos, el allanamiento de su casa, los 30.000 desaparecidos y la

guerra de las Malvinas, todo para reflexionar por último sobre las votaciones que traerían la primera democracia en muchos años.

Las cartas de Roberto, políticamente apasionadas y profundamente críticas, se contraponen a las cartas de su marido, Frank, desde Princeton. Mientras las primeras son un hilo que la une a su pasado y le informan sobre hechos y situaciones que al exiliarse decidió olvidar, las de su marido (que quedan muchas veces sin abrir por días y días), son el recuerdo de una realidad sin muchos contratiempos pero también carente de deseo. Las cartas de Roberto, además de informarle sobre la situación política-social, la obligan a realizar una introspección y a replantearse su identidad.

Uno de los epígrafes de la novela dice: "Si en el futuro alguien me explica cómo soy -aun en el caso de que quiera halagarme o darme fuerzas-, no voy a consentir tal insolencia" (11). Eleonora lucha todo el tiempo en contra de las etiquetas que los demás quieren imponerle y trata de readaptarse a una realidad histórico-social que le resulta hostil y le provoca un permanente estado de sentirse a la intemperie. Los estados de orfandad, desprotección, vulnerabilidad, son acentuados por esta metáfora que se reitera a través de la novela: la sensación de vivir a la intemperie, sin techo protector. (8)

Uno de los temas que subyace en la novela es, a mi juicio, el deseo de llegar a una unidad, de encontrar la totalidad partiendo de historias fragmentadas. Este deseo de alcanzar la totalidad no necesariamente significa llegar a una perfección o a un fin acabado, sino que corresponde con una visión utópica que pone el énfasis en el proceso por sobre el resultado; es el camino lo que importa. Gracias a los aportes del filósofo Ernst Bloch (9) y de la crítica y profesora Lucy Sargisson, (10) podemos estudiar estas novelas a partir de un acercamiento innovador y creativo; ya que ambos amplían los

límites del utopismo, rechazando el acercamiento tradicional que ve en la utopía un cianotipo para el futuro. Sargisson se identifica con un nuevo utopianismo transgresor que destruye viejos patrones fijos a favor de una nueva y fresca visión dinámica. El movimiento y la flexibilidad son los puntos sobresalientes de la utopía del proceso. Su función no es ser modelo del futuro sino explorar estados de ser alternativos a los presentes. El pensamiento utópico, entonces, nos permite imaginar diferentes formas de conceptualizar el pasado, el presente y el futuro. Tiene la capacidad de producir cambios revolucionarios en nuestra conciencia y, al hacer esto, abre el campo para que lo impensable pueda ser formulado y deseado. Entre algunos de los críticos que han estudiado la novela, París ha visto en *El cielo dividido* la necesidad de encontrar una voz propia que recupere la memoria y una forma de escritura que funcione como "patria de resistencia" en la lucha contra el olvido (París 206). Marily Martínez de Richter señala que Roffé utiliza la fragmentación textual, la tematización de las dificultades de la escritura y la incorporación del lector en el proceso narrativo, como estrategias para obligar a aquél a reflexionar sobre las convenciones literarias, las relaciones entre "verdad" y "ficción" y sus límites elásticos y permeables.

La novela, entonces, nos presenta el desafío de situarnos en un nuevo espacio utópico, y desde allí comenzar a cuestionar nuestra propia identidad y repensar nuestro lugar en la historia. Este espacio es utópico porque es alternativo, crítico y de naturaleza política. Desde esta nueva posición podemos imaginar distintas formas de conceptualizar el pasado, el presente y el futuro. A diferencia del espacio creado por los regímenes represores, este espacio es amplio, flexible y dinámico. Entiendo que al volver a reclamar el espacio del que alguna vez fue echada, Eleonora crea para sí misma un ámbito físico y mental, una geografía alternativa desde la cual se resiste a la política represiva. Sólo

cuando encuentra este lugar puede articular una voz diferente, una voz crítica que trata de reconstruir la historia que muchos quieren olvidar o negar. El lugar físico que elige Eleonora para reescribir su pasado es Buenos Aires. En esa ciudad "la memoria de Eleonora recuperaba la escena y, con ella, los hilos dispersos del tiempo" (29). Desde el comienzo de su estancia "intent(ó) añadir a (su) dieta de recién llegada con la idea de recuperar la continuidad del tiempo" (39). Roffé y Eleonora, sin lugar a dudas, son dos de las mujeres a la que hace alusión el primer epígrafe de la novela: "Era una de las mujeres más trivialmente perversas, porque no podía dejar en paz a su tiempo, y tampoco podía formar parte de él" (9). El subtexto que forman las anotaciones de Ellis y el texto novelístico, ambos fragmentados, son parte de una misma "chispa de vida, que me lleva otra vez al ancho río de brea con la esperanza de ver el horizonte" (11) (171). Tanto Ellis, la amanuense ficticia, como Roffé, la escritora profesional, se permiten nombrar, se autorizan a sí mismas a hablar y a narrar hechos y personajes que las insertan en un pasado terrible y las proyectan a un futuro esperanzado. Con indecisos trazos escriben sus propias historias para -como las últimas palabras de la novela dicen- "alzarse contra la agonía de la luz" (171). Al proceso de escritura de sus notas/novela, se agrega el de la búsqueda de sus amigos(as)/amantes. A través de ambas logrará encontrar su voz, ordenar sus sentimientos y vislumbrar un espacio utópico posible.

El penúltimo viaje de Alina Diaconú se trata de una novela muy diferente a la de Roffé. La narrativa es más confesional, como si se entablara un diálogo con el lector. Además de compartir algunas obsesiones con Roffé (exilio, autoritarismo y viaje), introduce el tema de la muerte como una de las posibles salidas de la pesadilla distópica. Tres partes conforman la novela: I) "Punto de partida," con un narrador anónimo y subjetivo que se sitúa afuera de los personajes; II) "Hasta cierto punto," narrada por

Amapola, en su adultez; III) "Punto y aparte," narrada por un narrador impersonal y omnisciente. Se cuentan desde diferentes ángulos la niñez de Amapola y de sus hermanitos en un país satélite de la Unión Soviética, y su posterior exilio en Sudamérica, previo paso por Europa. De todas sus novelas, claramente ésta es la más autobiográfica, no tanto por los personajes, o sus situaciones particulares, sino por el espíritu que anima la obra. Dice la misma Diaconú:

...yo me considero hija de dos patrias. Soy fruto de dos tipos de autoritarismos: "la dictadura del proletariado" en la Rumania de Gheorghiu-Dej (antecesor de Ceausescu y marioneta de Stalin) y de las diversas dictaduras argentinas (...) Yo me considero el producto de un mundo intolerante que, por eso mismo, conozco muy bien. Quizá sea por eso que mis novelas transcurren en climas de intolerancia, entre seres intolerantes. (*Autogeografía* 113)

Este espíritu autoritario de intolerancia se respira en la casa de Amapola y se materializa en forma especial en la figura del padre, que es la encarnación de un sistema totalitario mayor. Desde las primeras páginas de la novela se caracteriza al padre como: "(a)l Dios rapado (que) maniobraba sus pobres voluntades a imagen y semejanza de su voluntad" (35). Sumamente contradictorio y tirano, pasa de momentos de silencio a una verborragia total tratando de adoctrinar a sus hijos sobre lo que es ser un buen ciudadano. Y cuando habla siembra confusión entre sus hijos porque nunca se sabe lo que realmente piensa o cree. A Alisio un día le grita: "Eres demasiado frío, pero tal vez sea mejor que seas frío (...)" (29). A Amapola después de recriminarle por qué abandonó la pintura le dice: "Ya eres grande. Aunque no tanto" (32). Amapola atribuye semejante estado de confusión a "las propias ambivalencias de la política que lo forzaban a asimilar las

mentiras (...) y lo condujeron a ese estado de desajuste mental" (248). El "gigante rapado," como lo describen los niños, se comunica con gritos y golpes en la mesa y dirige a todos con su mirada "que nos controlaba como si fuéramos objetos" (187). Mónica Flori dice al respecto:

el autoritarismo patriarcal que se trata de demitificar alcanza varios niveles que van de la familia al Estado y a la historia. La figura paterna de la novela no es un personaje aislado, éste representa todo un sistema y reitera en el seno de la familia el autoritarismo del Estado y la visión de la historia que proyecta el régimen. ("Autoritarismo" 188)

El paralelo entre el Padre y el dictador de turno no es fortuito. El desmoronamiento de ambos se produce casi simultáneamente, lo que provoca primeramente el cambio de cuadro en la pared del despacho de Padre, y luego la trágica consecuencia del exilio de toda la familia.

El retrato del hombre de bigotes que había en el escritorio de Padre, fue acarreado al altillo (...) una semana después apareció otra fotografía (...) Los niños comenzaron a ver ese mismo rostro en todos lados, en el colegio, en la escenografía de los grandes desfiles públicos, en las tiendas, en los cines, en los teatros. (100)

En el exilio sudamericano se continuará con el mismo ambiente de terror y Amapola aprenderá a sus treinta y dos años lo que su hermano Alisio comprendió de pequeño: "que no hay Paraíso, sino distintos grados de Infierno" (147). Cabe recordar aquí que cuando el sueño utópico se transforma en pesadilla y la "perfección" es producto de un sistema opresor y totalitario, como claramente es el caso de este país europeo, estamos frente a otro género: la distopía (también conocida en castellano como anti-utopía

o utopía negativa). Recordemos que Manuel y Manuel afirman que el fondo de toda utopía es una distopía y en que en muchas utopías existe una distopía oculta (*Utopian Thought in the Western World*). Es decir, es imposible separar la una de la otra, forman las dos caras de una misma moneda.

Entrevistada por Domnita Dumitrescu sobre *El penúltimo viaje*, Diaconú declara que el libro es "una historia ficticia sobre una familia que vive en un país de Europa del Este. Mi intención fue elaborar una gran metáfora sobre lo que ocurrió allí. Al mismo tiempo constituye un contrapunto y un paralelismo con lo que pasó con los gobiernos militares de América Latina" (Dumitrescu 242). Este contrapunto se presenta en la primera parte de la novela, cuando la narración de la niñez de Amapola, Alelí y Alisio en Europa se ve interrumpida por descripciones -en letras itálicas- de paisajes inhóspitos plagados de "basurales" (23), "juguetes rotos" (23), "viviendas torcidas" (24), "casas medio derrumbadas" (24), "fachadas descoloridas" (24), "desierto medio sucio" (25), y "chozas" (26). Esta alternancia de narraciones y descripción se ve unificada en la idea del viaje. En las narraciones sobre Europa asistimos a un viaje en el espacio y en el tiempo; mientras que las descripciones del paisaje son parte de un viaje real que la llevará a Amapola al punto más nórdico del país más sureño de América del Sur. (12) En la primera página de la novela, el narrador nos dice cuál es la relación entre el viaje hacia el norte argentino y las narraciones de Europa: "Al subir la escalerilla del tren, se prometió asumir con valor la empresa de ese viaje, cuyo único objeto era recordar en un vagón sucio y con asientos incómodos, la incómoda y poco pulcra historia de la cual hasta entonces había estado escapando" (17). La recuperación de la memoria se logrará en un viaje de características utópicas hacia una de las zonas más remotas y más inhóspitas del país. Y en ese viaje no sólo se reencontrará con el fantasma de su madre muerta, sino que escribirá

su libro. El viaje, pues, es utópico porque la lleva a un nuevo espacio, no sólo en el sentido geográfico -el viaje termina en lo que parece ser la provincia de Salta o Catamarca-, sino conceptual, semántico y teórico.

Como en la novela de Roffé, la literatura le permite a la protagonista ordenar y recrear su historia personal. Cuando los militares la detienen en el vagón y le preguntan qué está haciendo, ella responde: "-Estoy escribiendo un libro" (299), y a la orden de mostrarlo, Amapola musita que está en su cabeza. La necesidad de recuperar la memoria y entender su pasado se lleva a cabo a través de una vertiente artística y utópica que facilita espacios físicos y mentales donde reflexionar sobre la identidad perdida. Con respecto a su madre muerta, no es casualidad que ella haya elegido comunicarse con su hija mayor: las dos comparten un espíritu crítico e inquisitivo y reaccionan frente al autoritarismo patriarcal. El día que el ejército ruso entra triunfalmente en el país, Padre organiza una fiesta con amigos y familia para festejar el evento. En dicha celebración se escucha a la madre decir: "'Ojalá los héroes de hoy no sean los villanos de mañana.' Y entonces, al escucharla, y delante de todos, Padre le dio una bofetada" (273). La frase de la madre es profética; favorecido y alabado por el régimen al comienzo, el padre termina repudiado, criticado y perseguido por sus mismos camaradas, quienes por compasión le permiten el exilio en lugar del encarcelamiento. Después de deambular de ciudad en ciudad, de país en país, de subir y bajar trenes que cruzaron toda Europa, la familia se embarca hacia América, específicamente a Argentina.

Amapola se da cuenta de que en su nueva vida hay nuevos héroes y nuevos villanos. El padre, como siempre, aconseja el silencio. "¿Dónde estaba la libertad?, le pregunté (Amapola al padre) un día cuando unos tanques salieron a la calle y un hombre

viejo fue desalojado de la Casa de Gobierno" (292). La historia, en otra tierra, en otra lengua, se repite. Se impone nuevamente el terror y el autoritarismo, y el lector se pregunta si Amapola sucumbe frente al poder militar o si logra de alguna forma revertir la situación y recobrar la dignidad. Ester González Gimbernat coincide con Annis Pratt y dice que *El penúltimo viaje* podría ser considerado como un "Bildungsroman fracasado," porque "la historia de Amapola es un viaje de aprendizaje en el que su autorrealización va retrocediendo hacia la infancia en lugar de progresar hacia la integración personal de la adultez" (113). Yo me permito disentir de tal afirmación y me inclino a pensar que precisamente a través del viaje real en tren y su nostálgica vuelta mental y emocional a la infancia, Amapola logra comprender los sufrimientos pasados y su peregrinación espiritual.

La última aparición de su madre se produce cuando unos militares suben al tren y comienzan a requisarla e interrogarla. "La mujer envuelta en velos era su guía. No era posible perderse. En cierto momento ella suspendería su marcha y las dos se fundirían en un gran abrazo: madre-hija. Y esa fusión habría de significar que había alcanzado la meta. El destino final" (301). Al abrazarse finalmente con su madre, Amapola logra integrarse al mundo femenino y maternal, el mundo de la rebeldía y del rechazo de la opresión. Es un mundo de fantasmas, pero un mundo que la contiene y la hace sentirse protegida y cuidada frente a los terrores que debe enfrentar. El espacio materno predomina sobre el mundo autoritario que representan los militares. Y aunque el final es abierto, adivinamos la muerte de Amapola a manos de los militares y la reunión con su madre.

Estas dos novelas estudiadas, como el lector habrá notado, son diferentes en temática y estilos narrativos, pero comparten muchas características en común que

pueden ser agrupadas bajo el paraguas conceptual del utopismo. Ambas intentan recuperar la memoria y la continuidad de un tiempo perdido en manos de regímenes violentos. Dicho proceso de recuperación se logra a través del arte (más específicamente a través de la escritura). En las dos novelas se observa un modelo especulativo y de crítica, que es factible gracias a la apertura de nuevos espacios físicos y emocionales. Y aunque no se llegue a un lugar utópico concreto, el camino hacia la utopía presenta múltiples opciones para crear un mundo más generoso, solidario y valiente.

Notas

(1). Tomo prestado el término "imaginario" del crítico Louis Althusser en su ensayo "Ideology and the State" publicado en *Lenin and Philosophy and Other Essays* (122-173). De acuerdo con Althusser el aparato del estado (A.E.) está formado por el A.E. represivo y el A.E. ideológico, siendo la función de este último la propagación de la ideología. Define la ideología como el sistema de ideas que dominan la mente del hombre o de un grupo social (150). La ideología es una construcción imaginaria, un sueño, una ilusión. Pero lo que está representado en la ideología no es un sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino un sistema de relaciones imaginarias (o imaginario) de estos individuos con las relaciones reales en las cuales viven inmersos (155).

(2). Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*.

(3). Reina Roffé (1951), escritora argentina, vive en España desde hace casi 20 años. Ha publicado las siguientes novelas: *Llamado al Puf* (1973), *Monte de Venus* (1976), *La Rompiente* (1987), y *El cielo dividido* (1996). Roffé recibió en 1975 el premio Sixto Pondal Ríos a la mejor novela de autor joven por *Llamado al Puf* y en 1986 recibió el primer otorgado por el Concurso Biental Internacional de novela corta, en Córdoba, Argentina.

Alina Diaconú (Bucarest, 1945), rumana de nacimiento, pero argentina por adopción. Ha publicado las siguientes novelas: *La señora* (1975), *Buenas noches, profesor* (1978), *Enamorada del muro* (1981), *Cama de ángeles* (1983), *Los ojos azules* (1986), *El penúltimo viaje* (1989), y *Los devorados* (1992). Diaconú ha sido galardonada con varios premios literarios, entre ellos: la Banda de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores por su novela *Buenas noches, profesor* (1979), mención especial en el Concurso Nacional 1979-1982 por su novela *Enamorada del muro*, mención especial en la competición de cuentos de 1986 patrocinada por el Centro de Estudios Hispanoamericanos, y en 1989, *El penúltimo viaje* recibió el Trofeo Silver Meridian a la mejor novela del año.

(4). Para un estudio histórico-social de la época militar en Argentina, recomiendo el libro de Adriana Berguero y Fernando Reati, *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

(5). Las escritoras reaccionaron diferente frente a la represión militar. Reina Roffé se alejó de Argentina por primera vez en 1981 al ganar la beca Fulbright para participar en el prestigioso programa de escritores de la Universidad de Iowa. Regresó a Buenos Aires en 1982 pero retornó a los Estados Unidos en 1983 para ser la consejera literaria de

Ediciones del Norte, en Hanover, New Hampshire. Retornó a Buenos Aires donde permaneció unos tres años y en 1988 se mudó a Madrid donde vive en la actualidad (Mónica Flori, *Streams of Silver* 215-216). Alina Diaconú, en cambio, después de emigrar de Rumania a la Argentina en 1959, nunca abandonó su país de adopción. Ella asegura que su literatura puede dividirse en dos: hasta la dictadura militar y después de la dictadura. Señala: "Porque cuando (...) *Buenas noches, profesor* es censurado, yo trato de refugiarme en la metáfora" (Flori, "Entrevista con Alina Diaconú" 100).

(6). Cabe señalar que aunque *El cielo dividido* fue publicado en 1996, Roffé lo escribió entre 1988 y 1990, alternando la ciudad de Buenos Aires con Madrid. Lo que significa que fue escrita durante los últimos años de la presidencia del Dr. Raúl Alfonsín y el primero del Dr. Carlos Menem, época sumamente turbulenta en lo económico y en lo político, cuando los fantasmas del régimen militar estaban aún muy presentes.

(7). Reina Roffé señala en una entrevista con Diana París que *A la intemperie* era el título original de *El cielo dividido* (París 207).

(8). Ernst Bloch es uno de los intelectuales que ha aportado más al estudio del pensamiento utópico en el hemisferio occidental. Las 1400 páginas de su monumental libro *The Principle of Hope* no pueden ser ignoradas en ningún estudio utópico. Según Ruth Levitas su proyecto puede verse como un esfuerzo por introducir en el marxismo el concepto utópico derivado de una mezcla de misticismo y la tradición romántica. En la primera sección de *The Principle of Hope* Bloch habla sobre "soñar despiertos" (*day-dreams*), como fantasías necesarias que ayudan a las personas a vivir. Estos sueños incluyen la venganza, la conquista sexual, o el éxito financiero y sus consecuencias. Estos son "intentos de escape" y de ruptura con el mundo y nuestro lugar en él, más que un

cambio en la sociedad. La segunda sección trata de la esencia utópica y la conciencia anticipatoria. Este es el concepto clave de su teoría. El punto de partida es una crítica al subconsciente freudiano, por considerarlo "regresivo" en el sentido de que no es un elemento de progresión y nunca expresa un "Aún-no-consciente." Al subconsciente regresivo de Freud, Bloch opone un subconsciente dinámico, progresivo que contiene una dimensión orientada al futuro. Es la dimensión que se expresa en la "conciencia anticipatoria." La tercera vuelve a las expresiones utópicas como a "imágenes desiderativas en el espejo," cuyas formas incluyen los circos, los cuentos de hadas, los viajes, la danza, el film y el teatro. En la sección cuarta se amplían aún más los conceptos y se comenta la construcción de las bases para una sociedad mejor. En la última sección, la quinta, se exploran las metas y la experiencia de la auténtica humanidad reflejada en la literatura, la música y la religión.

(9). El libro de Lucy Sargisson *Contemporary Feminist Utopianism* combina literatura feminista utópica, teoría política feminista y teoría literaria, de tal forma que nos permite reconocer claramente por qué el utopismo y el feminismo pueden trabajarse juntos en cualquier investigación académica. Sargisson rechaza la visión tradicional de la utopía que ve en ésta un patrón para un futuro perfecto, y la identifica en cambio, con un proceso transgresivo de crítica y subversión.

(10). La figura del horizonte, la costa, el límite o la frontera funcionan como "el otro lugar." Según Fernando Ainsa: "es un campo de experimentación para contemplar, relativizar y aprovechar reportorios distintos de valores" (*Necesidad* 91). Es una zona imbuída en una tensión histórica y cultural, tensión imprescindible en todo planteamiento utópico.

(11). La idea del norte argentino, nuevamente se asocia con el concepto de frontera o límite. El viaje siempre ofrece la posibilidad de separarnos de la realidad inmediata para acercarnos a contemplar la realidad utópica, entonces cuando el viaje realizado es hacia el norte, el contenido utópico del mismo se enfatiza.

(12). La idea del norte argentino, nuevamente se asocia con el concepto de frontera o límite. El viaje siempre ofrece la posibilidad de separarnos de la realidad inmediata para acercarnos a contemplar la realidad utópica, entonces cuando el viaje realizado es hacia el norte, el contenido utópico del mismo se enfatiza.

Bibliografía

Ainsa, Fernando. *Necesidad de la utopía*. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1977

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: NLB, 1971.

Berguero, Adriana y Fernando Reati. Comp. *Memoria colectiva y políticas del olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

Bloch, Ernst. *A Philosophy of the Future*. Trans. John Cumming. New York: Herder and Herder, Inc., 1970.

Diaconú, Alina. "Autogeografía." *Alba de América: Revista Literaria* 10.18-19 (July 1992): 183-94.

Dumitrescu, Domnita. "Realidad y metáfora del exilio en la obra de Alina Diaconú". *Alba de América. Revista Literaria* 15.28-29 (July 1997): 236-45.

Flori, Mónica. "Entrevista con Alina Diaconú." *Letras Femeninas* 14.1-2 (Spring-Fall 1988): 97-103.

—. *Streams of Silver. Six Contemporary Women Writers from Argentina*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1995.

Jones, Libby Falk and Sarah Webster Goodwin. Ed. *Feminism, Utopia and Narrative*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1990.

Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. Hertfordshire: Syracuse University Press, 1990.

Manuel, E. Frank and Fritzie P. Manuel. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge:

The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.

Martínez, Tomás Eloy. "Historia y ficción: dos paralelas que se tocan." *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt, 1996. 89-99.

Martínez-Richter, Marily. Ed. *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*. Frankfurt: Vervuet Verlag, 1997.

París, Diana. "Encontrar la propia voz, como en un cofre antiguo." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. 10.2 (Spring 1995): 204-07.

Pfaelzer, Jean. "Response. What Happened to History?" Ed. Webster Goodwin and Falk Jones 191-199.

Sargisson, Lucy. *Contemporary Feminist Utopianism*. London: Routledge, 1996.

Szurmuk, Mónica. "La textualización de la represión en *La Rompiente* de Reina Roffé." *Nuevo Texto Crítico* 3.1 (1990): 123-31.

**De la ciudad futura a la ciudad ausente:
la textualización de Buenos Aires**

Sergio Waisman
George Washington University

Introducción

Este artículo surge de una conversación que tuve con Ricardo Piglia cuando yo estaba traduciendo su novela *La ciudad ausente*. Tratando de entender en qué sentido la ciudad está *ausente* en el texto de Piglia, le pregunté sobre representaciones de Buenos Aires en varios escritores argentinos del siglo XX: Arlt, Borges, Cortázar. Piglia, en su respuesta, me remite al siglo XIX y sugiere una doble fundación de la ciudad de Buenos Aires:

Yo siempre digo en broma que hay dos fundaciones de la ciudad de Buenos Aires.... Una es la de Sarmiento, Mármol de *Amalia*, y Echeverría de *El matadero*, que son como el momento de origen de la literatura argentina, que es: la ciudad de Buenos Aires ha sido ocupada por la barbarie y entonces la ciudad [verdadera] no es esa ciudad, presente, bárbara, sino es una ciudad futura, ausente, próxima, por construir, que en realidad es una ciudad extranjera. Hay una tensión entre una ciudad real—que es una ciudad negada, negativa, una ciudad invadida, un oxímoron: es una ciudad bárbara—y la que se le contrapone: una ciudad imaginaria, futura, ausente, que en verdad es una ciudad extranjera: es decir, Buenos Aires va a ser como París o como Nueva York. Ese es un momento importante de fundación, cuyo segundo momento es "La muerte y la brújula", donde Borges dice: 'Bueno, yo me pasé toda mi vida tratando de contar Buenos Aires hasta por fin cuando la construí como una pesadilla, y puse en lugar de El Paseo Colón la Rue de Toulon, en fin, [cuando] hice una traducción, construí una ciudad

mundial'. Porque en realidad 'La muerte y la brújula' es una ciudad mundial..., hay fragmentos húngaros, irlandeses, es una ciudad hecha con restos verbales y culturales de múltiples [tradiciones], [como una] nación judía, [o] una ciudad criolla, ¿no? (Y ese es el modelo de Cortázar también, especialmente en "El otro cielo" y en *62, Modelo para armar*.) O sea que es Borges quien funda ahí la idea de que Buenos Aires es una ciudad internacional... y abstracta, una ciudad invisible cuya descripción no debe ser la descripción de la ciudad tal cual la vemos, sino que debe ser la descripción de una ciudad imaginaria. En un sentido eso también es *La ciudad ausente*. (Entrevista 25 agosto 1999)

En las páginas que siguen propongo un breve recorrido guiado por estos comentarios de Piglia: primero, la fundación de un Buenos Aires doble y contradictorio en el siglo XIX (y por lo tanto de un gesto doble y contradictorio en el momento fundacional de la literatura nacional argentina, empezando con la generación del '37); segundo, algunas de las implicaciones de esta contradicción para el siglo XX, particularmente en la época de vanguardia (en la representación de la ciudad capitalina en Roberto Arlt, en la novela utópica de Macedonio Fernández, y en lo que Piglia llama el "segundo momento" de la fundación doble de Buenos Aires, o sea en "La muerte y la brújula" de Borges); para así considerar, por último, qué tiene que ver la historia de las dos fundaciones de Buenos Aires con *La ciudad ausente* de Piglia hacia el final del siglo XX, en un periodo de post-dictadura y en una sociedad bombardeada por las fuerzas de un mercado neoliberal.

La Generación de 1837. Domingo F. Sarmiento

Como se ha comentado ampliamente, en el proyecto de nación de la generación del '37, la ciudad corresponde, desde un principio (gracias a una importación y adaptación

de la filosofía política francesa del siglo XVIII), al recinto de la civilización, mientras que el campo (comúnmente llamado "desierto") corresponde a la barbarie. Pero cuando se escriben los textos que contribuyen a fundar el concepto de la nación—cuando Echeverría escribe *El matadero* (1839), Sarmiento el *Facundo* (1845), o Mármol *Amalia* (1851), por ejemplo—Buenos Aires se encuentra en una situación contradictoria: el supuesto centro de la civilización está ocupado por la barbarie, en forma de los federales y la dictadura de Rosas. Dada esta condición, los escritores de la generación del '37 suelen describir a la realidad actual (o sea, la tiranía de Rosas, una sociedad perversa, violenta y caótica, invadida por la chusma popular), mientras que, simultáneamente, plantean una ciudad futura, civilizada, (desde luego unitaria), y, efectivamente, europea. Sarmiento declara, de este modo, que después de su liberación Buenos Aires será la "heredera de la civilización europea" y que si no fuera por la dictadura de Rosas, la capital argentina sería: "Ya la Babilonia americana..." (*Facundo* 72-73).

En otras palabras, cuando Sarmiento redacta el *Facundo* desde su exilio en Chile, la realidad de Buenos Aires, según el sanjuanino, es que la barbarie americana, del interior, ha ocupado a la capital, creando una distopía; y que la guía para el futuro, en cambio, reside en la herencia de una civilización europea—transformada por Sarmiento mismo (1)—que algún día (utópico) reconquistará a la capital. La contradicción en la cual se encuentra Buenos Aires según Sarmiento se ve claramente a lo largo del *Facundo*. Por un lado, leemos que: "La barbarie del interior ha llegado a penetrar hasta las calles de Buenos Aires" (131); pero a la vez: "Buenos Aires es tan poderosa en elementos de civilización europea que concluirá al fin con educar a Rosas" (123). El *Facundo* postula así lo que María Cecilia Gruña denomina, en su excelente estudio sobre la ciudad de Buenos Aires en el siglo XIX, una "utopía por negación" (Gruña 50-55) (2). Buenos

Aires—y con ella la nación y la literatura nacional—se funda por lo tanto en esta contradicción: entre una realidad que se niega a la vez que se la describe; o sea, en una visión de una ciudad futura basada en todo lo que no es en el presente. Es una fundación, como sugiere Piglia, doble, en tensión: dos fundaciones simultáneas, contradictorias, de la ciudad de Buenos Aires.

Esteban Echeverría y *El matadero*

Esta misma contradicción y este mismo gesto doble (esta visión estrábica, como la llama Piglia en otro momento [3]) se ve también claramente en *El matadero* de Esteban Echeverría. Aquí todo lo negativo que se encuentra en el Buenos Aires de 183..., como dice el texto (Echeverría 16), se describe de un modo mucho más detallado y visual que en el *Facundo*, dado el género que utiliza Echeverría, basado en los cuadros de costumbres románticos, creando un texto con el cual nos aproximamos a lo que es probablemente la primera visión "realista" de Buenos Aires. Las descripciones en el texto de Echeverría presentan, con lujo de detalle, los modos de vestir y de montar de la época, las costumbres, los tipos, y, por supuesto, las actividades de un día especialmente brutal del matadero (4). Estas descripciones casi naturalistas, que incorporan lo grotesco y lo sangriento, son acompañadas por las voces del "habla" popular, de la chusma como se la llama en el texto, que ha invadido la ciudad. En todo este cuadro—que queda, además, en la periferia de la ciudad, en un suburbio hacia el Sur, entre la ciudad y el campo, estableciendo así, paradójicamente, a las orillas como el lugar privilegiado de la producción literaria argentina (5)—en este ambiente el unitario—brutalizado al final del cuento—aparece como un extranjero, como si viniera de una ciudad completamente distinta, de una ciudad foránea, o—si se quiere—de una ciudad futura. En otras palabras,

en la ciudad real—ya que el matadero es no sólo cuadro de costumbres sino también alegoría fundacional, representando a la Buenos Aires real por metonimia (6)—en esta ciudad material y presente, el unitario es el extranjero. La ciudad ha sido invadida y transformada a tal punto que ésta deja de existir; o, más bien, la ciudad del unitario todavía no existe, ya que éste representa en lugar de la ciudad actual a la ciudad ideal—civilizada, europea—del futuro.

***Amalia* de José Mármol**

Vale mencionar, aunque sea brevemente, que la contradicción con respecto a la representación de la ciudad de Buenos Aires aparece también de un modo muy claro en la novela *Amalia* de José Mármol, en la cual las asociaciones simbólicas positivas son solamente las europeas, mientras que lo que viene de las pampas es casi siempre negativo. Además, aunque *Amalia* contiene descripciones realistas de Buenos Aires—datos físicos y geográficos, descripciones de actividades cotidianas en la ciudad—éstas se anulan, de cierto modo, al ser declaradas partes de un "silencio" y un "desierto" dentro de la ciudad, creando lo que Gruña llama la "ciudad-desierto" de *Amalia* (Gruña 133). Aunque Buenos Aires está poblada, está poblada de federales, de la barbarie; esto lo lleva al narrador a declarar que la capital: "Era una ciudad desierta; un cementerio de vivos" (Mármol 246) (7).

De la doble fundación del XIX a la "modernidad periférica" de 1920 y 1930

Como plantea Gruña, en estos textos de Sarmiento, Echeverría, y Mármol: "Buenos Aires aparece en imágenes cuyo gesto referencial indica dos cosas: 'esta realidad que rechazo' y 'este paradigma al que aspiro'" (Gruña 107). O sea, la realidad actual es

lo distópico, lo perverso, lo marginal, lo americano; mientras que la verdadera capital de Buenos Aires vendría a ser una ciudad utópica, de características europeas, desplazada virtualmente hacia un tiempo futuro. Cabe subrayar que los comienzos de la literatura argentina—y quizás de la representación más verídica de la ciudad de Buenos Aires—se encuentran aquí: no en la ciudad real y actual, la que está invadida por la chusma, ni en la ciudad futura, europeizada, sino en el cruce entre ellas, en la contradicción de fundar doble y simultáneamente la misma ciudad en tensión intrínseca con sí misma. Dicho de otra manera, Buenos Aires ya era, en el siglo XIX, esta contradicción entre una ciudad realista (distópica, llena de la barbarie americana) y una ciudad futura (utópica, planeada con formas e ideas europeas) y durante la mayoría del siglo XIX, la contradicción se mantiene como tal, sin una aparente síntesis posible. Así, esta tensión se mantiene como una problemática central que no se empieza a resolver hasta la generación del '80, ya que ningún miembro de la generación del '37 es capaz de abandonar el planteamiento de la ciudad futura y utópica, ni su fuerte rechazo a la invasión de la llamada barbarie americana. Resultará siendo el siglo XX el que empieza a encontrar posibles síntesis y múltiples modos de aprovechar una contradicción que, además de acertada e inevitable históricamente, contiene un potencial sumamente productivo.

La Argentina, como bien se sabe, pasa por transformaciones enormes del siglo XIX al XX, incluyendo las múltiples olas de inmigración y el gran crecimiento de la capital federal, hasta llegar alrededor de la década de 1920, a lo que Beatriz Sarlo ha descrito como una "modernidad periférica". Dice Sarlo: "Modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*" (15; énfasis de Sarlo). Estos cambios se inscribirán en la literatura, en cómo

la ciudad de Buenos Aires es representada, y en cómo se trabaja con la herencia histórica del XIX (8).

Europeos en Buenos Aires: Duchamp y Gombrowicz

Las discusiones sobre las influencias europeas en Buenos Aires se encuentran registradas, de un modo interesante, por algunos de los europeos que visitan o viven en la Argentina durante este período. El artista francés Marcel Duchamp, por ejemplo, escribe durante su estadía en Buenos Aires de 1918 a 1919 (en una carta a Ettie Sttetheimar, fechada el 12 Noviembre 1918):

Buenos Aires no existe. No es más que una gran población provinciana con gente muy rica sin pizca de gusto, que todo lo compra en Europa, hasta las piedras de sus casas. No hay nada hecho aquí... Hasta he encontrado un dentífrico francés del que me había olvidado por completo en Nueva York. (Fondebrider 234)

Para Duchamp, en una visión quizás acertada pero definitivamente limitada, la presencia europea en la capital argentina implica la ausencia—la inexistencia—de un Buenos Aires real y autóctono.

Pero otro visitante, alguien desde luego mucho más astuto y más cerca a la sensibilidad cultural argentina de la época, el escritor polaco Witold Gombrowicz, describe a la ciudad en la cual vivió por tantos años en términos muy diferentes. En un texto breve titulado "Un cadáver exquisito", Gombrowicz utiliza un tono sardónico para referirse a su pobreza inicial y para delinear una imagen de una Babilonia rioplatense con una verdadera mezcla de lenguas y culturas:

Jamás he sido tan poeta como en esa época, por las calles desbordantes de gente, completamente perdido (perdido en la multitud y perdido también en lo que a mi suerte se refería). Enjambre, hormiguero, multitudes, luces, estrépito ensordecedor, olores, y mi pobreza era un goce; mi caída, un levantar vuelo. Me dejé arrastrar sin vacilaciones, sin problemas, a aquella *confusión de lenguas diversas*, y llegué a ser uno de ellos. (Fondebrider 263; énfasis mío).

Gombrowicz pinta una ciudad con una capacidad de absorber visitantes, exiliados, e inmigrantes en su "confusión de lenguas diversas" a tal punto que estos individuos forman parte de la Babel misma. Es decir, hasta convertirse en una parte constitutiva de la cultura de mezcla (para usar la frase de Sarlo)—de la construcción híbrida y contradictoria—que se encuentra en el meollo de la ciudad de Buenos Aires y de la tradición cultural argentina.

Macedonio Fernández: novela utópica; ciudad y Realidad

Antes de continuar con la idea de la "cultura de mezcla", particularmente en Arlt y Borges, quiero considerar brevemente a Macedonio Fernández, precursor clave de Borges y de Piglia (entre otros), vis à vis la ciudad de Buenos Aires. En *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio toma la idea de la novela utópica y la lleva a un extremo máximo. La novela, el texto—que viene a representar una realidad estética, o una anti-realidad, si se quiere—se arma como un complot desencuadrado, desde un espacio excéntrico (usando la terminología de Julio Prieto): desde una estancia que se llama justamente La Novela del Presidente. Pero esta estancia es una estancia sólo en nombre, ya que Macedonio la vacía de su valor histórico tradicional y la recrea como un espacio

metafísico, como un no-lugar (es decir: como una utopía), desde el cual se articula el complot—la maquinación—de la novela misma.

¿Que ocurre, entonces, con la ciudad de Buenos Aires en *Museo de la Novela de la Eterna*? Al situarse en la estancia (un lugar utópico, textual, no un lugar real, histórico), la ciudad queda afuera de la novela. En *Museo*: "Buenos Aires es la Realidad, la Historia; por eso es necesario el complot para restituirla a ese tiempo donde existen los sueños sin lastres de estatuas y calles sin nombres de próceres. Una nueva fundación: la aldea de Recienvenidez" (*Diccionario* 21) (9). Macedonio se inscribe así "en una tradicional tensión entre los dos lugares [ciudad y campo]" y la re-articula de tal modo que la ciudad, por ser el recinto de la realidad y de la historia, es evadida por completo (*Diccionario* 25). En el *Museo* leemos que: "Todos los habitantes sentían lo soñado de encontrarse allí reunidos.... Por eso cuando andan por calles de Buenos Aires se sienten reales y ansían volver a latir en la novela, van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la estancia como al ensueño; cada partida es una salida de personajes a la Realidad" (Fernández 55). Estar en la ciudad significa estar atrapado por la historia y la tradición; es por eso que los habitantes desean huir de Buenos Aires hacia el complot: un movimiento de la Realidad hacia la estética, del pasado hacia el presente, de la Historia hacia la utopía, de personas hacia personajes (10). Es decir, los sujetos desean escaparse de la ciudad, pero no para irse a lo europeo (como en la tradición decimonónica), ni al campo (como en las obras del Centenario), sino a un no-lugar, a un espacio metafísico, a una utopía, tramada como un complot, que viene a ser la novela misma. Y este gesto utópico y anarquista resulta ser un aspecto esencial de lo que Piglia rescata de Macedonio para incorporarlo en *La ciudad ausente*.

Roberto Arlt: ciudad y subjetividad

Ahora bien: si Buenos Aires queda simbólicamente excluida del *Museo de la Novela de la Eterna*, la ciudad es quizás lo que más presente está en la obra de Roberto Arlt. Los textos arltianos nos presentan un ambiente urbano concreto, una topografía cierta, con calles y barrios identificables (e.g., Flores, Villa Crespo, etc), con referencias específicas a cafés, pensiones, hasta tiendas. El lector puede seguir los paseos de los personajes arltianos (los de Astier o Erdosain, por ejemplo), o al Arlt de las *Aguafuertes porteñas*, en un plano real de la ciudad de Buenos Aires.

Pero sería equivocado concluir de esto que la representación capitalina de Arlt es simplemente realista, o que corresponde a un realismo social. De hecho, el mapa arltiano corresponde más bien a una combinación de técnicas vanguardistas, tomadas principalmente del futurismo y del expresionismo (11). Esto crea una relación dinámica e íntima entre la interioridad del sujeto arltiano y su mundo exterior. El caso típico en Arlt sería el desbordamiento de la angustia y la miseria de sus personajes a tal punto que ocupan y definen el espacio a su alrededor—es decir, la ciudad de Buenos Aires—a la vez que la ciudad influencia íntimamente la vida de los personajes (12). Por lo tanto, no se trata aquí de un determinismo naturalista, sino más bien de una ciudad que se constituye con las descripciones y los paseos de la misma por sus habitantes y personajes. A la ciudad-real que reconstruimos cuando leemos a Arlt se accede a través de una red discursiva: de una topografía que se delinea a través de lo que Arlt escribe y de lo que sus personajes caminan y narran la ciudad (13).

De los muchos elementos arltianos a los cuales Piglia recurre en su obra, debemos incluir este mapa narrativo de Buenos Aires. Otro, desde luego, sería nuevamente el

complot político / literario, que aparece en Arlt en forma del proyecto apocalíptico del Astrólogo y su Sociedad Secreta en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Pero en Arlt, a diferencia de Macedonio, la visión del complot, compuesto de una mezcla sumamente extraña (que incluye desde lo bolchevique hasta lo fascista), aunque se trate de un plan para el futuro y aunque critique severamente a las ciudades modernas (el Astrólogo dice que "las ciudades son los cánceres del mundo" (LSL 296)), no apunta hacia una utopía que niegue a la ciudad (14). El complot del Astrólogo, articulado también desde las afueras (en Temperley), es de hecho un plano adicional de la ciudad, la parodia de un plano futuro, si se quiere—pero un plano constituido como tal por ser enunciado por el Astrólogo. En otras palabras, el complot forma un mapa discursivo, que a la vez que plantea la destrucción de las ciudades, usa sus mismos elementos reales y modernos para delinearlas. La ciudad de Arlt en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, sería, entonces, las calles y los barrios por donde se pasea Erdosain (calles contagiadas de la angustia del personaje, sujeto contagiado de la miseria de la ciudad) y, a la vez, el complot excéntrico del Astrólogo. Ambos contribuyen a una red de cuentos y versiones—pensando ya en lo que se convertirán en manos de Piglia—a través de los cuales accedemos, como en una red construida con la circulación y reproducción de cuentos y versiones, a la ciudad-real que podemos ver en los mapas topográficos, o literarios.

Borges y "el sabor de las afueras de Buenos Aires"

Con esto llegamos a lo que Piglia llama "el segundo momento" de la fundación doble de Buenos Aires: "La muerte y la brújula" (1942). Se podría decir que, hasta cierto punto, Borges reproduce en esta ficción la contradicción que aparece en la generación del

‘37 con respecto a la doble fundación de Buenos Aires, pero que ahora Borges encuentra cierta síntesis a dicha contradicción a través de un uso inesperado de la traducción (15).

El tema de Borges y Buenos Aires tiene una larga historia que ha sido ampliamente comentada (16). Lo que habría que aclarar para nuestros objetivos aquí es que hay dos (o por lo menos dos) gestos diferentes de Borges con respecto a Buenos Aires, que corresponden a diferentes periodos de su obra: el primer Borges—el de los tres primeros libros de poesía, los tres primeros libros de ensayos, y *Evaristo Carriego*—sería el que crea la visión mítica de las afueras de la ciudad, con los compadritos, el tango, las orillas, etc. Este Borges, aunque desde luego las formas son vanguardistas, es relativamente realista, del punto de vista que las calles y los lugares geográficos que Borges nombra existen en un mapa topográfico de la ciudad. Luego, a partir de *Discusión* (1932), llegamos a lo que podríamos llamar el Borges maduro, que incluiría, por supuesto, a "La muerte y la brújula". Ahora, en el Borges de *Ficciones* y *El Aleph*, por ejemplo, aunque Buenos Aires persiste como un tema constante, no se puede hablar más de un esfuerzo de mimesis realista, sino de una textualización sustancialmente diferente.

Es así que, en "La muerte y la brújula" Borges logra de un modo inesperado la representación de la ciudad de Buenos Aires que había buscado antes en vano, según su propia estimación. En "El escritor argentino y la tradición" (1951), Borges declara:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia

que se llama 'La muerte y la brújula' que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en El Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano. (OC I: 270-271)

Efectivamente, el cuento entero se puede ver como una re-articulación del mapa capitalino, en el cual los varios crímenes ocurren (o supuestamente ocurren) en un Buenos Aires artificialmente enmascarado por topónimos y apellidos franceses, alemanes, judíos, irlandeses, y nórdicos (17). De hecho, resulta que Borges *traduce* a Buenos Aires, pero en dirección inversa: pone los nombres europeos en vez de los locales, gesto que nos obliga a nosotros, a la vez, a traducir lo extranjero para recobrar lo argentino. Con esta operación doble, paradójica, se logra una síntesis que le permite a Borges, como él dice, finalmente captar el sabor de las afueras de Buenos Aires (18).

En términos del contexto histórico que se viene delineando aquí, se podría decir que en "La muerte y la brújula" Borges capta las dos ciudades fundadas en el siglo XIX: tanto la europea como la criolla, tanto la futura como la del pasado. Además, al utilizar la traducción para lograr tal síntesis, Borges implica que la verdadera Buenos Aires es precisamente esta combinación híbrida—esta traducción mutua, efectuada desde una periferia sudamericana—de lo extranjero y lo local. Así, Borges implica que lo local y lo extranjero son inseparables, que Buenos Aires es la mezcla heterogénea políglota, que Buenos Aires es la yuxtaposición contradictoria, paradójica, de una ciudad futura y una

del pasado. Como dice Borges en otra ocasión, Buenos Aires es: "Lo que se ha perdido y lo que será, es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral" (*OC* 1010).

De Borges y Arlt (y Macedonio) a *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Dicho esto, lo que quiero sugerir es que Borges y Arlt, de un modo complementario aunque con estilos sumamente diferentes, *rellenan* la ciudad futura postulada por la generación del '37. En Borges y Arlt, Buenos Aires—la representación textual de Buenos Aires—logra cierta realización máxima de su potencial literario—mientras que la articulación de una novela utópica logra su postulación máxima con el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio. Pero en *La ciudad ausente* de Piglia de 1992, surge nuevamente la tensión entre las dos fundaciones de Buenos Aires y ahora lo que podríamos llamar la verdadera Buenos Aires—la del potencial literario, la que cruza a lo utópico con lo real histórico y político—se ausenta, se desplaza, hacia espacios menores y alternativos. Para decirlo de otra manera, en *La ciudad ausente*, Buenos Aires "goes underground". Veamos ahora, ya como conclusión, qué significa esto exactamente, cómo ocurre, y cuáles son algunas de sus implicaciones con respecto a la Argentina y su literatura en la última década del siglo XX.

Junior, el periodista investigador de *La ciudad ausente*, hace dos viajes: uno por los circuitos clandestinos de Buenos Aires, el otro por los cuentos de la máquina Elena, quien se encuentra en el Museo, centro de la novela y de la ciudad—aunque hablar de centro sea algo equívoco, ya que ni la novela ni la ciudad contienen una cartografía fija. Esta incertidumbre (o inestabilidad) formal se refleja en el hecho de que, si bien las referencias geográficas y literarias suelen ser verídicas, tanto la novela como la ciudad, por momentos, parecen vaciarse de estructura, como si se convirtieran en esqueletos de

una novela / ciudad fragmentada. Además, de cierto modo los dos viajes de Junior son el mismo (en un gesto paralelo al de "La muerte y la brújula"): Junior (y el lector con él) lee los cuentos de la máquina como si estuviera recorriendo la ciudad, a tal punto que la ciudad se convierte en una metáfora de la novela, y vice versa, ya que el mapa de la ciudad se constituye de la serie de ficciones que se originan en la máquina—devuelta, sin centro fijo, ya que la originalidad misma se ve como inestable. Así, la red de cuentos, a medida que estos se interrumpen y se cruzan como calles y avenidas, forman el enigma del texto y la textualización de la ciudad.

Pero entonces, ¿en qué sentido está *ausente* la ciudad en la novela de Piglia? ¿Qué ha ocurrido con la síntesis entre lo europeo y lo local que logra Borges en el mapa de "La muerte y la brújula", o con la ciudad-real que corresponde al mapa interior y exterior de los personajes de Arlt? ¿Por qué resurge la utopía anarquista de Macedonio de un modo tan intenso? En *La ciudad ausente*—a principios de los '90—Buenos Aires parece haber sido nuevamente invadida, pero esta vez—a diferencia del caso decimonónico—no por la barbarie americana (concepto ya anacrónico y muchas veces re-trabajado), sino por el estado y el mercado, por la herencia de la última dictadura militar y de los desaparecidos, y por la invasión de las "instantáneas" y los simulacros de un neoliberalismo global (19). De este modo, la ocupación de Buenos Aires ocurre ahora no con los cuerpos grotescos de "El matadero", sino con imágenes y palabras que efectúan una lucha por el lenguaje y la historia. En esta ciudad, en la ciudad ausente de los '90, lo que parece surgir como opción son las voces y las microhistorias de una memoria colectiva parcialmente enterrada y casi—pero sólo casi—olvidada. La tensión se torna por lo tanto completamente discursiva: quien controla la lengua y la representación controla la realidad (o por lo menos su percepción) y la memoria. Es así que deberíamos leer, me

parece a mí, el conflicto entre los aparatos estatales que intentan desconectar a la máquina—para imponer lo que entonces sería una visión oficial de la historia, una que permita el fluir del llamado libre mercado—y los que se revelan contra estas fuerzas a través de la reproducción y la circulación perpetua y a veces equívoca de las narrativas de la máquina.

Además, hacia el final de la novela sucede algo extraño con respecto a la ciudad que es importante señalar para nuestra discusión. El último viaje de Junior es hacia afuera de la ciudad: a "La isla", un sitio imaginario, utópico—basada en un cruce entre Joyce, especialmente el de *Finnegans Wake*, y Macedonio—en la cual se plantea a la lengua y la estética como operaciones que facilitan cuestionar fronteras (políticas, geográficas, lingüísticas) y problematizar el olvido (20). Luego, en la última sección de la novela (titulada significativamente "En la orilla"), se desvanecen tanto el sujeto como la ciudad, y Piglia nos deja con el monólogo insistente, abierto, de una máquina—una entidad posthumana—que no puede dejar de narrar, que transmite y transforma, como si estuviera fuera de control, una combinación irreverente de referencias históricas y literarias, extranjeras y nacionales, hasta concluir, pese a la imposibilidad de su condición, con una nota afirmativa: afirmación uliseana que apunta al optimismo de Piglia en la narrativa misma, en la reproducción y circulación de ésta, en su traducción constante en contra y por debajo de un mercado que obliga a la ciudad a ausentarse y re-articularse en un nuevo mapa discursivo y clandestino. Es así que afirma la máquina al final de *La ciudad ausente*: "Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la Nueve de Julio..., estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy

a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí." (178)

Notas

(1). Para una discusión sobre cómo Sarmiento transforma, adapta, y se apropia de lo que lee y de lo que necesita hacia su propio fin, desplazándolo a su contexto americano, ver Altamirano y Sarlo.

(2). Como explica Gruña: "La ciudad presente, vista desde adentro, es valorizada negativamente, mientras que la metrópolis futura—o extranjera—resulta la única portadora de la Verdad" (28). Y es esta la razón por la cual Sarmiento dice que, una vez que Buenos Aires es liberada, habrá que hacer todo lo que Rosas no ha hecho y reparar todo lo que ha destruido, para así construir un "porvenir tan bello" (Sarmiento 351).

(3). En "Sarmiento the Writer".

(4). Como dice Gruña: "Por medio de las descripciones, la ciudad histórica se pone de manifiesto en su concreta materialidad" (79).

(5). La localización de las orillas, de los suburbios, como sitio privilegiado de producción literaria resulta paradójica porque las afueras son, por un lado, el recinto de la chusma popular que el narrador de "El matadero" rechaza, y, por el otro, precisamente el sitio donde se cruza el narrador intelectual, europeizado, con lo popular americano.

(6). En "El matadero" se lee: "Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales"

(16). Ver también Gruña 81.

(7). Por otro lado, a diferencia de Echeverría, y especialmente de Sarmiento, en *Amalia* no se presenta un polo claro a la distopía actual, no se plantea la utopía del futuro, sólo se la sugiere implícitamente. Como dice Gruña: "En la visión de Mármol de Buenos Aires—en la oposición 'ciudad-desierto'—no se presenta una solución imaginaria de las contradicciones históricas" (140).

(8). Entre los muchos cambios culturales que vivieron los escritores argentinos al pasar del XIX al XX cabe mencionar la transición de una tradición de bilingüismo (que empieza con el Salón Literario de 1837 y se extiende hasta Groussac), a una sociedad con múltiples lenguas. Aunque el francés se mantiene como la segunda lengua preferida por la élite educada por muchos años, al principio del siglo XX se podía escuchar castellano mezclado con acento italiano, yiddish, gallego-portugués, alemán, inglés, o árabe, entre otros, por las calles de Buenos Aires. Ver los estudios de Korn; y de Gutiérrez y Romero. También, para un estudio más amplio del diálogo pigliano con la generación del '37, ver Demaría.

(9). Sin embargo, cabe notar que Macedonio representa a la ciudad de Buenos Aires de un modo diferente en *No toda es Vigiliado de los Ojos Abiertos*, adonde dice: "La siempre inteligente y soñadora ciudad de Buenos Aires" (*Diccionario* 21).

(10). Esto viene a representar una: "Maniobra anarquista con la literatura: entrar y, desde adentro, socavar.... Macedonio buscará con su gesto de Recienvenido cuestionar

los códigos de la institución literaria y desordenar el marco de la novela" (*Diccionario* 25-6).

(11). Como explican Dapío y Gregorio: "El grito expresionista que articula el horror y el desgarramiento interior del hombre atrapado en un sistema que repudia, por un lado, y el entusiasmo futurista del hombre multiplicado por la tecnología, cruel y agresivo, por el otro, constituyen el par de fuerzas que hacen girar con vigor la obra arltiana" (435).

(12). "El personaje arltiano vive la ciudad", como dice Corona (97), y la ciudad es pintada por los sentimientos de los personajes arltianos. De paso sea dicho, en la misma entrevista con Piglia citada al principio de este artículo, cuando le pregunté sobre la ciudad en Arlt, Piglia contestó que Arlt está "más ligado a Joyce en el sentido de una ciudad cuya cartografía es visible y realista". La referencia de Piglia a Joyce no es nada sorprendente, especialmente si se tiene en mente el papel clave del escritor irlandés en *La ciudad ausente*.

(13). La ciudad-real que nosotros leemos/vemos está pintada por los sentimientos de sus personajes, la vemos con los colores expresionistas de sus habitantes, a través de descripciones de narradores que toman el punto de vista de sus personajes. Como dicen Dapío y Gregorio: "Así, cuando Erdosain, en [*Los siete locos*], luego de haber robado dinero de la compañía donde trabajaba, caminaba por las calles de Buenos Aires invadido por la angustia, el narrador adopta el punto de vista del protagonista: 'Su vida se desangraba... y súbitamente tuvo la sensación de que caminaba sobre su angustia convertida en una alfombra'" (426).

(14). Sólo hay que mencionar, por ejemplo, que el Astrólogo plantea utilizar algunos de los mismos elementos perversos y marginales y modernos de la ciudad que quiere destruir: el plan del Astrólogo incluye, si nos acordamos, el uso de gases venenosos (referente a la tecnología bélica moderna) y es financiada por prostíbulos: donde se encuentran los delincuentes, los personajes siniestros y subalternos de Arlt—y de Piglia.

(15). Este vendría a ser un sentido adicional por el cual podríamos decir, siguiendo a Renzi (en *Respiración artificial*), que Borges es un escritor decimonónico, del punto de vista de que Borges retoma y clausura otra línea decimonónica (además de las de la gauchesca y la europeizante, como se discute en *Respiración artificial*): la de la contradicción de una doble fundación de la ciudad de Buenos Aires.

(16). Ver, por ejemplo, Goloboff; y Zito.

(17). Gene Bell-Villada explica que la ciudad de la ficción es, de hecho, la ciudad de Buenos Aires: "Artfully disguised by French, German, Jewish, Irish, and Nordic toponyms and surnames" (92). Borges también provee "a few topological elucidations" en el comentario que acompaña a la traducción al inglés de la colección *The Aleph* (ver Bell-Villada 268-269). Por otro lado, tampoco debemos tomar a Borges del todo literalmente, ya que hay muchos lectores que piensan que su obra temprana *sí* logra captar muy bien cierto sabor de las afueras de Buenos Aires.

(18). Las sustituciones, el doble desplazamiento—de los topónimos y apellidos europeos al mapa de Buenos Aires y de la escritura de las afueras de Buenos Aires sobre estos topónimos y apellidos europeos—funcionan a un nivel simbólico y léxico para reinscribir a lo europeo en un contexto argentino borgeano. Dichas sustituciones ilustran

los vínculos entre el desplazamiento borgeano y la traducción, ya que la traducción siempre trabaja con sustituciones, con el desplazamiento de signos y nombres, de una lengua a otra, de un sistema literario a otro. Además, como señala Derrida, la traducción de los nombre propios subraya tanto la imposibilidad como la necesidad absoluta del acto de la traducción, y recalca a lo intraducible y a la traducción ya presente en el original. Ver la discusión en "Des Tours de Babel". El uso particular de Borges de la traducción, incluyendo, desde luego, las sustituciones que Borges ejecuta en "La muerte y la brújula" (e.g., los desplazamientos irreverentes de fragmentos particulares) plantean a cierta practica de traducción—equivoca, selectiva—como un agente de transformación en América Latina. Ver Waisman, "Theorizing Translation".

(19). Utilizo aquí el término "instantáneas" de un modo semejante al de Beatriz Sarlo en su libro *Instantáneas*. Ver también Masiello.

(20). Discuto el cruce entre Joyce y Macedonio en mi artículo "Piglia entre Joyce y Macedonio".

Obras citadas

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. "The Autodidact and the Learning Machine." *Sarmiento: Author of a Nation*. Eds.

Tulio Halperín Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, y Francine Masiello. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994. 156-168.

Arlt, Roberto. *Los siete locos; Los lanzallamas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Bell-Villada, Gene H. *Borges and his Fiction: A Guide to His Mind and Art*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé Editores España, 1996.

———. "Buenos Aires". *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

Dapía, Silvia G. y Guillermo Gregorio. "Roberto Arlt: Lo reprimido de la literatura argentina". *Romance Languages Annual: RLA 6* (1994): 434-438.

Demaría, Laura. *Argentina-s: Ricardo Piglia dialoga con la generación del '37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

Derrida, Jacques. "Des Tours de Babel". *Difference in Translation*. Ed. Joseph Graham. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985. 165-207.

Corona, Ignacio. "Dónde está la ciudad de Roberto Arlt? Representación del espacio urbano y modernidad en *Los siete locos*". *Lucero: A Graduate Student Journal of the Department of Spanish and Portuguese, UC Berkeley 5* (Spring 1994): 95-105.

Echeverría, Esteban. "El matadero". *Prosa literaria*. Buenos Aires: Estrada, 1944.

Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

Fondebrider, Jorge, ed. *La Buenos Aires ajena: Testimonios de extranjeros de 1536 hasta hoy*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.

Goloboff, Gerardo Mario. "La ciudad de Borges". *La selva en el damero: Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa, Italia: Giardini Editori, 1989. 215-223.

Graña, María Cecilia. *La utopía, el teatro, el mito: Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*. Roma: Bulzoni Editore, 1991.

Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1995.

Korn, Francis. *Buenos Aires: Los huéspedes del 20*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1989.

Mármol, José. *Amalia*. México: Porrúa, 1971.

Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham, London: Duke University Press, 2001.

Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

———, ed. *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2000.

———. Entrevista con el autor. Buenos Aires, 25 agosto 1999.

———. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

———. "Sarmiento the Writer". *Sarmiento: Author of a Nation*. Eds. Tulio Halperín Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, y Francine Masiello. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994. 127-144.

Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

———. *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel, 1996.

Sarmiento, Domingo F. *Facundo: Civilización y barbarie*. Madrid: Editora Nacional, 1975.

Waisman, Sergio. "Piglia entre Joyce y Macedonio: Una revalorización estética y política". *Revista de Estudios Hispánicos* (Washington University) (enero 2004).

———. "Theorizing Translation: Borges, Displacement, and Irreverence". Diss. University of California, Berkeley, 2000.

Zito, Carlos Alberto. "El Buenos Aires de Borges". *Variaciones Borges* 8 (1999): 108-120.

ESSAYS

Casa de campo de José Donoso: Un relato mítico, atemporal y cíclico

Mayra E. Bonet
Lehman College, CUNY

Los estudios críticos en torno a la obra del escritor chileno José Donoso (1924-1996) sostienen que *Casa de campo* (1978) presenta una ambigüedad temporal. Mi análisis sugiere que si bien esta apreciación es cierta, la ambigüedad temporal le otorga un carácter ontológico en la medida que Donoso cuestiona el significado del tiempo en la existencia de los personajes dentro de sus circunstancias sociales, económicas y políticas; y adquiere una connotación diferente a la discutida por los críticos, si se tiene en cuenta otros planos temporales-espaciales como el del viaje, el de los rituales de la familia Ventura y el de los ciclos de la naturaleza. (1) En este ensayo analizo la manera en que *Casa de campo*, como en algunas obras anteriores de Donoso, se presenta dicha relación existencial del tiempo-espacio.

La producción literaria de José Donoso se divide en tres etapas cronológicas: la primera corresponde a las obras escritas en Chile, 1953-1966; la segunda, 1967-1980, a su autoexilio en España; y la tercera, 1980 al 1996, a las últimas novelas escritas después de regresar a su país.

Donoso escribió *Casa de campo* durante el período que el autor se radicó en España y la terminó cinco años después del golpe militar chileno contra el gobierno de Salvador Allende (1908-1973), que le permitió a Augusto Pinochet en el 1973 proclamarse gobernante absoluto de Chile. De este contexto histórico por el que atravesaba Chile, y del cual Donoso se distanció al vivir en España, nace *Casa de campo*.

La novela *Casa de campo* ha sido clasificada por los críticos Carlos Cerda, Myrna Soloterevsky, Augusto C. Sarrochi, Flora González Mandri y Enrique Luengo, entre otros, como una metáfora de la dictadura chilena. Estos críticos argumentan que la actuación de los Niños, que permanecen en la casa durante el paseo dominical de los Adultos Ventura al paraje maravilloso, es similar a la instauración del régimen socialista en Chile. En *José Donoso: Originales y metáforas*, Carlos Cerda sostiene que existe una relación unívoca entre los eventos históricos acaecidos en Chile en el 1973, el golpe de estado a Salvador Allende y el texto donosiano. Cerda resume la relación entre la historia chilena y la ficción donosiana cuando dice:

Desde la intencionada irrealidad de su mundo, esta novela alude a un acontecimiento histórico muy real: la instauración de una dictadura militar en Chile como resultado de la crisis política e institucional que motivaban las transformaciones revolucionarias emprendidas por el gobierno de Salvador Allende. (17)

Por lo tanto, para describir, criticar y expresar su propia visión, Donoso intercala en su texto el discurso histórico-político. A través de esta cita también puede vislumbrarse el segundo discurso que el autor integra de la cultura chilena, el castrense. Este discurso está ligado a la función del ejército chileno como un organismo protector del Estado cuya tarea según indica Hernán Vidal en *Mitología militar chilena: Surrealismo desde el superego* (1989) es: "formación e implementación de una política y de un sistema de seguridad nacional" (18). Paralelamente, en *Casa de campo*, las funciones del ejército de Sirvientes, presidido por el Mayordomo, en la casa veraniega de la familia Ventura son: vigilar a los Niños, mantener el orden y hacer uso de la violencia. En ambos escenarios, el real--Chile durante el gobierno militar y el de la metaficción--, la desigualdad de las

clases socio-económicas está reflejada en la segmentación del espacio, tanto interno como externo, y en la concepción histórica correspondiente a los eventos acontecidos en la casa de campo durante la ausencia de los Adultos Ventura.

En *Casa de campo*, así como en otras novelas de José Donoso, la familia no sólo es el tema de la acción, sino que funciona como el personaje principal. El espacio de la casa funciona como el símbolo que le permite al escritor cuestionar el papel social de la familia burguesa, de su concepción de los eventos políticos chilenos y de su visión del temporal-espacial. La historia de la familia Ventura se remonta a la de las primeras generaciones quienes compraron las tierras de Marulanda con el propósito de cimentar su imperio económico:

Degollando tribus y quemando aldeas los primeros próceres salieron triunfantes de esta cruzada, que afianzó a los Ventura no sólo en el orgullo de su labor esclarecida sino en el goce de tierras y minas conquistadas a los aborígenes. (34)

Los Ventura perpetúan la tradición familiar todos los veranos que consiste en instalarse en su casa de campo por un período de tres meses. Dicha estadía cumple dos propósitos fundamentales: el económico de solidificar la base del comercio aurífero y el familiar de transmitir los valores de la familia. La historia que relata el narrador si bien, por un lado, continúa la tradición familiar--narrar la estadía de los Ventura en la casa de campo--por otro lado, rompe el rito del viaje anual al insertar un segundo viaje, el de los Adultos Ventura al paraje maravilloso. Este paseo motivará entre los personajes interpretaciones de índole temporal ambigua, ya que para los Adultos durará un sólo día y para los Niños un año. La ausencia del hogar de los Adultos provoca el evento socio-histórico que se escenificará alegóricamente en la casa de campo, la instauración en Chile

del gobierno --de los Niños, un grupo de Sirvientes, los Nativos y el doctor de la familia Adriano Gomara, personaje que encarna en la novela al personaje histórico de Salvador Allende-- que a nivel de alegoría se puede asociar a la instauración del sistema socialista en Chile en el 1973. (2)

En *Casa de campo*, concibo la estructura general como un ritual que sintetiza el espacio y el tiempo en un viaje, si bien este viaje enmarca otros viajes. Al comenzar la narración, el tiempo presente, se bifurca en dos direcciones: la excursión de los Adultos, cuya duración según ellos es de un día; y la estadía de los Niños en la casa, para quienes transcurre un año:

Quedaron los treinta y tres primos encerrados en el parque, encaramados en los árboles y asomados a los balcones, agitando pañuelos de despedida mientras los más pequeños mostraban rostros llorosos a través de la empalizada de hierro, observando la cabalgata que al cabo de un rato se perdió entre las gramíneas. (14)

Al final de la novela, el narrador informa que "aterrorizados [los Adultos], pero juntos, comenzaron a hendir la tempestad buscando el camino de regreso a casa;" (487) es decir, se encuentran ocupados en otro viaje. Con este principio y final unificados del viaje, Donoso noveliza uno de los temas más conocidos de la literatura universal, la vida como viaje. La primera parte de la novela titulada, "La partida," corresponde al viaje anual de la familia Ventura a Marulanda y a su vez al paseo dominical de los Adultos al paraje maravilloso. Este primer desplazamiento de los personajes que se movilizan de la capital, Santiago, al campo constituye un paradigma que ilustra la repetición de una acción simbólica, en la medida que es una actividad que conforma lo uno y el todo en un mismo plano temporal-espacial ya que este único viaje en el texto representa todos los

viajes anuales de la familia Ventura. Paradójicamente, esta ceremonia le asigna una dimensión estática e inmutable a la existencia de los miembros de la familia Ventura. El segundo es el viaje dentro del viaje, al integrarse la excursión al paraje maravilloso dentro del modelo anterior. Jan Joost van Baak en *The Place of Space in Narration* (1983) designa cuatro de las fases que por lo general comprende el motivo del viaje, fases que podríamos comprobar también en la novela donosiana:

The recursive scheme of movement shows at least the following phases, which may be amplified by other phases, depending on their relevance as motifs: Departure--Movement--Arrival--Stasis (Departure). (104)

Estas cuatro fases pueden identificarse en el texto novelesco donosiano de la siguiente manera: la partida de los Adultos al paraje; dos tipos de movimientos: el primero que el lector asume ya que el narrador no lo hace explícito es el de encaminarse a este lugar maravilloso y el segundo, es el que se describe detalladamente al comienzo del capítulo nueve, "El asalto," la ruta o movimiento que encamina a los Adultos a su casa; la llegada azarosa de los Adultos a la casa de campo; y la "Stasis (Departure)" que señala la próxima partida de la familia. Hipotéticamente el ritual a Marulanda se inicia con la partida desde la casa de Santiago para retornar a este mismo lugar una vez pasados los tres meses en Marulanda. Sin embargo, por primera vez, la familia no completará esta cuarta fase del ciclo ya que gran parte morirá ahogada por los vilanos que se expanden por los terrenos de la casa.

De la superposición de planos temporales en la obra me detendré en el segundo, el viaje al *locus amoenus* o paraje maravilloso que he definido como el viaje de retorno a un tiempo ahistórico. En el primer capítulo de la novela, "La excursión," al lector se le

informará de una de las versiones de cómo se origina la idea del paseo a este lugar paradisiaco o *locus amoenus*. Los Ventura asumen el papel de investigadores que intentan desentrañar la verdad sobre un tesoro recóndito (el paraje) que aparentemente se encuentra en los confines de sus propias tierras y que conocen gracias a una referencia de sus antepasados, quienes ya habían comentado la posibilidad de la existencia de dicho tesoro. Las dos pruebas que van a confirmar la hipotética existencia del paraíso serán, primero, la convocación de los delegados de los Nativos ante los Adultos Ventura cuyo objetivo era "confirmar la existencia del paraje" (23). Segundo, la participación de un miembro de la familia, Arabela Ventura, quien "proporcionó las pruebas de la existencia del Edén" (23). Una vez encontradas las pistas, los Ventura se aventuran a marchar hacia ese otro plano de sus tierras, que puede interpretarse como la búsqueda de las raíces de la historia del continente americano. La hazaña de aventurarse hacia lo desconocido recuerda la historia de la conquista de Chile, tanto por el elemento del viaje como por el lugar al cual ellos dirigen sus pasos. En *La Araucana*, Ercilla también emprende un viaje hacia un país en donde encuentra, entre otros parajes, esa Arcadía, el *locus amoenus*, que recrea en la novela el personaje Celeste Ventura al compararlo con: "L'émbarquement pour Cythère" (22). Esta referencia remite a la obra del pintor de fiestas galantes, Antoine Watteau, quien en el 1717 se da a conocer precisamente por su cuadro "L'émbarquement pour l'île de Cythère." Los elementos que brindan la sincronía del paisaje pictórico y del literario son la naturaleza y el motivo de la partida que emprenden los protagonistas. En la obra de Watteau, los amantes deciden evadir su realidad escogiendo un espacio mágico y refugiándose en el universo poético del sueño. Asimismo, en la obra donosiana, Celeste recrea el paseo de los Adultos como "un verdadero sueño" (246). El componente onírico latente en ambos viajes introduce en la novela una temática característica del surrealismo,

la técnica del sueño y su incursión en lo real como un medio que permite el entendimiento de la totalidad del individuo y de su liberación. En la novela de Donoso, como en la obra del pintor Watteau, dicho componente onírico es el portador de un estado de evasión colectiva que libera a los Adultos Ventura del tiempo cronológico. De este modo, el "paraíso terrenal" desencadena en ellos un estado subliminal que lleva a los personajes a una esfera donde coexiste lo fantástico-maravilloso.

En oposición al cuadro del paraje ameno, evocado por Celeste, se construye simultáneamente en el tiempo de la ficción el cuadro grotesco del terror y de toda la fealdad que resume la situación caótica en la casa de campo:

Era verdad que en Marulanda reinaba la anarquía y el desenfreno. Y era verdad, sobre todo, que instigados por Adriano Gomara los antropófagos se habían apoderado de casa, jardín, minas, huertas, muebles, implantando allí su salvaje modo de vida con pretensiones de encarnar un nuevo orden. (279)

La antítesis del lugar edénico es el de la casa de campo que representa un ambiente de pesadilla angustiosa, opresión y dificultad ya que: "[...] reinaba el desorden, la insatisfacción, la hambruna, la pereza" (259). Los dos estados, sueño--viaje al paraje maravilloso-- y pesadilla--la instauración de un nuevo régimen socio-político en la casa de campo--, que se dan paralelamente, representan el orden y el caos, la armonía y el desorden social.

El paseo rompe el esquema anual de los viajes a Marulanda, producirá cambios irreversibles en los personajes y en los espacios que ocupan. En el capítulo uno el narrador relata los primeros cambios ya que uno de los Niños, Wenceslao, cambia "su vestido de

niña por pantalones" (27), acto seguido visita y libera a su padre, Adriano Gomara que estaba preso en el torreón. En el capítulo dos, "Los Nativos," Gomara es el personaje que provoca los nuevos sucesos que tienen lugar en la casa de campo. El título del capítulo tres, "Las lanzas," se refiere a las armas-barrotes que forman parte de la verja que define el perímetro del parque, y que separa el espacio externo inmediato a la casa del espacio indómito y amenazador en que viven los Nativos. El niño Mauro, de dieciséis años, será el líder de los primos en el proyecto de arrancar las lanzas y destruir la frontera entre el jardín--el espacio privado de los Ventura--y el campo abierto de los Nativos. El acto de arrancarlas simboliza la ruptura de separación con el espacio del "otro," y a nivel alegórico del referente social chileno, abre las puertas a la eventual invasión de la alta burguesía por las clases marginadas. Más adelante el capítulo seis, "La huida," narra la partida de la niña Malvina hacia Santiago. En el capítulo siete titulado, "El tío," Juvenal, uno de los Niños--por ser casi adulto--deambula por los diferentes recintos de la casa y hace uso del poder para dominar y someter a sus primos. En la primera parte de la novela, "La partida" que constituye los primeros siete capítulos se han llevado a cabo dos viajes: el primero al paraje maravilloso y el segundo, al final del capítulo seis, el de Malvina.

La apertura del capítulo ocho, "La cabalgata," introduce el retorno del motivo del viaje dentro del viaje, el regreso de los Adultos Ventura a su centro-casa. Esta es la segunda fase del viaje que ha sido definida por Jan Joost van Baak como la de "movement." En este capítulo se describe detalladamente el camino, nexos entre el paraje maravilloso y la casa de campo, que les va a devolver a su origen o punto de partida, la casa. Van Baak me permite sustentar mi lectura de la función intermediaria del camino al afirmar: "The road in this sense is the connexion between two marked points in space; but at the same time is a succession of difficulties, dangers and obstacles" (77). La ruta o

camino de regreso representa un despertar con la atmósfera de carácter onírico del paraje, ya que los Ventura van a desadormecerse, cuestionar la realidad, resisitir la anarquía y desmentir el supuesto estado de confusión que ha caracterizado el espacio de la casa de campo durante su ausencia. La primera irrupción del caos es el encuentro azaroso con dos de los Niños, Casilda y Fabio quienes le informan: "--Hace un año que Casilda y yo estamos aquí muriéndonos de hambre y miedo--intervino Fabio" (253). Los Niños, que huyendo de la confusión de la casa se han refugiado en una capilla, se convertirán en los mensajeros del desconcierto y caos que impera en la casa, antiguo reino del orden y la belleza. La apariencia de los Niños, que están desaliñados y han padecido hambre y sed, conjuntamente con su hijo que carga en los brazos Casilda, son testimonios de los sucesos acaecidos en la casa durante el año que según los Niños ha durado la ausencia de los padres. Este cuadro cobra intensidad dramática cuando los niños aluden al robo del oro, una confesión que provoca profunda y verdadera preocupación en los Adultos, llevándoles a poner en ejecución un plan destinado a la defensa de su riqueza. El capital de la familia Ventura se ve amenazado por los cambios ocurridos en la casa durante la ausencia de los Adultos. En el lapso de tiempo que ellos visitan el paraje maravilloso, Malvina ha robado el oro, abandonado la casa y partido, junto a uno de sus primos Higinio, para gozar de la vida citadina. Por su parte, los Nativos:

Al poco tiempo pasaron de regreso dos nativos en el carromato del tío Adriano cargado de mercancías con las que pensaban hacerse ricos vendiéndoselas a otros de su raza: iban emperifollados, con corbatas carmesí, con oro en los dientes y diamantes en las orejas. (257)

Hermógenes Ventura y la familia tienen que formular un plan destinado a la recuperación de su centro del poder familiar y económico. Por ello, el grupo de los Adultos y sus Sirvientes deciden dividirse en dos: uno se dirigirá a la capital a buscar refuerzos y el segundo cabalgará a reconocer el campo enemigo. Esta escena familiar demuestra que el verdadero propósito del viaje anual a Marulanda es el de consolidar la base del comercio aurífero. El despacho de Hermógenes Ventura y las bóvedas situadas en los sótanos designan las áreas centrales donde se ejecuta todo el proceso relacionado con la compra y la preservación del oro que extraen los Nativos. Por ello, en la novela la casa es el principal espacio comercial que asegura el modo de producción económica de la familia. Henry Lefebvre me permite confirmar esta lectura, "space itself, [is] at once a product of the capitalist mode of production and an economic-political instrument of the bourgeoisie" (129).

El siguiente capítulo, "El asalto," define la tercera fase de la llegada o "Arrival" de los Adultos Ventura. En dicho capítulo se narra la escena bélica en que participan miembros de los grupos de Adultos, Niños, Sirvientes y Nativos. Una vez terminada la batalla a favor de los padres y re-establecido el orden del estado económico, social y político, los Ventura se re-instauran en su "trono." Una vez en su antigua posición, manifiestan la opresión dictatorial frente a todos los elementos adversos a su hegemonía social, económica y política.

Espacio-temporal, los ritos y la naturaleza

La novelística de Donoso se caracteriza por la importancia que le otorga al tema temporal-espacial, a los ritos y a la naturaleza. Dichos temas están vinculados al personaje colectivo de la familia. En su primera novela *Coronación* (1957), dividida en tres partes:

"El regalo," "Ausencias" y "Coronación" se ocupa de la familia Abalos. Donoso, indirectamente, alegoriza el carácter social del espacio interior al presentar a las mujeres sometidas a la casa, dentro de la cual pueden mantener el control y el poder en las decisiones que se dan en el interior de la familia. La vida de dos personajes, las criadas Lourdes y Rosario, se troncha debido a su relación intrínseca y limitada con la casa y particularmente con el espacio culinario. Por ello, sus vidas se mantienen estáticas; al parecer el tiempo transcurre pero de un modo cíclico, repetitivo y ritualístico. Lourdes y Rosario están confinadas al espacio de la cocina, y en dicho espacio son las absolutas soberanas. Asimismo, la vida de Misiá Elisa Grey, la "monarca" nonagenaria de la familia, gira en torno a su habitación ya que, "no salía de su alcoba desde el decenio anterior" (14). Misiá Elisa no se permite incorporar elementos adversos del mundo exterior y de este modo mantiene el prestigio del nivel socio-económico que su clase tuvo en el pasado. En el tiempo presente de la acción, la desintegración física y económica de los personajes se refleja en el interior dilapidado de la casa y en la descripción de los objetos materiales. Al igual que en *Casa de campo*, la novela *Coronación*, contiene varios temas paralelos, como el de la casa convertida en un símbolo que indica la posición económica de las clases sociales. Por un lado, la burguesía representada en la familia Abalos y Gros; y por el otro, en oposición a estas dos familias adineradas, se presenta la clase baja proletaria de Mario y su familia para quienes el acceso a la zona privada de la casa de los Abalos estará totalmente vedada. (3)

En otra de las novelas de Donoso, *El lugar sin límites* (1965) hay una referencia explícita a los ciclos naturales y a cómo la vida de los personajes depende de esta relación sincronizada con las fases ritualísticas de la vendimia que se repiten anualmente. El lugar de la acción es un prostíbulo, en el cual, prostitutas, homosexuales, obreros y campesinos

sobreviven en el infierno de este espacio sombrío y decadente que es el pueblo El Olivo. En esta obra, la relación de los personajes con el espacio y el tiempo es absoluta, tanto dentro del burdel como en el afuera, ya que su propia subsistencia se basa en su relación con la casa-burdel y los ciclos de producción agrícola que proveen el dinero de sus clientes. Además, en esta novela el tema de la espera adquiere un carácter psicológico ya que los habitantes del Olivo viven con la esperanza de que sus vidas mejoren materialmente. En *Casa de campo*, Donoso retomará el tema de la espera a través del grupo colectivo de los Niños Ventura. El narrador relata que la partida de los padres sembró la incertidumbre y el desconcierto de los hijos al no tener la certeza de que los Adultos regresarían del paraje maravilloso: "Entre los niños circula el rumor que el paseo durará más de un día, una semana, un mes, un año, más, encerrándonos quizás eternamente en la verdegueante isla de Cythère" (148).

A fines de la década de los sesenta se publica la tercera novela de Donoso, *Este domingo* (1966) que considero una de sus obras más representativas en cuanto a la manifestación explícita de los rituales familiares. Sharon Magnarelli, en su libro, *Understanding José Donoso* (1993), comenta que el título "presents the history of the ritual Sundays" (53). El "sagrado" día que es el domingo configura la multiplicidad en la unicidad y es el espejo en el cual se reflejan *ad infinitum* las imágenes inalterables del transitar de los personajes por el espacio familiar a través de todos los domingos. Para el narrador-protagonista la monotonía del rito dominical queda expresada en la siguiente cita: "El domingo próximo y cincuenta, cien, quinientos, domingos más en el futuro, como otros tantos domingos en el pasado" (29).(4) La infancia del protagonista se distingue por una serie de rituales que incluyen la visita dominical a la casa de su abuela, los juegos de los primos y "el sacrosanto olor" (47) de las empanadas. Dentro de este

conjunto de elementos que componen los ritos del domingo, la comida es otra manifestación de las actividades dominicales que rigen el comportamiento de la familia. En *Patterns in Comparative Religion* (1958), Mircea Eliade resume la función de la comida y a su vez confirma mi lectura cuando dice:

[...] all the rituals connected with food celebrated within the limits of the sacred area, of the totem centre, are simply *an imitation* and reproduction of the things done *in illo tempore* by mythical beings. (367-68)

Todos los rituales y particularmente los vinculados al acto de comer las empanadas se dan en el espacio de la casa de la abuela. En *Este domingo* el autor plantea los siguientes temas que ha de desarrollar más tarde en *Casa de campo*: el viaje, el espacio de la casa como el centro de encuentro de la familia, y los rituales como forma de eternizar el tiempo, en la medida que la familia Vives repite incesantemente actos rutinarios y habituales; su concepción del espacio-tiempo es similar a la de la familia Ventura en *Casa de campo*.

Entre 1973 y 1980, transcurre el período en el cual Augusto Pinochet gobierna en Chile y José Donoso reside en España y en los Estados Unidos. Durante esta época será publicada la novela, *El obscuro pájaro de la noche* (1970), considerada como una de las más logradas de la narrativa donosiana, dada su complejidad estilística y temática. En la novela, los rituales guardan relación con las actividades del personaje principal, El Mudito--un imbunche chilota--y las viejas que habitan la casa. (5) Él es el medio a través del cual los lectores van a conocer las intrigas que se urden en el microuniverso del espacio narrativo de la casa: el claustro donde habitan unas viejas y que pertenece a la familia Azcoitía. Al comienzo de la obra el narrador señala, "y mientras esperan, las viejas

barren como lo han hecho toda la vida o zurcen" (25). En esta novela los rituales no se describen como una actividad exclusiva de la clase burguesa, sino que aluden a un grupo social, el de la mujer hispana. La colectividad femenina, las viejas, viven en la novela su propio tiempo, dentro de una vida de clausura. Para subrayar lo anterior, al final de la novela, el narrador concluirá: "un ritual, todo era ritual" (496). Además, en el capítulo final se anuncia el plan de demoler la casa con el propósito de convertirla en la ciudad del niño Boy. Esta destrucción será representativa de la técnica de ésta y otras novelas del autor, sirva de ejemplo *Casa de campo*, que con frecuencia, centra el eje de la narración en el espacio de la casa para al final del texto anunciar los nuevos cambios que ocurrirán en dicho espacio.

El motivo de los rituales está estrechamente ligado al concepto de espacio y tiempo, y le da cohesión a un gran número de novelas de Donoso en la medida que la conducta repetitiva e invariable de los personajes crea otra dimensión temporal-espacial que podríamos considerar atemporal. (6) En varias obras de Donoso, los personajes responden no al tiempo cronológico sino al subjetivo. En *Casa de campo*, la atemporalidad consiste precisamente en esta sucesión acompasada o monorrítmica que no altera el curso de las existencias de los Adultos Ventura en el espacio donde se desarrolla la acción. Es un tiempo mítico, homogéneo, similar e idéntico. En *The Myth of Eternal Return or, Cosmos and History* (1974), Mircea Eliade analiza el concepto temporal en las sociedades primitivas y modernas:

Like the mystic, like the religious man in general, the primitive lives in a continual present. (And it is in this sense that the religious man may be said to be a "primitive"; he

repeats the gestures of another and, through this repetition, lives always in an atemporal present). (86)

El presente atemporal al cual se refiere Eliade define el plano del tiempo al cual se adscriben los miembros de las familias burguesas en las novelas de Donoso. Esto se debe a que Donoso, en sus novelas, por un lado, retrata a las familias burguesas latinoamericanas, en particular a las chilenas, que gozan de una serie de privilegios socio-económicos, y que tienen el poder de controlar la infraestructura del medio que los rodea; y por otro lado, presenta las condiciones socio-económicas que viven las familias de la clase media-baja. Los rituales en el texto donosiano tienen como función primordial representar la tentativa de estas familias burguesas por eternizar su historia social y familiar. En *Casa de campo* la función de los rituales se da en varias dimensiones. Por ejemplo, el traslado a Marulanda, que con el correr de los años se habrá convertido en una rutina y no en un viaje de reunión familiar. Al comienzo de la obra, en el capítulo dos, la voz narrativa así lo expresa:

Cada año venían a Marulanda con menos entusiasmo porque vislumbraban la posibilidad de no venir más, de romper el rito, ya que se habían acostumbrado a la comodidad de veranear con un médico en la familia. (60)

Dos de las actividades relacionadas con dicho viaje son la búsqueda por Lydia Ventura del Mayordomo y del ejército de Sirvientes para acompañarlos, y la estadía de la familia en su casa campestre por un período de tres meses. Dentro del espacio de la casa, se da paralelamente un conjunto de ritos que han iniciado los Adultos. De este conjunto, sólo mencionaré que los padres dividen su tiempo en secciones rituales como "la hora de

los arrumacos" (29), y que los Niños se acuestan al "toque de queda" (36). Las muestras de afecto se dan solamente como parte de un ritual instituido y cronometrado.

El tema de los rituales en *Casa de campo* contribuye a dificultar la interpretación de la ambigüedad temporal, según los críticos han destacado. En la novela, todos los miembros Adultos, Niños y Sirvientes, son partícipes de ritos, dado que éstos conforman la organización y estructura de los sucesos que acontecen en la familia. El viaje a Marulanda corresponde al rito tradicional, cuyo propósito esencial ha sido mantener las bases de su comercio con los Nativos. En el capítulo dos, "Los nativos," el narrador va a corroborar el carácter ritual de esta repetición cuando dice: "Lo habían hecho sus abuelos, sus bisabuelos y tatarabuelos, y el rito se cumplía todos los años, incontestado, monótono y puntual" (54). El narrador relata el viaje a Marulanda desde dos niveles: el primero, el modélico que relata las estadias anteriores de los Ventura que cabe dentro de la definición de Eliade como un presente atemporal. El segundo nivel, el de la excursión al paraje constituye la inserción de un evento que alterará la estructura ritual de la vida familiar, su concepción del transcurso cronológico del tiempo y la desintegración del ritual. La descomposición del núcleo familiar, por el viaje al paraje maravilloso, es una consecuencia directa de la ruptura del rito anual que hasta ahora había mantenido unidos a todos los Ventura durante los veranos. Sin embargo, los Adultos no expresan el cambio que ha surgido en el interior de su ritual ante la idea de salir para esta excursión. Este cambio es descrito por la voz narrativa: "El ritmo de la casa cambió entonces: ferviente, divertido, impidió que se siguiera pensando en cosas desagradables porque era más urgente organizar el paseo" (24). En esta cita el narrador le asigna al espacio de la casa la facultad de movimiento y dinamiza dicho espacio para mostrar el vínculo que existe entre espacio y personajes.

Contrario a lo sustentado por algunos críticos de la novelística donosiana, creo que los ritos contribuyen a aclarar el problema de la ambigüedad temporal que plantea este texto. Primero, porque los ritos son un modo de anular el tiempo cronológico creando una especie de atemporalidad que no puede ser medida matemáticamente sino como una actividad múltiple. Segundo, porque representan una dimensión existencial en la saga de generaciones de los Venturas. Asimismo, el viaje dentro del viaje al *locus amoenus* desintegra la idea de la continuidad, de la multiplicidad, de la monotonía y del rito perenne que es para ellos la vida misma. El narrador le otorga al texto una dimensión ontológica al hacer un planteamiento del significado del tiempo en la existencia de los personajes. Lo expresa en la primera parte de la novela al indicar: "¿Y el tiempo..., el desesperante problema del tiempo que podía, con su ambigüedad, disolverlo todo, destruir personajes y programas, transformándolos en monstruosidades?" (236).

El tema temporal-espacial y el de los ritos están vinculados al tema telúrico como se puede corroborar en la novelística de José Donoso. Sirvan de ejemplo: el primer libro-colección publicado en el 1955, *Veraneo y otros cuentos*, *El lugar sin límites*, *El jardín de al lado*, *Casa de campo* y *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba* (1990). El tema telúrico ha formado parte de la literatura hispanoamericana desde la conquista hasta nuestros días tanto en los escritores del período colonial como entre los modernos. En *Casa de campo*, la interdependencia de la relación temporal-espacial se manifiesta directamente en el escenario de la naturaleza. Al describir el viaje a Marulanda ocurre la primera referencia temporal en la que el narrador le da unidad a los eventos de la familia. Marulanda representa el espacio permanente y recurrente, por sugerir un movimiento circular en la trayectoria de los sucesos de los personajes debido a que éstos se mueven al ritmo de los cambios que ocurren en el espacio de la naturaleza y que determinan las

estaciones del año. Los dos espacios distintivos de Marulanda son la casa y las tierras que la rodean.

El perímetro de las tierras que rodean la casa de campo, y que definiré como el plano externo, lo constituye el espacio telúrico. Dicho plano abierto y mutable, sufre una transformación dramática en la novela. Uno de los atributos más destacables de este espacio, desde el punto de vista de la música es su sonoridad que a su vez se relaciona con el ritmo cadencioso que está representado en la musicalidad de la flora: las gramíneas y los vilanos que han reemplazado a las plantas nativas.⁽⁷⁾ Las gramíneas y los vilanos en las tierras de Marulanda pueden leerse a dos niveles: como un espacio físico que va absorbiendo y extendiéndose hasta tragarse la casa, y como un espacio sonoro que manifiesta musicalidad. Al inicio de la novela, la presencia de las gramíneas y sus vilanos es parte del decorado del paisaje de la casa de campo; sin embargo, hacia finales del verano su presencia va cobrando fuerza y sembrando el temor entre los miembros de la familia cuando se dan cuenta que no pueden escapar al poder y al exterminio que la asfixiante propagación de los vilanos va a causar en los habitantes de la casa. En las postrimerías de la novela, las referencias a las gramíneas y a los vilanos van aumentando porque su poder y presencia en la vida de los personajes también va aumentando, al haber desaparecido la verja del parque que los mantenía fuera de su casa. Dado que el tema del poder resulta ser uno de los fundamentales en la novela creo que al adjudicársele dicho papel dominante a la naturaleza, Donoso está sugiriendo que los temas de control que aparecen circunscritos a la familia Ventura, los poseedores del poder socio-económico, han sido arrebatados de la naturaleza y traspasan de nuevo gradualmente a ella. El uso donosiano de la naturaleza indica que para el poder supremo de ésta no existen las diferencias sociales.

El tema de la naturaleza se funde al del tiempo y al del espacio, ya que el viaje de la familia a su casa veraniega está delimitado por el ritmo del crecimiento de las gramíneas con la eventual tormenta de los vilanos y la estación del año, el verano. El verano está circunscrito al espacio del campo, ya que es el único tiempo-espacio que está presente en toda la novela. (8) Sin embargo, para los Nativos, Marulanda es el único lugar que les identifica, tanto por la labor que deben cumplir como porque es su residencia permanente. Las tierras indómitas y salvajes forman el trasfondo de su microuniverso tanto en presencia como en ausencia de sus dueños. Pero este espacio nativo ha sido colonizado y corrompido por la civilización capitalista personificada en los Ventura.

El tema temporal-espacial no sólo aparece representado a través del motivo del viaje y de la naturaleza, sino que también está inscrito en el discurso directo de los personajes y del narrador. Las referencias explícitas al tema del tiempo son las más abundantes puesto que éste es parte del espacio mental del presente de los Niños y de los Nativos. Su presencia en todos los capítulos de la novela denota que el tiempo es la fuente verbal de mayor preocupación psicológica de los personajes, tanto para los Niños como para el Mayordomo, quien después del regreso se ha propuesto confirmar que la ausencia de los mayores ha durado solamente el tiempo-espacio de un día. La ausencia de los padres provoca una reacción compulsiva y obsesiva por parte de la colectividad de los Niños quienes intentan reafirmar el eventual retorno de los Adultos. En este sentido, los Niños se comportan como seres indefensos, inseguros y víctimas del temor--elementos que contribuyen a fortalecer el mando del Mayordomo y sus Sirvientes, los emisores e implementadores directos de los dogmas que definen el modo de pensar y la visión de los Adultos Ventura.

Entre los argumentos primordiales he destacado el espacio como uno de los componentes de mayor importancia en la obra de José Donoso. El espacio aparece en esta novela de dos maneras: como el escenario físico concreto de la narración: la casa de campo, el parque, las tierras, el *locus amoenus*, la ciudad; y como un recurso metafórico al cual el narrador hace referencia en varios capítulos del texto. Como es evidente, el concepto espacial está relacionado con el tema temporal, por lo que toda la acción de la novela está demarcada por tres espacios físicos--Marulanda, el Parque y la Casa--que existen en varios tiempos, y no en "ese vago siglo XIX" del que hablan algunos críticos. En efecto, hay una serie de tiempos alegóricos e históricos que se corresponden y yuxtaponen: el del gobierno de Salvador Allende, el de la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte, el de la partida de los Adultos, el de la espera de los Niños y el cíclico de la naturaleza. Los lectores transitan conjuntamente con los personajes por estos espacios que en la obra son marcos referenciales de tiempos-espacios (a)históricos. Carlos Cerda explica la relación alegórica entre el microcosmo, la casa de campo veraniega y el macrocosmo, Chile durante el gobierno militar:

El carácter realista de una novela como *Casa de campo* radica en la apropiación histórica concreta de un hecho social, en la capacidad que Donoso ha tenido de expresar su referente real, a través de un sistema de correspondencias alegóricas. Como Cerda expresa, la correspondencia entre el espacio textual--la novela--y el geográfico--Chile--se plasma a través del recurso alegórico. Cerda señala que la labor asignada al Mayordomo y a los Sirvientes, la ejecución del poder y del control alegórico de la dictadura militar. Dictadura "real" en el Chile de 1973 y "alegórica" en la ficción creada por el narrador.

La casa es en esta novela, y en casi toda la novelística de Donoso, el espacio de la narración. Donoso privilegia los espacios cerrados y herméticos donde fluye la vida de los personajes burgueses protegidos de los eventos históricos que puedan empañar su atmósfera de tranquilidad o que puedan amenazar con destruir sus imperios económicos. Al detenerme en los personajes que transitan por el espacio cerrado de la casa, observo que Donoso subraya el comportamiento de los Niños en determinadas circunstancias. En el espacio cerrado, los personajes revelan sus inquietudes, pasiones y preocupaciones en torno a su existencia. De este modo, Donoso ha integrado un discurso metafísico a través del cual formula la idea del ser y del estar, de ocupar un espacio en el mundo como ente físico-corpóreo y abstracto. Por ejemplo, los Adultos aparecen representados en un estado de vida estática, subyugada a sus propios ritos familiares y sociales. Por el contrario, los Niños se representan como prisioneros envueltos en la cotidianidad de sus propias incertidumbres y obedeciendo a un código que limita su acción dentro de la casa. El sistema de reglamentos es impuesto por los Adultos e implementado por los Sirvientes. Dicho sistema se da bajo el concepto social del orden que se expresa en la novela cuando se introduce la cualidad esencial de la vida de los Adultos Ventura--su idolatría por el orden en un espacio y tiempo controlados exclusivamente por ellos.

Las referencias al tiempo ocupan un lugar significativo en la vida de los tres grupos de personajes, los Niños, los Adultos y los Sirvientes, incluido el Mayordomo. Es imperativo recordar que la novela está construida sobre el motivo de los dos viajes, el anual a Marulanda y la excursión de un día al paraje maravilloso. Por lo tanto, de estos viajes se desprende un elemento que los unifica a ambos: el transcurrir del tiempo histórico en unos espacios determinados. Sin embargo, no hay que olvidar que existe un tiempo que no es cronológico y que afecta la conducta de los personajes. Este es el tiempo

mental de los Adultos, quienes viajan al parque en una dimensión distinta del tiempo histórico cuando se alejan del espacio de la casa. El paraje maravilloso les hace participar de un sueño colectivo en el cual viven en una especie de atemporalidad mítica que no puede medirse explícitamente a través del discurso novelístico. Los Adultos insisten en todo momento que solamente ha transcurrido un día, indicando que su nivel consciente del tiempo es cronológico y que encaja dentro de la creación de la realidad colectiva. Ante esta situación en que están inmersos los Adultos, la casa se modifica y transforma ante el lector como si fuera partícipe activo y además testigo fiel de los eventos que tienen lugar durante la ausencia de los Adultos:

La casa había quedado como arrumbada en la llanura, un lujoso objeto desasosegante, descompuesto, los arriates y los rosadales arrasados, gran parte del parque quemado o talado por el hacha de los nativos que necesitaron leña. Del jardín, claro, no quedaban trazas [...]. (411)

La casa es el lugar que ofrece el testimonio de los hechos llevados a cabo por los personajes tanto en el pasado remoto familiar como en el presente de la re-escritura de la historia chilena. La casa es el común denominador, es el escenario, el espacio teatral que escoge el autor para crear el texto novelesco. En esta obra de Donoso hay un predominio de dos espacios, el de la casa y el chileno, que le permiten al lector aprehender la realidad chilena desde una doble perspectiva cuyo punto de encuentro será el macrocosmo de la sociedad latinoamericana.

Notas

(1). Para los críticos Carlos Cerda, Myrna Soloterevsky, Ricardo Gutiérrez Mouat, Enrique Luengo, Sharon Magnarelli y otros, la ambigüedad reside exclusivamente en el periodo de tiempo que los Adultos se ausentan de la casa de campo para ir al paseo dominical. La ambigüedad temporal está vinculada a la percepción de los eventos de acuerdo con elinterlocutor; en la novela, dos de los grupos de interlocutores son los Adultos y los Niños.

(2). La relación que se establece en la novela entre el personaje personaje político-real de la historia chilena, Salvador Allende, y el personaje de la ficción, Adriano Gomara, ha sido presentada por Carlos Cerda entre otros críticos. El asesinato de la hija de Gomara en el texto no aparece vinculada al contexto histórico. Si bien, podría argumentarse que la hija puede simbolizar el final de una etapa política. La destrucción de una vida ha dado paso en la novela al renacimiento de la figura del hijo Wenceslao, como figura dominante de la familia Gomara Ventura y de un grupo de sus primos.

(3). Paralelamente, en *Casa de campo*, en el capítulo dos, "Los nativos," el narrador subraya la actitud de superioridad y el significado del concepto acceso que emana de la familia ante la relación de Adriano Gomara con Balbina Ventura:

No siendo uno de ellos, pariente como todos por sangre, por educación y por leyes acatadas sin enunciarlas, no podían predecir cómo se desempeñaría en su papel de marido. Adriano pertenecía a una especie desconocida para los Ventura, un ser distinto

que tenía la extraña costumbre de sopesar, antes de aceptarla, ambos lados de cualquiera proposición. (63)

(4). Donoso repetirá el patrón espacio-temporal en *La desesperanza* (1986) al privilegiar un espacio geográfico, Chile, dentro de un marco temporal específico, la duración de la narración es de un día y corresponde al entierro de Matilde, la esposa de Pablo Neruda.

(5). Donoso aborda en esta novela la leyenda chilota de los imbunches, en la cual se narra que los brujos de Chiloé (isla al sur de Chile), robaban niños sanos, los metían en una cueva y les atribuían cualidades mágicas.

(6). En la colección *Cuatro para Delfina* (1982) la novela que lleva este mismo título también se vale del rito, así como en la novela corta, "Los habitantes de una ruina inconclusa" que presenta el paseo nocturno del matrimonio Castillo planteado como rito: "Para las personas maduras, éstos mínimos rituales cotidianos, como sacar a la perra después de la comida, adquieren un carácter de hitos reguladores que van dándole homogeneidad y prolongando el tiempo" (97).

(7). En el capítulo dos titulado, "Los nativos," el narrador le informa a los lectores sobre el origen de estas plantas. Destaca que los Ventura "contaban entre sus triunfos el haber logrado alterar la naturaleza, demostrando así su poder sobre ella" (57). Alteraron la flora de Marulanda al sembrar las semillas de las gramíneas enviadas por un extranjero de modo que fuese factible explotar el suelo para aumentar sus intereses económicos. Las gramíneas se han convertido, sin embargo, en un castigo, pues han desplazado a las plantas nativas sin producir ninguna cosecha provechosa.

(8). Con *Casa de campo*, Donoso subraya una de las estaciones del año, el verano. En su primera publicación, *Veraneo y otros cuentos* (1955), recrea dicha estación que se repetirá posteriormente en *El jardín de al lado*. Se observa pues que el verano no es sólo un referente textual en la obra donosiana sino que pasa a ocupar el lugar del espacio-tiempo fundamental de varios de sus escritos.

Obras citadas

Arens, W. *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropofagy*. New York: Oxford UP, 1979.

Baak, Jan Joost van. *The Place of Space in Narration*. Amsterdam: Rodopi, 1983.

Cerda, Carlos. *José Donoso: Originales y metáforas*. Santiago de Chile: Planeta, 1988.

Donoso, José. *Coronación*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1957.

---. *El lugar sin límites*. Barcelona: Seix Barral, 1965.

---. *Este domingo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

---. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

---. *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

---. *Cuatro para Delfina*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

---. *Taratuta. Naturaleza muerta con Cachimba*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return or Cosmos and History*. Trans. Willard R. Trask. New York: Princeton UP, 1974.

---. *Patterns in Comparative Religion*. Trans. Rosemary Sheed. Massachusetts: Signet Classics, 1974.

Girard, René. *Violence and the Sacred*. Trans. Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1989.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell 1991.

Magnarelli, Sharon. *Understanding José Donoso*. Columbia, SC: U of South Carolina P, 1993.

Vidal, Hernán. *Mitología militar chilena: Surrealismo desde el superego*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature. Series Literature and Human Rights, n.6, 1989.

La pampa de memoria. William H. Hudson

Laura Fernández
Universidad de Buenos Aires

En la Inglaterra victoriana y casi a los ochenta años, William Henry Hudson recuerda que en las pampas bonaerenses fue Guillermo Enrique. Y lo escribe. A mediados de los años veinte, algunos escritores argentinos se acuerdan de este paisano que emigró joven y descubren una inquietante obra completa que parece gaucha pero está en inglés. Fue necesario que nos visitara el poeta indio Tagore y preguntara a sus anfitriones de la revista *Sur* qué más podía leer de uno de sus autores preferidos para que, avergonzados por el olvido, se propusieran recuperarlo. Así, durante las próximas tres décadas aparecerán prólogos, artículos y libros sobre William y sobre Guillermo, según lo que busquen cifrar en ese nombre que bien leído podría significar la patria. Entusiasmados, los comentaristas ensayan aposiciones más o menos reveladoras como gigante pampeano, naturalista sapientísimo, viejo comedor de caracú, hijo pródigo, el más criollo de los escritores nacidos a orillas del Plata, británico y también hombre de nuestra llanura, verdadero sentidor de la pampa, escritor inglés, gaucho desprovisto de todo aditamento y ornato puramente externos, angloargentino, autodidacta, nómada contemplativo, intérprete romántico del Nuevo Mundo, inglés chascomusero y hombre de ciencia universal, viajero empedernido, primer lector argentino de "El origen de las especies", romántico inveterado, y barbecho de viñas nórdicas regado con el agua de la pampa. (1)

Aunque algunos se reúnen en la Asociación Amigos de Hudson y otros, como Astrada, los acusan de *panegiristas rastacueros*, todos intentan encontrar en la biografía

señales para entender la obra. ¿Es argentino o inglés?, ¿Científico o poeta?, ¿Naturalista o escritor?

La patria en la lengua

Que la lengua contiene la patria y que la patria se dice en la lengua son fórmulas repetidas hasta que escandalosas convivencias de dichos pamperos y ruiseñores británicos vienen a impugnarlas. Guillermo Ara hace el patriótico esfuerzo de encontrar en la prosa inglesa de Hudson los ecos gauchescos de algunos giros. (2) Por ejemplo, *My faults are more numerous than the spots on the wild cat* podría ser frase que un Martín Fierro hubiera dicho como *Tengo más vicios que manchas el gato salvaje*, para más tarde exclamar algo así como *Madrecita de mi alma!* o *Little mother of my soul!*

Para sus lectores británicos, Hudson fue un exotismo dentro de lo exótico de la literatura de lejanías ya que, más cerca que las pampas, les eran las áfricas que colonizaban con mayor contundencia. Sin embargo, las llanuras recorridas a caballo por esos hombres barbados y contadas en la voz del imperio mechada por palabras de cándida extranjería, bastaron para reconocer en William Henry un escritor compatriota que recibió, pese a la resistencia apuntada por sus biógrafos, una pensión de la corona. Pero, ay de las erratas; nuestro pampeanísimo autor parece decir *maté* a la sagrada infusión que ya no toma y *pechicho* a los cuzcos que se le cruzan. Aunque Ara lo vuelve a salvar de lo que Hudson no se hubiera avergonzado señalando que, con toda probabilidad, el error provenga de los editores ingleses. Y para librarnos de toda duda, Fernando Pozzo se cartea con Robert Cunninghame Graham -Don Roberto de tanto andar por estos parajes- y confirma que su amigo *era un gaucho de viejo cuño* encolumnado en una lista de genios que incluye a Dante, Shakespeare, Cervantes y Conrad.

Pese a los arrebatos de sus admiradores, Hudson resiste mejor que otros todo intento de brutal nacionalización. De padres norteamericanos protestantes, esquivo la evidencia del registro en la Methodist Episcopal Church -que lo indica nacido en el campo "Los Veinticinco Ombúes" de Quilmes el 4 de agosto de 1841- tanto como la fuerza de lo telúrico que conectaría su prosa con lo más hondo de la tierra (pampeana y argentina). Aquí es nombrado y no bautizado William Henry, a pesar del Dominguito que los vecinos criollos le agregan por respetar el calendario. Familiaridad que para algunos lo convertiría en un mismísimo gaucho aunque sabemos que no es fácil definir si es el caballo, la indumentaria o la payada lo que hace gaucho a un hombre. De las chinas sabemos menos pero tampoco el matrimonio lo hace argentino porque salvo un temprano enamoramiento local, la elegida para casarse es Emily Wingrave, señora mayor y convenientemente dueña de la pensión que lo hospeda en Londres. Habrá que explicar, entonces, por qué un patriota deja la tierra donde vio la luz o que lo vio nacer, aunque para eso está la hipótesis romántica en la que alguna dama prohibida o algún rechazo mal dado lo hayan despechado y puesto sobre el vapor Ebro en 1874. Sin embargo, los líos de polleras opacan la imagen de galante asexuado que tanto irrita a Alicia Jurado, una de sus más prolijas intérpretes pese a las resistencias del autor a toda póstuma biografía. Hasta el final las mujeres parecemos haber perturbado a Hudson quien se declara tan conmovido en su presencia como ante las serpientes o la Naturaleza confirmando, una vez más, simbologías que cargamos desde Eva. Este temprano militante de la ecología nos recomienda en artículos varios que dejemos de usar plumas en los sombreros y será, el resto de su vida, segundo de la Sociedad Protectora de Aves presidida por señoras de paso sufragistas.

Coherente hasta la exageración, la versión más corriente de su partida es que no soportó ver a su pampa alambrada y a sus pájaros asesinados por los despreciables italianos que llegaban en bandadas. Prefirió recordarla salvaje y virgen, ajena a los cultivos extensivos y a las vías férreas que la anudarían en abanico cerrado sobre el puerto de Buenos Aires. Lo cierto es que desembarca en Southampton el año que termina la presidencia de Sarmiento pero no recuerda especialmente al desterrado que hizo el mismo camino unos años atrás para alegría del reciente mandatario. También apodado "el inglés", quizás por sus ojos celestes, Rosas lo había fascinado de un modo que recuerda a los primeros que se atreverán a expresar, unos años después, que Juan Manuel habrá sido asesino pero su originalidad y su talento para el terror eran únicos. El niño William había copiado el respeto que su padre Daniel le prodigaba al Restaurador pero, más tarde, alimenta ese sentimiento con una anécdota popular que muestra al Tirano perdonando un reo sólo porque lo conmueve su descripción del benteveo. Ese gesto delicado y magnífico conmueve a su vez a Hudson quien, ya mayor, tienta una leve disculpa por su distracción aunque hace nueva gala de su indiferencia política partidaria o de su falta de corrección política cuando, al pasar por las tierras del exilio de Mr. Rose, sólo comenta qué lindos pajaritos la habitaban.

El gobierno de la mazorca pertenecía a su infancia, es el color de fondo que describe en su primera novela "The purple land" editada en 1885 pero leída con éxito mucho tiempo después cuando pierde el subtítulo *that England lost*. El diario "La Nación", en Buenos Aires, había publicado un año antes el relato "La confesión de Pelino Viera" donde ya aparecían, aunque todavía carecieran de críticos notables, las peripecias de una traducción cultural más que compleja entre lenguas, culturas y tiempos. Hudson había aprendido el inglés doméstico de su hogar, el anglosajón culto de una biblioteca

generosa pero detenida un siglo antes y el castellano oral y agauchado con el que trabajó en el campo como uno más. A pesar *del mil gracias* o el *mi amigo* con los que se divierte en sus cartas, desconoce la ortografía; aunque algunos autores pretenden que pensaba en español y que la traducción se operaba bajo los efectos de una nostalgia de la que no pudo recuperarse. A los polemistas se les nota la vieja discusión por la literatura nacional porque si el color local es *purple* y el autor asegura su pertenencia a la gauchesca hablando de los gauchos pero no recuerda cómo hablan, habrá que abandonar las avanzadas nacionalistas sobre Hudson o aceptar que la patria no se agota en la descripción de una tropilla. Fácil es presentir la intervención del Borges criollista quien en "El tamaño de mi esperanza" (1926) reseña *La tierra cárdena* indicando, sin ninguna "d" final, que es un *libro más nuestro que una pena, sólo alejado de nosotros por el idioma inglés, de donde habrá que restituirlo un día al purísimo criollo en el que fue pensado*. Claro que de ese libro abjura para sí mantener hasta "Otras inquisiciones" el comentario *Sobre The purple land*. Pasando por un abreviada *Nota a La tierra purpúrea* para la *Antología* de Hudson que publicará Losada en 1941 y donde, curiosamente, se ha suprimido: *Una observación última. Percibir o no los matices criollos es quizá baladí, pero el hecho es que de todos los extranjeros (sin excluir, por cierto a los españoles) nadie los percibe sino el inglés. Miller, Robertson, Burton, Cunninghame Graham, Hudson*.

Si lo que deslumbra al Borges maduro es la superación de todo pintorequismo a través de la comunión de un duelo de cuchillos entre paisanos y una cita de Stevenson, lo que conmoverá a Martínez Estrada es la vitalidad desbordante, cierto aire aristocrático de quien desconfía de las multitudes y el gusto compartido por los pájaros de la zona. *La inquietante extranjería en su idioma inglés bien castizo* hace de Hudson un instrumento útil para confrontar la canonización gaucha y nacionalista. Nada puede

decirse en purísimo criollo y poco puede lograr la empobrecida literatura nacional apropiándose autores de otras tradiciones. Mejor será buscar en la ineludible traducción las posibilidades reales para las letras argentinas siempre en diálogo con la literatura universal. En ese sentido, "El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson" de Martínez Estrada termina citando a Hamlet igual que el "Far away and long ago" de su reseñado.

Aquí deberíamos indicar lo que dicen varios pero Michel Foucault escribe más fácil que todos: el lenguaje no expresa las cosas tan fielmente como pretendemos y, por lo tanto, estamos condenados y fascinados por interpretaciones infinitas y en combate, que si pueden ocultar su condición de tal presentándose como definitivas y naturales, mejor. El *Hudson es nuestro* de Martínez Estrada o el *Hudson es inglés* de Borges parecen no aceptar otra lectura que la literal pero no son más que otras de las numerables interpretaciones que construyen nuevos sentidos, algunos otros Hudson y varias modalidades de lo nuestro. Así resultan paradojas como la de la "Revista Hispánica Moderna" cuyo dossier se denomina *Guillermo Enrique Hudson visto por los argentinos*, sugiriéndonos una nueva forma de la ciudadanía que no tiene un lugar fijo ni en las cartografías ni en las mitificaciones.

Tanto como en el idioma, la patria parece estar inscrita en el paisaje pero aquí las discusiones se tornan geológicas, topográficas y hasta poéticas. ¿Cuál de todas las pampas nos cuenta Hudson? ¿La ondulada del litoral, la vecina y oriental del Uruguay, la resea de "Días de ocio en la Patagonia"? Jurado señala enojada que los amistosos comentaristas confunden nación y paisaje. Nosotros diríamos que quieren confundirlos para ligar de una vez territorio-nación-idioma como una cifra que todo lo explique y que

distinga lo nacional de lo foráneo. Sin proponérselo, Hudson la hace estallar amablemente porque su pampa es la del recuerdo infantil con todas sus trampas y no la del cruce entre tales paralelos y cuales meridianos; su pueblo es un conjunto de vecinos vistosos pero alejados del mito gaucho y su idioma es el inglés que eligió para escribir, entre otras cosas, sus treinta y tres años de vida argentina.

El exilio no le asegura el reconocimiento inmediato. Varios años en Londres soportará la pobreza que es más dramática según el grado de heroísmo que quieran sostener sus relatores. Mientras sus artículos científicos mejoran al adquirir el inglés técnico de la Historia Natural, gana algo de dinero con Chester Waters rastreando árboles genealógicos para norteamericanos ansiosos de nobleza europea. Nadie lo ha mandado a emigrar y tampoco nadie le pidió volver como sí hacía la corona con esos enviados ilustres que llamamos viajeros ingleses del siglo XIX. Por la certera descripción de nuestro paisaje podríamos contar entre ellos a Hudson. Dos datos a favor de este intento: la repugnante fascinación del matadero y la metáfora de la pampa como mar. Pero, nacer en Quilmes y ser criado en Chascomús invalida toda pertenencia creíble a las huestes de Head; además, sus textos son inútiles para informar las potencialidades económicas de la región. En ellos no hay mensuras ni contadurías sino alguna que otra avispa y un montón de pájaros.

Los naturalistas vagan hasta que reina Ameghino

Hasta el siglo XIX, el inventario de las llanuras sudamericanas había estado a cargo de algunos visitantes mandados a sopesar las posibilidades de la región a favor de la industria, la política, la ciencia o la literatura de entretenimiento europeas. Falkner, calvinista devenido misionero jesuita, se aleja del río hacia 1750 para habitar entre los

tratables indios que rodean la Laguna de los Padres. La falta de espejitos y alimentos básicos despierta la sempiterna incivilidad indígena y hace fracasar la bienintencionada Reducción del Pilar. Expulsado y vuelto a Inglaterra, el padre Tomás Falkner redacta sus memorias que son retocadas por William Combe, afanosamente dedicado a convertirlas en un informe de utilidad pública indicando posibles puertos y peces comestibles, por las dudas que los navíos reales tuvieran que hacer un día las invasiones inglesas.

Además de médico, profesor y sacerdote, Falkner es un naturalista que no sólo apunta su encuentro con un yaguarú y la variedades del gato salvaje sino que rasca la superficie para encontrar unas pocas vértebras e intuir que por debajo las pampas tienen mucho más que decir. Su "Descripción de la Patagonia y de las partes contiguas de la América del Sur" es publicada y criticada aquí por Pedro de Angelis, editor por excelencia de quien en 1833 se aventura en una temprana conquista que le vale el título de *héroe del desierto*. En esa expedición hacia el sur, Rosas rescata cautivos, asegura las endebles fronteras y se cruza con un joven naturalista inglés contento de que tan eximio jinete y comandante lo recibiera. Pudoroso de ese deslumbramiento casi adolescente, Charles R. Darwin anotará al pie del libro sobre su viaje por esta parte del mundo que, vistos los hechos posteriores, la Confederación no era tan buena y sí tan irregular como parecía. Sabe de las pampas porque ha leído al padre Falkner pero mucho más va a saber cuando abandone nuestras tierras repleta de ideas su cabeza acerca de las edades del planeta. El hecho de que todo se le haya ocurrido en esta superficie rala pero bondadosa en datos geológicos, alcanza para contarle entre nuestros científicos, según propone Sarmiento cuando le toca hablar bien de Carlos Roberto Darwin recién fallecido.

Hudson recibe de regalo *El origen de las especies* y a pesar de rendirse ante el impacto de sus tesis, no deja de criticar a su autor en cuanto tiene oportunidad obligándolo, incluso, a rectificarse. Darwin olvidó esto, omitió aquello, confundió lo evidente y, el colmo de las faltas, no registró la belleza musical de las aves patagónicas. Un participante más amable en el extendido epistolario con el que Darwin recaba los datos para la teoría que explicará todo, es el naturalista bonaerense Francisco Javier Muñiz. Su biografía parece una colección de hitos nacionales: lucha en las invasiones inglesas, destaca como teniente coronel en la batalla de Ituzaingó, es miembro de la Convención Constitucional de 1853, con más de setenta años participa de la Guerra del Paraguay y muere en plena batalla contra la fiebre amarilla. Sarmiento rescata más que fervoroso su obra civilizatoria; cómo no hacerlo con un soldado omnipresente, médico de parturientas, investigador de la vacuna indígena, naturalista excavador, canciller espontáneo y vindicador del ñandú argentino ante la infamia de que, como el de África, escondería la cabeza para evitarse el peligro.

El descubridor del extinto *Muñifelis bonariensis* produce una variación de la metáfora marítima al ver el campo como una sirena que *encanta o aquerencia* a riesgo de que el gaucho deje sus huesos *blanquiando entre las pajas o a orillas de una laguna*. (Muñiz) Los otros huesos, de gliptodontes y megaterios que él había arrancado a orillas del río Luján, son enviados prolijamente a Nuestro Ilustre Restaurador de las Leyes para comenzar a construir la gloriosa historia antediluviana y nacional. Con notas de un rigor conmovedor y bajo la consigna ¡Viva la Federación!, Muñiz indica al Exmo. Señor la manera en que deben extraerse los fósiles para armar sin errores la cola bestial del Clygtodón. Instrucciones vanas porque el Tirano amante de los benteveos, hace que los cajones sigan viaje directo a los museos de Londres y París para indignación posterior de

Ameghino quien sí podrá repletar de esqueletos las salas patrióticas de nuestros museos. Tarea desplegada en franca disputa con Burmeister, sabio alemán que había provocado el encuentro entre el todavía no perito Moreno y el incipiente excavador William, quien se desprende de algunos huesos para observar mejor los pájaros sobrevolando la pampa sin árboles. Cuando más tarde Mr. Hudson se entretiene con los "Birds in London" aquí se organiza el culto al eminente Ameghino, tanto como para peregrinar laicamente hasta su casa en Luján o estamparlo en los libros escolares como ejemplo cívico. La ciencia natural y nacional se consagra en otro patriótico centenario obteniendo la personería jurídica como Sociedad Argentina de Ciencias Naturales en 1916. Sus miembros poco vagan por los campos y su preocupación es, ahora abastecer con investigaciones edificantes las aulas que producen, año a año, flamantes argentinos. En esa cruzada, Ameghino es el más meritorio porque la antigüedad del hombre en el Plata, tal como él la había datado, nos proclama cuna de la civilización. (González, Horacio) Justo cuando buscamos emparentarnos con las naciones modernas y para eso montamos un fabuloso stand en la Exposición Universal de París de 1889 donde premian con medalla de oro a nuestro sabio, sellando otra imaginación sobre la pampa ahora paleontológica y estratificada.

Quienes aspiran a incluir en esta genealogía a Hudson, se topan con una descripción detallada de las flores que gustaban a su madre y, enseguida, un réquiem emocionado y perdido entre las especificaciones sobre el modo en que esta planta se reproduce en cierto momento de la primavera en el cual la hierba es de un color particularmente glorioso. Además, el autor se jacta de su disfrute del ocio y alardea sobre su falta de instrucción académica: *Llega el anochecer, que pone fin a mi inútil investigación, y digo inútil con verdadero placer, porque si hay algo que nos sentimos inclinados a detestar en esta plácida tierra es la doctrina de que todas las investigaciones*

que se lleven a cabo en el reino de la naturaleza deben reportar algún provecho, presente o futuro, para la raza humana.(2) Su amigo, Cunninghame Graham, le oyó decir heréticamente que preferiría ver perdidas todas las obras de los griegos antes de que se extinguiera una especie. Hudson no es un clasificador ni un coleccionista, tan frecuentes en la ciencia moderna, sino un observador vital que de pequeño cazador en las pampas del degüello pasa a anciano defensor de ardillas del Hyde Park. Pobre niño autodidacta; quizás, se lamenta un autor que quisiera contarle para la ciencia, tendríamos al doctor Hudson si cerca de los ombúes hubiera habido una escuela, como la del otro Dominguito, a la cual no faltar nunca. Pero para eso fueron necesarias otras expediciones del todo más asesinas y también escritas.

El militar Álvaro Barros publica su informe sobre las "Fronteras y territorios federales de las pampas del sur" en 1872. Por años ha recorrido la pampa que siente como el océano pero que sabe cruzada de malones; para atajarlos lo enviaron a la frontera. Desde allí denuncia las corrupciones oficiales y la arbitrariedad de las campañas con una frase lamentablemente menos famosa que la otra: *la civilización por el exterminio no es civilización sino barbarie*. El después figurado gobernador de la Patagonia, hace su propio inventario pero no de minas explotables ni de raros insectos sino de hombres y caballos dispuestos a extender la patria. ¿Habrá contado entre ellos al jinete Hudson? Martínez Estrada también pregunta a la pasada si se habrán conocido en los pagos de Azul donde uno cumplía órdenes y el otro mandaba. Y donde Barros se preocupa por el ocio de dos o tres mil hombres conminados a soldados que no será seguramente *coger margaritas y flores del aire para reconcentrar en un solo sentido (el del olfato) todos sus goces* y entonces pide que envíen mujeres pero no esas que siempre siguen a los ejércitos y sí de las que constituyen hogares porque *una población sin mujeres se disuelve*.

Nosotros sabemos, porque Martínez Estrada ha sustentado su interpretación de la filosofía de Hudson en los sentidos y sobre todo en el olfato, que William aprovechará su estadía en los fortines para oler, si no margaritas, alguna que otra flor olvidada por la poesía y por la botánica. Como Muñiz, comprobará de cerca las bondades del avestruz americano aunque no compartirá su destino de víctima de la fiebre amarilla porque en 1871 está en la Patagonia escuchando los pájaros ignorados por Darwin. Después describirá en *Ralph Herne* el cuadro dramático que nunca vivió, con sólo haber visto y recordar, el cuadro que Blanes pintó sobre la masacre de la peste en los conventillos pobres.

Alguna vez podríamos trazar sobre las pampas un mapa que sin respetar la buena cartografía ilustre estos encuentros. Hombres de a caballo (y mujeres) que las recorren, las escriben o las conquistan, con la pluma con la espada y la palabra, para después alambrarlas y sembrarlas de pueblos en damero con nombres de generales y llenar las vitrinas de los museos europeos con sus especímenes embalsamados. El Hudson romántico –cuyo nombre bautizará la localidad que hoy todos pronuncian "údson"- prevee ese destino, abandona la taxidermia y elige, además del destierro, utilizar algo de ese paisaje como inspirado escenario de un relato utópico. *The crystal age* fue publicada sin su firma en 1887, dos años antes de la más reputada *News from nowhere* de William Morris (a quien Hudson considera un autor tibio) y nos tienta si quisiéramos con una nueva genealogía que lo convoca, la del pensamiento utópico en nuestro país.

Esta reunión caprichosa de algunos naturalistas célebres y un militar extravagante tiene como excusa no sólo que todos escriben sino que sus notas de campo registran las manifestaciones del lenguaje, esa otra cosa que parece natural. Falkner escucha y practica sin suerte las lenguas locales. Muñiz resume en un glosario fantasioso las voces gauchas

entre cuyas acepciones tienen lugar hasta los dioses griegos, como corresponde a un miembro de la Sociedad de Amantes de la Ilustración; además de cartearse con el director de la Real Academia Española. Ameghino propone un sistema de escritura taquigráfica que se aprende en tres horas y es de suma utilidad para tomar notas veloces. Barros escapa a la limitación de su oficio y redacta informes que no desdeñan la belleza poética inspirada por el horizonte. Sus libros compilan los malentendidos entre los indios, los lenguaraces y los funcionarios corrompidos que hablan la lengua de los fortines. A su manera, estos hombres no tienen más que llanura y libreta. Vagar, ver y escribir sobre las rodillas sin desmontar. O al lado de la bicicleta, como continuó Hudson cuando la pobreza londinense primero y la edad después, le quitaron el caballo.

Pero, las notas de campo no son literatura

Dicen quienes lo persiguieron en bibliotecas y papeles familiares -pese a su deseo de matar su memoria con él- que, como buen naturalista, siempre tomó notas de campo. Incluso escribió un diario en el barco del exilio para después dedicarse a los artículos de la Royal Zoological Society y a su colaboración en la "Argentine Ornithology". A la par de esas notas sobre el comportamiento animal intenta alguno que otro poema, entre ellos, una canción de cuna publicada, según Ara, *oculta bajo un seudónimo femenino que nos entristece*. ¿Querría Hudson proteger su reputación de científico inminente? ¿O ya sabrá, como confiesa en una carta posterior, que su talento para la poesía no está a la altura de las emociones transmitidas? Cree como Virginia Woolf -quien llegó a admirarlo en Londres y en vida- que la poesía es la expresión literaria más genuina y más difícil, por lo tanto, resigna su deseo. Así, su obra completa incluye novelas, cuentos, ensayos y artículos periodísticos pero es imposible que respeten como se debe las reglas de los

géneros. En una novela puede detenerse a explicar las costumbres de ciertos mamíferos y confiamos en que la información proviene del más riguroso de los observadores. En el mismo sentido, recurre a unos versos ajenos para ilustrar la furia cazadora de un insecto mientras en sus arrobadas descripciones del abdomen de un ofidio alcanza la altura poética que cree carecer.

Sus textos reproducen el vagabundeo de los recorridos campestres. El naturalista puede prever el objeto de su interés pero, en general, los ejemplares salen al cruce para ser atrapados por la libreta de notas tan azarosamente como aparecieron. Después serán pulidos y dispuestos a la exhibición con algunas palabras más que las dictadas por la libreta y por la memoria. Ese agregado, esa traducción entre unas pocas líneas al paso y la belleza de una página le valieron, al fin, reconocimiento y colegas. A pesar de ello, W. H. Hudson no se considera un escritor artista, y se los aclara provocativamente en los cafés literarios y en sus casas de campo en cuyos alrededores aprovecha para tomar más notas. Su escritura parece deber menos a la inspiración que a la delicadeza de sus sentidos. Está tan convencido de que las percepciones deben ser fuertes y únicas que suele evitar reincidir en un paseo o en una perspectiva con tal de preservar la impresión de la primera vez. Sólo la memoria así estimulada ofrecerá un recuerdo válido para contarles a todos en novelas, relatos breves o modestos poemas. Tanta subjetividad y tan descarado sentimentalismo son imperdonables para un espíritu científicista. No hay modo de salvarlo con la excusa de que es un botánico que escribe bien o un biólogo todavía más cercano al influjo de la campiña que al gabinete del Museo Británico. Irremediamente traiciona la exigencia de un correcto naturalista quien, con binoculares o sin ellos, sólo debería apuntar lo que ve para que otros acrecienten sus saberes sobre el mundo natural. Sin embargo, con su inevitable primera persona del singular, su errancia por los géneros,

su extremada sensibilidad ante cualquier criatura viva y su silvestre vocación filosófica, Hudson trasciende el simple oficio de escribiente anónimo al servicio de la ambiciosa enciclopedia de la ciencia universal.

Escribir de Memoria es una ilusión

Si Sarmiento describe la pampa por intuición, Hudson la escribe de memoria. Es Martínez Estrada quien lo pinta como el más nostálgico de los emigrantes, siempre añorando la patria natal y lleno de saudades. Pero parece ser Cunninghame Graham quien toma primero esa palabra del portugués para explicar mejor los sentimientos de su amigo ¿O es el traductor quien encuentra más efectivo decir *sufria de saudades* que nomás extrañaba el pago? No es el único inconveniente de trabajar con traducciones en lugar de recurrir a los originales en inglés; Jurado ya despotricó contra esa pretensión y lo haría nuevamente ante este intento. Sin embargo, alcanza para este ensayo aceptar las contrariedades de la traducción y proyectar otro que se ocupe, justamente, de esa compleja operación.

Antes se nos aparece una trasposición original desde lo visto alguna vez a lo reactualizado en la escritura, a través de una evocación intachable. Basta una hoja o un sonido para desatar -como la *madeleine* de Proust- toda una narración de experiencias que estaban allí para ser revividas. La Memoria de Hudson supone la copia fiel tanto como en su momento lo prometieron la fotografía y el cinematógrafo. Es una Memoria de registro, un gran ojo que se pasea por todo lo vivido como si hubiese sido almacenado en bruto para que alguna vez el ya viejísimo Hudson pudiese recuperarlo. Casi todos los comentaristas destacan su memoria prodigiosa, un hombre que recuerda el matiz verdoso de un yuyo pero ha olvidado el castellano que intenta practicar cuando su sobrina Laura

lo visita en Londres. Quizás las sonoridades de ese idioma no lo han impresionado tanto como la llanura, los escasos árboles y los muchos pájaros, protagonistas de su autobiografía *Allá lejos y hace tiempo*. Es el libro que narra su infancia, período en que se percibe todo por primera vez y se garantiza, según su propio requisito, la evocación por excelencia. Páginas escritas de un tirón en la convalecencia de una fiebre que como por milagro despeja las brumas de los viejos tiempos; editadas casi a la par de su testamento, eso que uno escribe para cuando ya no pueda decir nada más. Y aquí su otra obsesión: el temor a la muerte presente desde que los médicos le prescriben una existencia corta y una partida de sorpresa, a causa de una debilidad cardíaca descubierta después de una gripe adolescente. En contra, entonces, de la muerte y del olvido, escribe como quien recuerda bajo una hipnosis providencial; técnica admirada y defendida de sus detractores por el Hudson psicólogo que sabe ser cuando intenta explicar las bondades del ocio o el horror que nos provoca un simple bicho.

Bajo esta Memoria fotográfica operan, como dos ilusiones fascinantes, la continuidad vida-obra y la naturalidad del lenguaje. En la primera, participan sobre todo los reseñadores que intentan encontrar en su biografía algunos indicios para comprender cierta incoherencia de la obra. La mayoría ansiosa por comprobar que los personajes tienen más relación con su creador de lo que él mismo confiesa, a pesar de frases bastante elocuentes como *es una ilusión suya creer que las aventuras allí relatadas son autobiográficas. (Cartas a Cunninghame)* En contra de las interpretaciones forzosas lo descubren vestido de tweed y sin poncho o lo leen en sus cartas afirmando que conoce bien la pampa porque es su tierra nativa aunque abandonada para habitar nuestro suelo inglés. Para desencanto de varios, no se le escuchó una condena firme de la tiranía rosista, ni una alabanza a la modernización genocida, ni un saludo a los europeos migrantes.

Tampoco han dado con la cita que explique satisfactoriamente su partida, mucho menos su reticencia a volver pese a las invitaciones de algunos familiares que lo tientan con imágenes deavecillas y de flores.

Ante la desgracia de que los datos no confirmen el Hudson deseado, muchos optan por encontrarlo contradictorio, incoherente, aturdido. Otros recrean un triste gaucho atrapado por la city más parecido a un águila enjaulada y en pena. Cuando no un romántico que prefiere el destierro antes de ver con sus propios largavistas los campos arados. Un hombre que vive a través de su escritura porque afirma que su vida ha terminado al dejar las pampas. Según una lectura simplista de esos dichos, Hudson es de a ratos Richard Lamb y vuelve a cabalgar mientras suspira tras las ventanas mínimas de su pensión londinense. El efecto atemporal de sus textos refuerza esa interpretación porque logra un presente continuo, fluido, errante donde casi nos sorprendemos con él ante el paso sigiloso de un ciervo o el nido escondido entre las ramas y gracias al cual olvidamos que la anécdota tuvo lugar hace unos ciento y pico de años.

Hudson mismo es, a la vez, autobiográfico y antibiográfico. No deja de hablar de sí pero evita las pruebas de su intimidad, quema manuscritos y pide a sus mujeres amigas devoluciones de las viejas cartas. En las breves epístolas salvadas hay oscuridades y malentendidos como los hay hasta en las vidas que se saben de antemano celebradas póstumamente. Guardan, también, huellas de un recorrido original fuera de las escuelas literarias, de las clases sociales y de las nacionalidades definidas; un Hudson algo nómada que nunca está donde se lo espera. Anda migrando como sus aves amadas y, por suerte para la literatura, dándole letra a ese narrador que es él aunque nunca del todo.

La otra poderosa ilusión de sus escritos provocada por la excusa de la Memoria es celebrada por los comentaristas como transparencia o diafanidad del lenguaje. Aquí aparecen fáciles imágenes de la naturaleza en las que su prosa corre como el agua o vuela como el cóndor, apaciblemente y sin mover las alas. Además, crece como los pastos, espontáneamente y al sol. Se trataría de una obra extraída de la naturaleza del siguiente modo: Hudson vaga y percibe con su fina sensibilidad, Hudson recuerda como quien revive, Hudson escribe casi como viviendo. Según afirma en su correo, abonando las metáforas vegetales, sueña con el día en que *me encontraré al fin a mí mismo en absoluta armonía con todas las cosas animadas e inanimadas y tendré por lápiz una verde hoja de pasto y por tintero una gota de rocío asoleada y donde un día será como mil años y mil años, suponiendo que viviera tanto tiempo, serían como un día.* (Cartas a Cunninghame)

Las palabras que dicen provenir del rocío esconden bellamente el puro artificio y el esfuerzo que la naturalidad conlleva. Mucho sabe Hudson de ese salto entre las cosas (animadas e inanimadas) y las palabras ya que ni siquiera tiene las voces humanas apropiadas para transmitir el canto de las aves. Cuando las encuentra, intuye que nada garantiza su eficacia y que buscarlas es una batalla perdida desde siempre. Lewis Carroll, esa otra anomalía para la moral victoriana, le hace decir a Humpty Dumpty –mientras Hudson recorre la Patagonia- que, en cuanto a los significados de las palabras, la cuestión es saber quién manda. El libro en que Hudson cuenta aquel viaje de expedición y despedida, aparece veinte años más tarde y convoca al disparatado pero sagaz personaje: *Fácilmente podemos perdonar a los poetas sus descripciones equívocas, puesto que como guías no son de fiar y muchas veces como Humpty Dumpty, en "A través del espejo", hacen que las palabras desempeñen "trabajo extra". En busca de conceptos*

bien fundados acostumbramos a acudir a los hombres de ciencia, pero, por extraño que parezca, mientras se quejan que nosotros –los no científicos- carecemos de ideas determinadas y correctas sobre el color de nuestros propios ojos, ellos han prestado apoyo a las fábulas del poeta, y se han tomado el trabajo, incluso, de convencer a la humanidad de su acierto. (Días de ocio: 169)

Otra vez fugando de los nombramientos y los titulados: se dice no científico pero se distancia de los poetas. Su estilo es engañosamente despojado y llano como es de engañosa la pampa vacía para quien no la sabe leer repleta de rastros. Ese dejo natural le exige correcciones, tachaduras, peleas con los adjetivos que no dicen lo que deben, extensas digresiones que parecen silvestres pero que han sido cultivadas justo para distraernos. Y lo logra, hasta que reparamos en que nos está contando la impresión que le causa un coro de tordos al pequeño bárbaro William, comparándolo con la música instrumental de algún salón inglés; o el susurro de los álamos con el de las olas que ha escuchado mucho años más tarde. El efecto se refuerza por la escasa jerarquización de los temas que nos lleva de la composición química de la luz de una luciérnaga a la reflexión sobre el panteísmo en la humanidad. Además de la displicencia con que recurre al dramatismo, sorprendiendo al lector en solidaridad con la tragedia de unas hormigas de las que hay miles.

En fin, los hechos triviales narrados como epopeyas y los viejos recuerdos reanimados como vivencias actuales, ocultan las trampas del lenguaje cuya artificialidad conmueve a nuestro autor tanto como la aparente naturalidad de las cosas. Su tierna manera de perseguir las voces que dicen mejor el mundo lo convierte en escritor casi a su pesar. Lástima que de esa búsqueda maravillosamente inútil que es toda su literatura, nada

nos dice la combinación de versos elegida por sus amigos para el epitafio: *Amó los pájaros, los lugares verdes y el viento de los matorrales, y vio el brillo de la aureola de Dios.*

Notas

(1). En orden de enumeración (ver bibliografía): Lucilo Oriz, Fernando Pozzo, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Velázquez, Enrique Espinoza, Alicia Jurado, Luis Franco, Carlos Astrada, Antonio Gallo, Haydée Jofre Barroso, Juan Azcoaga, Jorge Casares, Hugo Manning, Jorge L. Borges, Jorge Pickenhayn, Julio Orioni y Fernando Rocchi, Newton Freitas, Angélica Mendoza.

(2). Hudson, W. H.: *Días de ocio en la Patagonia*, AGEPE, Bs.As., 1956, pág.122.

Bibliografía

Ara, Guillermo: *Guillermo E. Hudson, el paisaje pampeano y su expresión*, Fac. Filosofía y Letras, Bs.As., 1954.

Astrada, Carlos: *El mito gaucho* (1948), Ediciones Cruz del Sur, Bs.As., 1964.

Azcoaga, Juan: Estudio preliminar a *G. E. Hudson*, CEAL, Bs.As. 1969.

Barros, Álvaro: *Fronteras y territorios federales de las pampas del sur*, (1872) Librería Hachette S.A., BsAs., 1975.

Borges, Jorge L.: "La tierra cárdena", *El tamaño de mi esperanza* (1926), Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Casares, Jorge: "Hudson y su amor a los pájaros", *Antología*, Losada, Bs.As., 1941.

Darwin, Charles R.: *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Ed. Grech S.A., Madrid, 1989.

Espinoza, Enrique: "La reconquista de Hudson", *Revista Hispánica Moderna*, Año X, nro. 1y 2, enero y abril 1944.

Falkner, P. T.: *Descripción de la Patagonia y de las partes contiguas de la América del Sur*, Librería Hachette S.A., BsAs., 1974.

Franco, Luis: "Hudson en la pampa", *Revista Hispánica Moderna*, , Año X, nro. 1y 2, enero y abril 1944.

Freitas, Newton: "Guillermo Enrique Hudson", *Ensayos americanos*, Ed. Shapire, Bs. As. 1909.

Gallo, Antonio: "Nuevos testimonios sobre G.E. Hudson", *Revista Hispánica Moderna*, , Año X, nro. 1y 2, enero y abril 1944.

González, Horacio: *Restos pampeanos*, Colihue, Bs.As., 1999.

Hudson, W. H.: *Días de ocio en la Patagonia*, AGEPE, Bs.As., 1956.

Hudson, W.H.: *Cartas a Cunninghame Graham y a la Sra. De Bontine* (1890-1922), Ed. Bajel, Bs.As.

Jofre Barroso, Haydée: *Genio y figura de Guillermo Enrique Hudson*, EUDEBA, 1972.

Jurado, Alicia: *Vida y obra de W.H. Hudson*, EMECE, Bs.As., 1988

Manning, Hugo: "Significación e influencia futura de Hudson", *Antología*, Losada, Bs.As., 1941.

Martínez Estrada, Ezequiel: "Estética y Filosofía de Hudson", *Antología*, Losada, Bs.As., 1941.

El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson, (1951) Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2001.

Massingham, H.J.: "Hudson el gran primitivo", *Antología*, Losada, Bs.As., 1941.

Mendoza, Angélica: "Noticia biográfica", *Revista Hispánica Moderna*, Año X, nro. 3 y 4, julio y octubre, 1944.

Muñiz, Francisco J.: "Páginas científicas y literarias", Sec. de Cultura de la Nación y Marymar Ediciones, Bs.As., 1994.

Orioni, Julio y Rocchi, Fernando: "El darwinismo en la Argentina", *Revista Todo es Historia*, nro.228, abril de 1986.

Oriz, Lucilo: prólogo a *Días de ocio en la Patagonia*, AGEPE, Bs.As., 1956.

Pickenhayn, Jorge: *El sino paradójico de Guillermo Enrique Hudson*, Ed. Corregidor, Bs.As. 1994.

Pozzo, Fernando: "Semblanza de Hudson", *Antología*, Losada, Bs.As., 1941.

Pritchett, V.S.: "Hudson, el naturalista", *Antología*, Losada, Bs.As., 1941.

Sarmiento, Domingo F.: "Darwin" en *Textos fundamentales*, Cía, Gral.Fabril Editora, Bs.As. 1959.

Velázquez, Luis: *Hudson vuelve*, Ed. Llanura, La Plata 1952.

**Las autobiografías de Eva Perón y Victoria Ocampo:
dos voces que se desdican**

Nina Gerassi-Navarro
Mount Holyoke College

Escribo para edificarme palabra a palabra;
para disipar mi terror a la inexistencia,
como rostro humano que habla.

Rosario Ferré

En 1951, un año antes de su muerte, Eva Perón, desde el pedestal del poder, publicó su autobiografía titulada *La razón de mi vida*. (1) Al año siguiente, Victoria Ocampo, fundadora y directora de *Sur*, una revista clave en la tradición literaria argentina, empezaba a escribir su *Autobiografía*(2) , cuyos seis volúmenes serían publicados póstumamente a partir de 1979. Estos dos hechos marcan un hito en la historia de la autobiografía argentina por ser la primera vez que dos mujeres, una perteneciente a la vida política y la otra al ámbito cultural, elevaron sus voces por encima de un campo hasta entonces dominado por los hombres.

Escribirse uno/una misma implica transformarse en documento: el "yo" (autos) toma entre manos su propia vida (bios), dándole cuerpo a través de la escritura (grafía). La autobiografía es un testimonio que fija el valor del propio "yo". Para la mujer este proceso de auto-afirmación ha sido dificultado por las categorizaciones patriarcales que se han entrelazado a su alrededor. Vedada la palabra y relegada tradicionalmente al plano doméstico, ha sido el hombre, desde su perspectiva quien ha inscrito la identidad de la

mujer en imágenes fijas. Y ése ha sido el modelo con que la mujer en gran parte ha tenido que elaborar su propia imagen, inclusive su imagen pública. En su ensayo sobre la autobiografía, Patricia Meyer Spacks nota que aún las mujeres de renombre internacional en la esfera pública, como Emma Goldman, Eleanor Roosevelt y Golda Meir entre otras, cuando narran sus vidas pocas veces permiten que el tema de sus logros domine su relato. En general tienden a negar su ambición y antes de agrandar su "yo" prefieren empequeñecerlo, como si su verdadero triunfo fuera poder mantener su lugar doméstico a pesar de sus logros políticos. En resumen, estas figuras públicas, concluye Spacks: "Utilizan la autobiografía, paradójicamente, en parte como forma de auto negación." (3) (Spacks 132)

El lugar de la mujer en la historia del género autobiográfico está implícitamente subordinado a la conceptualización el sujeto. Uno de los supuestos más discutidos del género es el "pacto autobiográfico" (4), que ese "yo" que narra su vida tenga un referente real o que por lo menos lo que se narre sea acerca de la realidad exterior y, por ende, en cierta medida verificable. Esta supuesta correspondencia con la realidad parecería ser uno de los atractivos más distintivos del género, evocando el placer del voyeur al permitirle al lector la infiltración por entre páginas/vida de un sujeto de carne y hueso. Para algunos críticos como Barthes, sin embargo, el "yo" no puede corroborar su presencia en el mundo más que a través del imaginario que es justamente la escritura. Un sujeto existe—según Barthes—en la medida en que se pueda decir algo sobre él, en la medida que tenga un predicado. El sujeto entonces existe a partir del lenguaje y está supeditado a la referencialidad del mismo. (5)

El punto que quizás una las diferentes conceptualizaciones de la autobiografía es el orden de la narración. Según la imagen o aspecto que se quiera presentar, el sujeto deberá ordenar su vida de determinada manera para crear y fijar un sentido a sus actos. De allí que, más allá de como se defina la autobiografía, la intención se transforme en el eje estructural clave de la narración autobiográfica.

En su estudio "Condiciones y límites de la autobiografía" uno de los primeros textos críticos que rastrea el origen del género, Georges Gusdorf define la autobiografía como un fenómeno propio de la cultura occidental, específicamente del Cristianismo. (6) Es el momento en que el ser humano toma conciencia de "la singularidad de la vida individual", y esto lo impulsa a la reflexión introspectiva—la confesión. El examen de conciencia obliga al individuo a re-evaluar sus actos. Esta focalización hacia lo individual marca el origen de la autobiografía donde el sujeto se posiciona como centro e intenta fijar su propia imagen.

Robert Sayre, en un sugestivo artículo, traza un paralelo entre el origen de la autobiografía en América y la "construcción" de una civilización. (7) Desde la época de Colón, Cortés y John Smith, América ha sido una idea o muchas ideas según Sayre. En este sentido, afirma el autor, América no tendrá un fundador como Rousseau, porque la identidad del "yo" está vinculada a la identidad nacional o a las ideas nacionales, no al desarrollo del individuo únicamente. La creación del "yo" surge, en otras palabras, con la creación de la nación.

Si bien Sayre se refiere principalmente a los Estados Unidos, la idea también es válida para Hispanoamérica. En los primeros textos autobiográficos hispanoamericanos, los cuales se presentan bajo una diversidad de formas (crónicas de la conquista, diarios

de viaje, cartas personales), se puede observar como el "yo" narrador se construye— crece—conjuntamente con el espacio físico que va ocupando. Este proceso se extenderá en el tiempo y en el momento en que comience la consolidación nacional los grandes terratenientes, detentadores del poder, se convertirán en los principales fundadores de los estados nacionales latinoamericanos.

Este fue el proceso en la Argentina. Para Adolfo Prieto, la literatura autobiográfica argentina "condensa, en un plano insospechado, la historia de la élite del poder," y agrega que "no podrá, aconsejablemente, prescindir del conocimiento de aquella, quien pretenda acometer un estudio de conjunto sobre la clase dirigente nacional." (8) Al igual que en otros países, en la Argentina el discurso autobiográfico ha sido monopolizado por una élite masculina. Prieto limita su estudio a aquellos autores nacidos antes de 1900. Salvo la mención de Mariquita Sánchez, todos son hombres. Domingo Faustino Sarmiento, Lucio V. Mansilla, Miguel Cané, Manuel Belgrano son sólo algunos de los que figuran como fundadores de la nación. Diplomáticos, militares, políticos o presidentes, todos son protagonistas de la historia de su país, quienes testimonian a través del relato de sus vidas la formación y los avatares del estado nacional dentro del cual se posicionan con prominencia.

Sin duda, el modelo autobiográfico en Argentina fue cristalizado por Sarmiento, primero en su opúsculo *Mi defensa* (1843) y luego en *Recuerdos de provincia* (1850). Allí, decidido y firme, Sarmiento se justifica de todas las acusaciones recibidas para sentar su lugar en la historia y construirse como modelo de hombre digno, dedicado y exitoso. Su relato de vida ofrece un exhaustivo y abrumador recuento de sus antepasados

que incluye hasta un cuadro genealógico de su familia. Para Sarmiento la historia de la Argentina es la propia, desde su fundación, hasta el presente en el que escribe:

Aquí termina la historia colonial, llamaré así, de mi familia. Lo que sigue es la transición lenta y penosa de un modo de ser a otro; la vida de la República naciente, la lucha de los partidos, la guerra civil, la proscripción y el destierro. A la historia de la familia se sucede, como teatro de acción y atmósfera, la historia de la patria. A mi progenie me sucedo yo; (. . .) y mis apuntes biográficos sin valor por sí mismos, servirán de pretexto y de vínculo, pues que en mi vida tan destituida, tan contrariada, y, sin embargo, tan perseverante en la aspiración de un no sé qué elevado y noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sur. (9)

Sarmiento no solo se posiciona dentro de la historia, sino que explica a su público como leer la historia del país y como se inserta él en ella. Recién después de describir la historia de su patria, puede empezar con su nacimiento, cien páginas entrada en su autobiografía.

Si la autobiografía de Sarmiento, fervorosa y vociferante, constituye el modelo de una tradición, las mujeres, cuyo lugar había sido marcado por el hogar y su voz por el silencio, quedaban excluidas. Por ello, las autobiografías de Eva Perón y de Victoria Ocampo marcan un hito en la historia del país, ya que ellas no sólo ocuparon un lugar público en el imaginario nacional sino que además reflexionaron acerca de ese lugar. Sus autobiografías, sin embargo, distan mucho de ser semejantes, son más bien paralelamente opuestas. Victoria Ocampo (1890-1970), miembro de la oligarquía dirigente, además de ensayista, editora y traductora, fundó y dirigió *Sur*, una de las revistas literarias más prestigiosas y de mayor influencia en el país. Considerada una verdadera propulsora de

la literatura nacional e internacional, fue la primera mujer nombrada miembro de la Academia Argentina de Letras. En 1952, a los sesenta y dos años, comenzó a escribir su autobiografía. Desde otro espacio público, sin educación ni preparación política, Eva Perón surge como ferviente dirigente y militante del peronismo. Frustrada candidata a la vicepresidencia de la nación, fue la primera mujer en adquirir verdadero poder político en la Argentina. Cada una elige un modo distinto para definir su sujeto-objeto, según el espacio que ocupa en vida y según el público al que se dirige. A pesar de sus diferencias políticas, culturales y de clase, sus textos reflejan ciertas características o dificultades que las mujeres comparten al articular su propio retrato desde dos lugares muy diferentes.

La razón de mi vida no es un recuento retrospectivo ni introspectivo del "yo". Frente a los seis volúmenes de Ocampo, Evita solamente ofrece uno que divide en tres breves partes: las causas de mi misión, los obreros, y mi misión. Narrada en presente, la autobiografía de Eva Perón se centra en su figura política. El libro mismo juega con los pactos textuales en la medida en que es el resultado de un trabajo en equipo. El periodista Manuela Penella da Silva escribió una primera versión en base a sus conversaciones con Evita, y la versión final estuvo a cargo de otros dos funcionarios peronistas. Este proceso de escritura fue totalmente desconocido por el público en su momento. (10) El libro, que Evita definió como sus "apuntes", apareció con su firma y fue difundido como **su** autobiografía, como si lo hubiera escrito ella misma.

A pesar de las intermediaciones, no hay duda alguna que en *La razón de mi vida* se oye claramente la voz de Evita. El texto tiene el mismo estilo que sus discursos, de hecho simplemente parece un discurso mucho más largo de los que acostumbraba a hacer. A Evita no le interesa la escritura, le interesa articular su propia voz. En su prólogo, donde

le dedica al General Perón su "canto", "hablar" y "escribir" son intercambiables. En cierto modo, Evita puede permitir que otro le inscriba su voz porque ella le ha dado su propia resonancia, y sabe que su voz a esa altura es inconfundible. Este hecho a la vez, recordando a Barthes, refleja la artificialidad de la construcción autobiográfica. Si otro puede escribir "como si" fuera el sujeto mismo, dónde está el "verdadero" sujeto?

La figura política de Evita nace a partir de su encuentro con Perón. Y como todo principio, éste es el primer paso intencional de significado. (11) Previo a este encuentro sólo rescata de su pasado su "indignación ante la injusticia", como si ese fuera su único eje conductor. El resto de su vida: su familia, su hogar, su infancia, su partida a Buenos Aires e intento de ser actriz--momentos de su vida que se han vuelto lugares comunes, que todas las historias y el corpus cinematográfico reconstruyen con detalle, como si allí estuviera la clave para entenderla, todo ese pasado está ausente, inclusive su nombre. (12) El nombre de Eva Duarte no existe y el de Eva Perón, sólo aparece para marcar la diferencia con Evita. El "yo" autobiográfico de Evita nace cuando Perón la nombra. Utilizando la metáfora de la familia y un lenguaje simple, Evita presenta a Perón, como la autoridad, el pater familias que la bautiza y la rescata desde el anonimato para otorgarle su identidad. Evita lo explicita claramente: "ni mi vida ni mi corazón me pertenecen y nada de todo lo que soy o tengo es mío. Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso y todo lo que siento es de Perón."(7)

Así como Evita se define por su identidad compartida borrando su pasado, Victoria Ocampo insiste en escribirse como diferente una vez que ha establecido la autoridad que la legitima. Siguiendo a Sarmiento, Ocampo se extiende en una detallada

descripción genealógica que se remonta a los primeros años de la colonización. Su historia comienza en Buenos Aires con el surgimiento mismo de la nación,

Las familias de origen colonial, las que lucharon y se enardecieron por la emancipación de la Argentina, tenían la sartén por el mango, justificadamente. Yo pertenecía a una de ellas; es decir a varias porque todas estaban emparentadas o en vías de estarlo. (1:10)

Como miembro de la oligarquía Ocampo se siente autorizada, al tener voz y nombre antes de nacer. Por eso no necesita un momento bautismal como Evita. Es más, su propio apellido lleva tanta carga histórica que rehusa entregar su apellido—paterno—al casarse, hecho significativo y poco común para una mujer en la década del 20. Ocampo primero legitima su voz dentro del espacio de la élite cultural a la que pertenece, y lo reafirma constantemente. Por eso recurre a la historia de su familia e incorpora fragmentos de cartas y citas de figuras consagradas que la legitiman. Pero una vez inserta en su clase, quiebra la hegemonía del discurso autobiográfico al escribirse como mujer, al presentar una perspectiva de mujer en tanto género y sexualidad que, para la sociedad de aquel entonces, no era particularmente bien visto.

Este vaiven entre lo permitido y lo prohibido, entre el querer y el no poder, lo propio y lo impuesto, será uno de los rasgos más característicos tanto de su escritura como de su vida. Por un lado Ocampo afirmará su pertenencia a su clase, invocando su historia y convalidando sus valores; por otro se rebelará contra las imposiciones de su clase y buscará romper los límites siendo independiente a través de su trabajo.

A pesar de sus diferencias tanto Ocampo como Evita deben recurrir al "otro", una autoridad paternal para justificar su propio yo. Este vínculo coloca a la mujer en una posición de dependencia, obligándola siempre a definirse en función del "otro" y exigiendo una especie de enmascaramiento del "yo" femenino. Dice Ocampo: "Lo que decía Jane Austen a mediados del siglo XIX seguía en vigencia: una mujer, si tiene la desventura de saber algo, deberá ocultarlo tan cuidadosamente como pueda." (3: 105)

Por diferentes circunstancias de vida, Evita y Ocampo se encontraron ocupando simultáneamente un espacio público. Sus textos representan dos momentos claves en la historia política y cultural de la Argentina en que la mujer articula su propia voz fuera del ámbito doméstico desde lugares casi antitéticos. Si dejar que hable quien debe callar es una transgresión, la *Autobiografía* y *La razón de mi vida* representan un acto transgresor. Y en ambos textos se evidencia la tensión que surge a partir de esa transgresión entre la afirmación del yo en relación con los modelos pre-existentes, y un enmascaramiento de ese yo.

Mientras que Ocampo primero busca afirmar su vínculo colectivo para luego separarse y presentarse como independiente, Evita en ningún momento se articula como extra-ordinaria, ni niega el postulado de la mujer como madre servidora. Al contrario, ella se presenta como un sujeto común, y estructura su discurso alrededor de ese mismo eje: "y lo natural en la mujer es darse, entregarse por amor, que en esa entrega está su gloria, su salvación, su eternidad"(61) En su relato, Perón está por encima de todo. Aparece estereotípicamente como la máxima autoridad, la racionalización, la voz de la verdad, la causa última. Ella en cambio es pura intuición, nada sabe con certeza, simplemente lo "siente". Evita fielmente reconstruye la división entre el campo intelectual (al que

pertenece el hombre) y el mundo afectivo, donde elige insertarse. En su relato, ella solo busca cumplir su misión, aquella otorgada la semana de octubre de 1945, cuando Perón le encargó a sus trabajadores: "A mí, a una humilde y pequeña mujer, me encomendaba el cuidado de sus trabajadores, lo que él más quería" (46). Como un padre le encarga a su mujer los hijos, Perón le entrega a Evita sus descamisados. En este compromiso que ella asume se establece el pacto Perón-Evita, pacto que supedita la nación a la unión que forman Perón y Evita. Este pacto en el que ella jura fidelidad a cambio del lugar que Perón le otorga es una alianza política formulada en términos de una entrega por amor, y será la alianza más importante en la vida de Evita (al igual que para Perón) que la llevará a la inmortalidad.

Evita inscribe su vida en torno a Perón, porque es él quien la glorifica. Perón, "condor" deificado, desciende hasta ella para iluminarla y elevarla de la bandada de gorriones a la que pertenecía. Constantemente apela a imágenes sobredeterminadas para construir su lugar. Ella es sólo un gorrión, por eso podrá ocupar el espacio entre el pueblo y su general, convirtiéndose en "puente tendido las esperanzas del pueblo y las manos realizadoras de Perón." (88) Sin embargo, bajo esta retórica de madre sacrificada y sumisa, Evita se construye como una figura política independiente. Desde la Secretaría de Trabajo y Previsión y el Partido Peronista Femenino que ella organiza inicia una intensa labor administrativa. Su dedicación absoluta a la causa de Perón y su posicionamiento de intermediaria le permite reconfigurar su lugar en el campo político. Al ser quien transmite la palabra del pueblo a Perón, y ser a la vez quien le transmite al pueblo la palabra de Perón, Evita deja de ocupar el lugar pasivo y servicial que dice representar para redefinir su rol. Este juego de desplazamientos le permite construir su propio espacio y articular su propia voz.

Frente a los estereotipos con que la mujer tiene que enfrentarse, la posición de intermediaria o de traductora le da acceso a lo prohibido y a la vez disimula su autoridad. Como traductora, la mujer no crea sino que "reproduce", lo cual no se ve como desafío. Pero como con toda traducción que esconde un nivel de interpretación, el lugar del traductor es un lugar cargado porque desde allí surgen los significados de las palabras que otro ha dicho. La astucia e inteligencia de Ocampo y de Evita fue la de entender este doble discurso y usarlo para trazar su lugar entre los intersticios de las contradicciones.

Ocampo en cierto sentido también se construye en un espacio híbrido. Frente a la palabra oral y presente de Evita, ella se recluye en la intimidad catártica de la palabra escrita. Desgarrada entre las imposiciones de su clase a las que ella misma acata, y el deseo de forjarse su propio destino, Ocampo encuentra en la escritura un modo de constituir su propia identidad, de unir sus fragmentos. De allí que su proyecto intelectual se transforme en un espacio de comunicación e intercambio estableciendo contacto directo con las grandes figuras literarias—en gran parte extranejas—para luego traducir y publicar sus obras. La mayoría fueron amigos personales como Malraux, Drieu de la Rochelle, Tagore, Keyserling y Virginia Woolf. Estas grandes figuras le ayudan a unir su vida personal e íntima con algo que trascienda el espacio del hogar; transforman lo subjetivo en materia pública. De allí que escribiera sobre casi prácticamente todo con lo que entraba en contacto: escritores que admiraba, recuerdos de adolescencia, libros que había leído, arquitectura, música, arte, sus viajes a Europa, inclusive un objeto que le llamara la atención (13). El proyecto de *Sur*, fundado en 1931, fue justamente crear un puente entre dos culturas, la europea y la americana, a las que Ocampo pertenecía. *Sur* fue aquel "cuarto propio" que Ocampo necesitaba para definirse, aun cuando estuviera dirigido sólo a una elite literaria (por lo cual fue duramente criticado) (14). "*Sur* soy yo....

Es mi forma de ser argentina y es lo que necesito. De otro modo me ahogaría". (15) Si Evita se borra en su texto como simple vehículo de comunicación, Ocampo se narra en sus ensayos, posicionándose como centro causal alrededor del cual todo gira. Ella es el punto de encuentro. Con otra estrategia que la de Evita, la posición de intermediaria para Ocampo es lo que la da voz.

Si hay un lugar donde Ocampo decide articular el enfrentamiento con su medio sociocultural es a través su conciencia de género. Dentro de un discurso que impone lo masculino como norma, Ocampo traza una línea divisoria al verbalizar su sexualidad. Insiste en escribirse como mujer, desarticulando continuamente el lenguaje y espacio masculinos. Y esos límites pasan por la revelación de su cuerpo. Uno de los recuerdos más vivos de su adolescencia es el descubrimiento de su menstruación. En ese momento su vida y su cuerpo quedan brutalmente sellados. Lejos de poder exhibir su sexualidad, debe aprender a esconderla y callar:

Me sentí de pronto, como aprisionada por una fatalidad que rechazaba con todas mis fuerzas [. . .] me obligaban a sentir *como verguenza* por algo de que yo no tenía la culpa (sic) y que nada tenía que ver con mi voluntad [. . .] Acurrucada sobre mi misma, como para ofrecer el menor blanco posible, me sentía presa. Presa de mi cuerpo (I, 147)

El despertar sexual está teñido de verguenza y humillación. Ocampo deberá olvidar sus corridas por el jardín y sus sueños de ser actriz (así como Evita lo borra de su texto, Ocampo renuncia a él). La escritura será su acto de resistencia contra ese silencio impuesto (16). Su transgresión radica en escribirse desde su perspectiva y con su propio idioma. Sin embargo, Ocampo no puede hacerlo sola, necesita anclar su autoridad, su

desafío en otros, aquellas figuras extranjeras que citará continuamente resguardándose en su legitimidad. Evocando a Virginia Woolf, Ocampo reconoce la falta de una tradición literaria con que las mujeres se podían indentificar. Su propósito es justamente crear una tradición escribiendo con su propia voz, pues la mujer "no puede hablar con la voz de un hombre." (17)

Evita no intenta quebrar el discurso hegemónico, más bien lo lleva a su extremo. Sin hijos, asume el rol asignado por la sociedad de esposa y madre espiritual. Sin embargo, en su texto, bajo el lema de que "así lo exigía la causa de Perón", no deja de señalar sus propios actos. Nada de lo ocurrido después de su encuentro con Perón fue por azar, "Yo estoy al frente de mi pueblo no sólo por decreto del destino. Estoy porque, sin saberlo tal vez, me preparé para esto como si hubiese sabido que algún día iba a tocarme esta responsabilidad." (54) La doble negación permite leer al texto subalterno que contradice al primero, "Yo estoy al frente de mi pueblo porque me preparé para esto". Evita reconoce en Perón su propia causa, lo cual transforma a Perón en **su** causa. Hablar de Perón entonces, es otra forma de hablar de sí. Ese es su pacto de unión y ella misma lo reconoce: "Nos casamos porque nos quisimos y nos quisimos porque queríamos la misma cosa." (63)

En el mundo de la política (por lo menos en Latinoamérica), la condición de madre y esposa pareciera permitir que la mujer se filtre por recovecos aún prohibidos para los hombres. Apelar al amor de madre es un derecho irreprochable, un acto de justicia. En la Argentina, las madres de Plaza de mayo también dejan su ejemplo. Otros, sin embargo llamarán ese amor-pasión, locura. Las madres serán "locas" y Evita "puta". Evita en cierta forma es la transgresora por excelencia: la mujer acto. Desecha el rol tradicional de la

esposa del presidente, Eva Perón, para tener su propio nombre y ser "Evita, madre de todos los pibes y de todos los humildes de mi tierra." (91)

La autobiografía como justificación de vida, pasa, en el caso de Evita, por sus actos. Consciente de sus propios logros y satisfecha con ellos titulará el último capítulo de su autobiografía "No me arrepiento". Ella dejará que otros inscriban su vida política como un acto por amor, que ella misma afirma. Por amor pide justicia, justicia que disfraza su poder. El texto para Evita no es más que una ficción de su vida: otro la escribe porque ella la vive, y sus hecho quedan. Para Ocampo la ficción es justamente su vida en la que insiste resaltar cada uno de sus actos. La publicación póstuma quizás sea reflejo de no poder/querer comprometerse con su palabra en vida. Ocampo usa su autobiografía para justificar lo que no pudo hacer pero quiso:

Fui cobarde por ternura. . . Cada vez que he cedido, que he tomado por omisión (no por acción) una actitud contraria a mis convicciones, es decir torcida de acuerdo con mi código, ha sido casi siempre a causa de ese terror nervioso, irracional, paralizante de la pena que iba a infligir a terceros (mis padres). (II, 175)

A través de la palabra escrita. Ocampo estetiza su vida y puede llenar el vacío de las acciones omitidas: "Si hubiera vivido en París. . . si hubiera aprovechado al máximo mis dones naturales. . .hubiera logrado éxito en el campo de la literatura." (IV, 10) Haciendo marcha atrás sobre su pasado, Ocampo lamenta y recrea lo que no pudo. Evita en dirección opuesta, mirando hacia adelante se lamentará "de que la vida por más larga que sea, sea tan corta, porque hay demasiado que hacer para tan poco tiempo." (203) Ambas, sin embargo, harán lo que quieren bajo un velo de restricciones.

Victoria Ocampo y Eva Perón fueron dos emblemas antagónicos de clase e ideologías enfrentadas. Sin hijos en la vida, cada una forjó su propio destino según el espacio público que ocupó en la estructura de poder. Lo alto contra lo bajo, lo culto contra lo popular. Partiendo del nombre que le asignó "otro" e insertadas como eslabón intermediario, tanto Evita como Ocampo lograron transgredir los límites impuestos por la hegemonía patriarcal. Sus textos son la realización concreta de que los espacios en sí no tienen un significado fijo e inalterable sino que es el modo en que se ocupa el espacio lo que determina su significado (18). En su entrega pasional, Ocampo y Evita—dos nombres ya con su propio alcance—se destacan por su legado político y cultural que sigue vigente. Su mayor acto de justicia fue otorgarse una voz en la historia argentina, una voz de mujer que aún hoy se escucha.

Notas

(1). Eva Perón, *La razón de mi vida* (Bs. As.: Volver, 1986)

(2). Victoria Ocampo, *Autobiografía* 6 vols. (Bs.As.: Sur, 1979-1984)

(3). Patricia Meyer Spacks, "Selves in Hiding," *Women's Autobiography* ed. Estelle Jelinek (Bloomington: Indiana UP, 1980):132. La traducción es mía.

(4). Philippe Lejeune, "Le Pacte autobiographique," *Poétique* 14 (1973): 137-162. Lejeune es el crítico que más claramente ha intentado sistematizar el estudio de la autobiografía. Considera que la

relación pactada (autor-narrador-personaje) es fundamental para diferenciar los límites difusos entre la autobiografía propiamente dicha y otra formas narrativas que se entrecruzan con ella como puede ser la novela autobiográfica. En la novel autobiográfica, a diferencia de una autobiografía propiamente dicha, sólo se "sospecha" la identidad entre autor y narrador. En su sistematización Lejeune limita su corpus autobiográfico al privilegiar la prosa como forma de escritura. Véase también "Le Pacte autobiographique (bis)" *Poétique* 56 (1983): 416-434

(5). Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973) 98. En su autobiografía, que no denominó como tal, Barthes escribe en la cnontra cara de dos fotos suyas que el yo es el único que sólo puede verse a través de imágenes, "Vous êtes le seul à ne pas pouvoir jamais vous voir qu'en images..." Este imaginarse como individuo revela para Barthes lo ficticio de la identidad. *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Seuil, 1975) 40.

(6). Georges Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography," *Autobiography* ed. James Olney (Princeton: Princeton UP, 1980): 28-48.

(7). Robert Sayre, "Autobiography and the Making of America," *Autobiography* ed. J. Olney

(8). Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina* (Bs.As.: Centro Editor, 1982) 22.

(9). Domingo Faustino Sarmiento, *Recuerdos de provincia* 7ed. (Bs. As.: Kapeluz, 1966):198.

(10). Marysa Navarro, "Of Sparrows and Condors: The Autobiography of Eva Perón," *The Female Autograph* ed. Donna Stanton (Chicago: The U of Chicago P., 1987) 181

(11). Edward Said, *Beginnings: The Intention and Method* (New York: Columbia UP, 1985)

(12). Evita meramente alude a su pasado de actriz al decir que "Mi vocación artística me hizo conocer otros paisajes...."21

(13). Muchos de esos ensayos fueron publicados en *La Nación*, *La Prensa* o en *Sur*, y posteriormente recopilados en diez volúmenes, bajo el título de *Testimonios*. Salvando las diferencias, su autobiografía es un testimonio más.

(14). Beatriz Sarlo ve *Sur* como aquella asignatura pendiente que Ocampo jamás pudo tener de joven en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988) 89.

(15). Citado en Doris Meyer, *Victoria Ocampo: Against the Wind and the Tide* (New York: Georges Brazillier, 1979)114.

(16). Sylvia Molloy hace un interesante análisis contrándose en el modo en que 'lo vivido' y 'lo leído' forman un sistema de vasos comunicantes que se traducen unos a otros. Este entretejido entre la vida y la literatura es clave para la lectura de la autobiografía de Ocampo *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991): 55-75.

(17). Citado en Meyer, 178

(18). Como dice Josefina Ludmer con respecto a Sor Juana Inés de la Cruz "Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros" (53) "Las tretas del débil", *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* eds Patricia Elena González y eliana Ortega (Puerto Rico: ediciones huracán, 1984):47-54.

Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli

Sofía Kearns
Furman University

En un lapso de 28 años, desde los poemas de amor adolescente llenos de sentimentalismo de *Sobre la grama*, (1970), hasta los de madurez de *Apogeo*, (1998), la poesía de Gioconda Belli permite ver una identidad femenina en su proceso de concientización feminista, que lucha por inscribirse como sujeto social y discursivo dentro de contextos claramente patriarcales. Ya varios críticos han analizado desde diversos ángulos la negociación que Belli ha hecho con la tradición patriarcal, especialmente con respecto a la imagen femenina, y a su relación con lo político. Greg Dawes y Jill E. Albada-Jelgersma, por ejemplo, han explorado la tensión que su discurso poético muestra entre la expresión de la subjetividad y la fidelidad al ideario revolucionario. Elena Grau-Lleveria demuestra cómo la aproximación al erotismo, elemento fundamental de la poética de Belli, es al mismo tiempo parte de la tradición y una alteración de la misma. Similarmente, Pilar Moyano observa que Belli negocia con imágenes y mitos tradicionales sobre la feminidad y la nación, no destruyéndolos o rechazándolos del todo, pero sí alterándolos y corrigiéndolos. Con este ensayo me propongo añadir una perspectiva más sobre esta tensión entre lo tradicional y lo nuevo en cuanto a la identidad femenina y su auto-inscripción textual y social, latente en toda la obra poética de Belli, siendo mi ventaja sobre las discusiones anteriores, con excepción de la de Grau-Lleveria, que mi análisis incluye la totalidad de la poesía de Belli hasta ahora publicada. De gran importancia para este estudio son las auto-definiciones contradictorias, aparentes y reales, del yo poético de Belli, a partir de las cuales pretendo seguir su proceso de concientización feminista.

Resulta muy útil como herramienta para este análisis el concepto "Mujer," escrito con mayúscula y en singular, término de Sally Robinson, que define aquella "figura discursiva construida y movilizada de acuerdo con el deseo masculino, ...esa noción metafísica y esencialista [de lo femenino] que ha sido continuamente producida por discursos y prácticas sociales hegemónicas" (Robinson 11).(1) En el contexto latinoamericano es el "eterno femenino" del que escribiera Rosario Castellanos, ese ideal imposible proveniente de la tradición judeo-cristiana impuesto a las mujeres. Al analizar la producción poética de Belli en su totalidad a partir del concepto "Mujer" se podrá constatar mejor su negociación con la tradición y su progresión hacia el pensamiento feminista.

La imagen monolítica "Mujer" se ha reproducido muchas veces en la literatura mundial y latinoamericana tanto masculina como femenina. Dentro de la literatura masculina, en particular, la imagen femenina ha aparecido, desde la misma poesía amorosa de Petrarca, como instrumento para la autodefinición del yo masculino. (2) Desde la patrística teológica, hasta autores clásicos como Henry James, Robert Musil y Marcel Proust, se ha representado lo femenino asociado al inconsciente, con la sexualidad, con lo pasivo, lo irracional y "lo otro" (Appignamesi 6-13). Dentro del contexto latinoamericano, no tenemos que rebuscar más allá de dos de los grandes poetas, José Asunción Silva o Pablo Neruda, para encontrar esta misma característica. En su producción poética, la mujer es el objeto del deseo y carece de una voz propia. (3) Así mismo, dentro del surrealismo, movimiento artístico de gran influencia en la literatura latinoamericana del siglo XX, Bethany Ladimer observó esta misma representación de la mujer, asociándola aún con la locura misma.

Ahora bien, nos preguntamos cómo se han auto-representado las mujeres dentro de esta tradición. Obviamente con dificultades, porque sus opciones han sido pocas: o emular la identidad femenina literaria heredada, o comenzar a cambiar las pautas tradicionales. Lo interesante es ver cómo las escritoras han negociado con la tradición, con frecuencia desafiando los modelos impuestos sobre su propia identidad, pero al mismo tiempo también amoldándose a ellos. Así por ejemplo es el caso de Delmira Agustini, quien se inscribió como sujeto del deseo erótico en muchos de sus poemas, aunque en muchos otros también se puso al nivel de objeto del deseo masculino, brindando su cuerpo para la inmólación. Alfonsina Storni, por otra parte, mostró la rebeldía feminista más abiertamente, dirigiéndose directamente al sujeto masculino y cuestionando sus tácticas. Sus logros fueron muchos pero no encontró ella puertas de salida a la encrucijada femenina. Su respuesta fue la auto-enajenación. Aún poetas más contemporáneas como la colombiana María Mercedes Carranza, por ejemplo, escribía en los setenta y ochenta del conflicto al confrontar las expectativas sociales femeninas de la sonrisa y la dulzura con su ira interior. Su yo lírico representaba a una mujer que rechazaba modelos femeninos tradicionales pero que todavía no había encontrado otros nuevos. Quizás por eso una de sus estrategias poéticas principales fuera la auto-ironía.

Las escritoras contemporáneas se ven obligadas a negociar continuamente con los elementos tradicionales de autorrepresentación femenina correspondientes al modelo "Mujer," y también con aquellos modelos nuevos que reflejan su experiencia femenina como Sujeto. Esa negociación produce, en muchos casos, aparentes contradicciones en su autorrepresentaciones. Pero según Sally Robinson, esas contradicciones o deslices de Sujeto a Objeto y viceversa son típicas de la literatura femenina, y más importante aún, son precisamente los elementos que describen mejor la posición de las mujeres en

relación con la historia del pensamiento occidental. Según Robinson, la estrategia del lector de poesía femenina debe ser que "...en lugar de tratar de resolver dichas contradicciones, es necesario mantenerlas en suspenso,... para poder teorizar cómo es que las mujeres llegan a ser Sujeto" (9). Al igual que muchas de sus predecesoras y contemporáneas, la poesía de Belli deja ver contradicciones en su autorrepresentación, que indican su diálogo constante con la tradición. Señalaré a continuación algunas de ellas.

La poesía de "Resistencia" de Belli, escrita dentro del contexto histórico de la revolución nicaragüense, puso gran énfasis en la unión de los nicaragüenses contra la tiranía de Somoza. Sus tres primeros poemarios, *Sobre la grama* (1970), *Línea de fuego* (1978) y *Truenos y arco iris* (1982) mostraban un elemento en común, que era la conceptualización del amor de pareja como una metáfora multivalente que representaba la unidad socio-política y de género en oposición a la tiranía. Ese amor era "arma contra la opresión... el deseo dionisiaco que vence a la muerte, a la desesperación" (Grau-Lleveria 51). El amor era esencialmente una fuerza por la cual se minimizaban las divisiones entre las clases sociales y los géneros y se enfatizaba la unión. Dentro de este contexto, Belli representó a la mujer como la entidad destinada principalmente para dar amor, asociada con lo sentimental y con lo pasivo. Ella era la naturaleza y paisaje nicaragüenses, y la tierra que esperaba ser poseída por el amante-guerrillero. A través de imágenes reminiscentes de algunas falocéntricas de Neruda, Belli enfatizó la idea de que la mujer no existe por sí misma sino exclusivamente para el sujeto masculino. (4) La contraparte de este concepto monolítico "Mujer" fue también notable en esta poesía, donde la entidad masculina fue representada en su mayor parte por su actividad, agresión, fuerza, y dominio del espacio público. Esta dicotomía entre lo femenino y lo masculino

correspondía claramente al "viejo orden patriarcal" explicado por Hélène Cixous, donde el primer elemento siempre se subordinaba al segundo.

Pero, paralela a esa fuerte estereotipación genérica, esta poesía de juventud también incluyó elementos novedosos de la representación femenina, que pueden interpretarse como fisuras que desestabilizaron el modelo "Mujer," y que son evidencia de la negociación que la escritora hacía entre lo tradicional y lo nuevo respecto a la identidad femenina. Aparecieron así en su poesía, vistazos esporádicos de una mujer nueva que era sujeto del deseo. Uno de los poemas más conocidos es "¡Ah Nicaragua!" de *Línea de fuego*, donde la voz transformó los términos tradicionales, y "el sujeto femenino" imagina al hombre... como símbolo de la nación., [y] el paisaje es masculino" (Moyano 87).

Más importante aún respecto al modelo "Mujer" es la problematización de la relación amorosa que Belli introdujo a partir de ciertos poemas de *Truenos y arco iris*. En "Eva advierte sobre las manzanas," por ejemplo, apareció una voz disidente ya no sólo en términos políticos sino amorosos:

Con poderes de Dios
-centauro omnipotente-
me sacaste de la costilla curva de mi mundo
lanzándome a buscar tu prometida tierra,
la primera estación del paraíso.
...
Pero, después,
sólo estuvieron en vos

las cacerías, los leones,
el elogio a la soledad
y el hosco despertar.
Para mí solamente los regresos de prisa
el descargue repentino de ternura
y luego,
una y otra vez la huida
tijereteando mi sueño,
llenando de lágrimas la copa de miel
tenazmente ofrecida . (PR 105-6)

A diferencia de otros poemas, la hablante presenta en éste una conciencia fuerte sobre la desigualdad de los sexos en la relación amorosa, representada en especial por las imágenes de "la copa de miel tenazmente ofrecida" por ella, en contraste con "la soledad" y la "prisa" que le ofrece él a cambio. El tono conciliatorio y confiado de poemas anteriores da paso aquí a la ironía del apelativo "centauro omnipotente" con el que se refiere al amante y a una acción divisoria drástica que se lee así más adelante en el poema: "Por eso un día... / en el rojo fondo de la habitación / donde conocí más furia que ternura / y te dije adiós / desde el caliente fondo de mis entrañas,/ desde el río de lava de mi corazón." (PR 105-6).

Este tema concerniente a la búsqueda de un balance más justo en la relación amorosa, donde la mujer tenga una posición de igualdad con el hombre, se convirtió en un aspecto de bastante relevancia en muchos de los poemas de *La costilla de Eva* (1987). Al hacer una evaluación honesta de las relaciones amorosas en diversos poemas de esta

colección, la voz poética cuestionó la sumisión implícita de la "Mujer" y logró su posición de Sujeto ya que ella misma establecía las "reglas del juego" y especialmente sus propios límites de lo que ella realmente quería y no quería dentro de dichas relaciones. La voz comenzó a exigir un nuevo tipo de amor, descrito así en "Reglas del juego para los hombres que quieran amar mujeres mujeres":

El amor de mi hombre
no querrá rotularme y etiquetarme,
me dará aire, espacio,
alimento para crecer y ser mejor,
como una Revolución
que hace de cada día
el comienzo de una nueva victoria. (PR 141).

El énfasis que tuvo la revolución política en los poemarios anteriores se desplazó en *La costilla de Eva* al de la revolución necesaria en las relaciones de género. Esta nueva 'revolución' se inició con una autocrítica del yo femenino, por la cual reconocía problemática la óptica de excesivo idealismo con el que hasta ahora había contemplado las relaciones de amor. Así por ejemplo en "Permanencia de los refugios," la voz evaluó a un mismo tiempo la relación amorosa, y también su propia actitud, llegando a aceptar con franqueza que el idealismo y la realidad son dos mundos aparte: "... es la pareja con su cotidianidad y sus luchas, / luchas internas contra la rutina, los intrusos, / lo que uno quisiera que fuera la relación / contra lo que realmente es..." (PR 159) Este mismo poema introdujo el feminismo, un elemento no mencionado antes en la escritura de Belli: "... y en el espejo las amigas hablan de la liberación / femenina / y cómo debería ser el hombre

/ ese hombre que ella abraza / y no es más que él, / el que ella ama, / no el ideal, pero sí el amado. (PR 160). Así Belli hizo aparente su conflicto interior creado por la confrontación de ideas feministas y la realidad. Bien sabemos que el feminismo, en su rechazo al patriarcado, exige un nuevo tipo de hombre que está dispuesto a deponer su poder absoluto, especialmente en la relación amorosa. (5) Esta conciencia feminista llevó a esta voz poética a proponer más explícitamente, dentro de otro poema titulado "Problemas de la transición," su nueva 'revolución,' consistente en "la construcción /no sólo de nuevas relaciones de producción / sino de nuevas relaciones de amor" (PR 164).

Otro elemento novedoso dentro de *La costilla de Eva*, por el cual Belli modificó el modelo tradicional "Mujer" fue la reconceptualización del papel de la madre, para quien ella ensanchó el espacio tradicional estrictamente doméstico, al más amplio de la solidaridad con otros en las calles y ciudades. Esta madre estaba lista para luchar y también para sacrificar lo más valioso para ella, respondiendo a "ese griterío del pueblo que la llama / y [que] le arranca hasta a sus propios hijos de los brazos." (PR 46). Esta modificación del papel materno es importante dada la centralidad de la maternidad dentro del contexto cultural hispano y en particular en lo concerniente al modelo tradicional "Mujer." Como bien lo ha explicado antes Pilar Moyano, Belli apela a modelos tradicionales y nuevos de la maternidad: "the most revolutionary manifestations of motherhood coexist with the most traditional notions of women's reproductive obligations." (90)

La costilla de Eva fue así una colección muy importante por la transición desde la poética de la resistencia hasta otra cada vez más comprometida con lo femenino. Este

nuevo compromiso fue patente desde el mismo título del poemario que indicaba el deseo de independencia de la mujer en su identidad y en su proceso creativo.

Apogeo, publicado en 1998, once años después de *La costilla de Eva*, se diferencia de los poemarios anteriores desde su mismo propósito, que es celebrar la etapa madura de la vida de las mujeres. Por lo tanto, se concentra en lo femenino, identificándose la voz con otras mujeres como grupo social en sí. Temas antes fundamentales como la política nicaragüense y la identificación mujer-patria desaparecen casi por completo. (6) Nicaragua es presentada solamente en un par de poemas y a través de una óptica diferente, la de la profunda nostalgia. Y el amor, antes exaltado y metáfora multivalente que representara la unidad popular contra el tirano, aparece transformado en un sentimiento "reposado" y "profundo" (53) entre la pareja. (7)

Dentro de estos poemas de madurez, el cuestionamiento del concepto "Mujer" es fuerte y a menudo se da a través de un tono irónico y humorístico, no conocido en la poesía anterior de Belli, y contestatario de ciertas cosas: de la cultura de la juventud que rechaza a las mujeres menopáusicas, --como en "Sabor de Vendimia" y "Menopausia"--; y contestatario de poemas masculinos que tratan cuestiones de amor y de lo femenino, como "Receta de Varón", "Ideal del eterno masculino" y "Nueva teoría sobre el Big Bang." Así por ejemplo, el poema "Ideal del eterno masculino: *Machus erectus ad eternum*," desenmascara lo absurdo del ideal femenino. Para probar este absurdo, recurre a la parodia textual humorística mediante la descripción de un supuesto ideal masculino, que, al igual que el femenino, es un imposible. En otras palabras, la voz femenina responde al patriarcado con una dosis de su propia medicina. El poema se lee como una letanía de condiciones que el hombre debe cumplir para satisfacer ese ideal. La burla al

falocentrismo, en especial al consabido machismo hispano, es patente por la obsesión fálica notoria en el poema, desde su mismo título:

...

Que de tanto mirar y buscar el "Eterno Femenino"
no se le desgaje la piel debajo de los ojos,
dándole aspecto de viejo libidinoso,
espiando a Susana en su baño solitario
Sobre todo, que su totem majestuoso,
no empiece a padecer súbitamente de pereza
y se niegue a obedecer la mente,
rehusándose erguirse cuando se le comanda,
o venciéndose demasiado pronto
cuando aún la gozosa intemporal
no ha llegado siquiera al medio del camino.
En fin, que recio de carnes, viril y erecto,
mantenga siempre la pose del discóbolo desnudo
aprestándose para el lanzamiento:
la fría, irreal y eterna belleza
de las estatuas.

Apogeo 101-2

El ideal tradicional femenino, o lo que se ha llamado el concepto "Mujer," queda desenmascarado aquí, y la posición igualitaria de la entidad femenina con respecto a la masculina se corrobora por el tono de crítica jocosa en su contestación al patriarcado.

El desafío al patriarcado que se aprecia en *Apogeo* se hace especialmente notorio en la aproximación al tema de Eros. Elena Grau-Llevería encuentra una nueva conciencia socio-erótica que "...hace a este texto más político en cuanto a su posición feminista ...[Aquí] no es sólo la relación sexual con el "otro," es el placer que le despierta el sentir su propio cuerpo, el sentirse completa y poderosa en sí misma sin necesidad del "otro." Además, ella es "trasmisora de la historia... del conocimiento de la capacidad erótica del cuerpo de la mujer." (65) En efecto, la hablante de *Apogeo* se da licencia total para disfrutar el placer sexual y desecha la culpa que éste antes le causara. Claramente se rebela ante el modelo "Mujer" que la condenara antes por el goce. Poemas como "Mujer Irredenta," "No me arrepiento de nada," "La mujer se encuentra a sí misma" y "Declaración narcisista" son celebraciones de su poder erótico, esa "fuente interior," a la que se refiere en "La mujer se encuentra a sí misma":

El cuerpo no reclama
caricias.
Se acomoda en la fuente interior.
Las ciudades, los parques,
las avenidas sombreadas del recuerdo
o la imaginación.
Por allá alguien toca una música melancólica,
alborotando el placer de viejos estremecimientos.
La presencia del corazón, los pulmones, el hígado, las piernas
procura una cierta mansa felicidad.
¡Cuantos años para esto!

Cuánto tiempo buscando

lo que estaba tan cerca. (38)

El tema de la labor de escribir también le sirve a la poeta para desafiar el poder patriarcal dentro de *Apogeo*. La voz se sitúa en "su cuarto propio," al estilo de Virginia Woolf, desde donde habla, se mira, se encuentra a sí misma, escribe, y también donde encuentra y valora la tradición literaria femenina y el tiempo solitario y necesario para escribir. Su labor de escritora es un elemento más que la hace consciente de su igualdad (o la falta de la misma) con los hombres. "Culpas obsoletas" expone este tema así:

¿Cómo será, me pregunto,
no sentir incesantemente
que uno debería ocupar varios espacios al mismo tiempo?
No pensar, mientras se tumba uno con un libro,
que se debería estar haciendo otra cosa.
Asumir, como hacen los hombres,
la importancia del tiempo
que dedicamos al propio enriquecimiento.
Las mujeres
tenazmente sentimos
que le estamos robando tiempo a alguien.
Que quizás en ese preciso instante
se nos requiere
y no se cuenta con nosotras.
Precisamos

todo un entrenamiento
para no borrarlos, minimizarnos,
constantemente.
¡Ah! ¡Mujeres, compañeras mías!
¿Cuándo nos convenceremos
de que fue sabio el gesto
de extenderle a Adán
la manzana? (74-5)

Por otra parte, el yo femenino, antes representado por la invencible heroína del amor --la imagen monolítica "Mujer,"-- ya no lo es en *Apogeo*, sino que, al contrario, muestra su vulnerabilidad. Pero dicha vulnerabilidad, irónicamente, hace a esta persona poética más real y fuerte. La vulnerabilidad se representa de varias maneras, mediante los cambios físicos y emocionales de la edad madura, y su miedo ante ellos, mediante la realidad más palpable de la muerte, o mediante el tema autobiográfico del desdoblamiento del yo en los dos espacios a los que está sujeta por el exilio voluntario, Los Angeles y Nicaragua. En "Sótanos de la mujer," por ejemplo, descubre su faceta personal triste:

Amores excesivos
Corazones como árboles
o caravanas de camellos,
me construyeron
un largo sótano de tristezas.
...
Es así que por días

dejo de ser la persona familiar
en la que usualmente me acomodo
y me convierto en la mujer
que desgarrá vestiduras
tras su sombra. (32)

Vemos hasta aquí un proceso de transformaciones diversas del yo. Por un lado, la autorepresentación de Belli ha ido desde la monolítica "Mujer" hasta otra más convincente, desenmascarando así el aludido modelo cultural femenino; y una nueva voz poética ha emergido, que desafía al poder patriarcal de diversas maneras y se sitúa confiadamente en un nivel de igualdad con la entidad masculina.

Sin embargo, aunque el concepto "Mujer" es plenamente desenmascarado en *Apogeo*, es evidente que no es reemplazado por completo, sino que más bien se mantiene paralelo al modelo femenino nuevo. Podemos identificar en algunos poemas ciertos "deslices," o manifestaciones poéticas de la tensión entre modelos femeninos viejos y nuevos. Así por ejemplo, en "Invitación feminista," la voz invita al amante: "Yo / mujer de la luna / te convoco a besarme/ te convoco a los cráteres / de mi geografía. / Ven..." Hay en el tono y contenido de esta invitación un regreso a la idea antigua de "Mujer," aquella que encuentra poder en el misterio de su propio cuerpo, idea ya antes explorada y usada por Belli en muchos de sus poemas de *Línea de fuego* y por las esencialistas francesas (Luce Irigaray, Hélène Cixous, et al.) con su teoría de la "Diferencia," por la cual el poder femenino emanaba de su fisonomía y procesos biológicos como la menstruación y la maternidad. José María Mantero encuentra dentro de este poema el poder subversivo del discurso erótico, que aleja el yo de la

"cosificación." (76). Pero el problema es que este poder es el tradicional asignado a las mujeres por el patriarcado, solamente posible para ellas en su posición de marginalidad. Belli vuelve a la idea del yo femenino como la geografía para ser explorada, y en eso no hay duda de que se "cosifica," de que se representa, al menos por un momento, como marginal, como objeto. Lo que a mi entender este poema muestra es la tensión todavía latente entre objeto / sujeto, entre fuentes tradicionales de poder femenino descritas dentro del concepto "Mujer," y otras más nuevas, como las ideas feministas aludidas mediante el título.

El regreso a la imagen tradicional de "Mujer" aparece más claramente en un poema titulado "Boca de mujer," cuyos primeros versos afirman: "Cuando una mujer abre la boca / su lengua se empeña en lamer la dureza:/ Puede ser la dureza de la vida, / la dureza del dolor con sus dientes esmaltados y perfectos./ La dureza del tiempo que desaparece." (87) El énfasis aquí es en la mujer como protectora y, más adelante en el poema, en sus roles de madre, ente erótico y establecedora de conexiones sociales. "Limar, limpiar, lamer" son sus funciones según este poema, y así se la encajona de nuevo en la figura tradicional que no existe por o para sí misma sino en función de otros.

Es evidente, a través de los ejemplos anteriores, que hay una oscilación entre nuevos modelos de autorrepresentación y el tradicional "Mujer" en *Apogeo*, y que Belli sigue negociando con estos conceptos. Pero los 'deslices' hacia modelos ya gastados sobre lo femenino sin duda representan a una mujer más compleja y profunda, no unificada, sino múltiple, menos estereotipada. En otras palabras, un modelo más honesto de todas las facetas que forman parte de la identidad femenina contemporánea en Latinoamérica.

Apogeo representa la culminación de la concientización feminista del yo poético de Belli por varios aspectos predominantes: por su evaluación y confrontación del modelo "Mujer," y por la posición de Sujeto lograda por el cambio en su relación de poder con lo masculino. El resultado es un yo femenino más libre que se da licencia para el humor, la auto-burla, y que ya no se representa servil por propósitos políticos, eróticos, o de ninguna otra índole. Este nuevo yo muestra su solidaridad con una comunidad de mujeres, especialmente en lo concerniente al proceso vital de la madurez. Desde su posición de Sujeto, esta nueva voz aboga por un lugar propio para las mujeres maduras en la sociedad, en la cultura y en la literatura.

La poesía de Belli, vista en su totalidad, es un registro fascinante de la trayectoria del yo femenino, con sus conflictos y contradicciones de identidad, hacia una conciencia feminista que partió desde el compromiso e identificación con el proyecto patriarcal de la revolución nicaragüense y que evolucionó para encontrarse a sí misma como mujer independiente de ideologías políticas y de expectativas sociales que antes la limitaban. La trayectoria feminista plasmada en la poesía de Belli puede interpretarse como un retrato bastante genuino de las latinoamericanas de carne y hueso de finales del siglo XX y comienzos del XXI, con sus logros y también con su incansable negociación con lo tradicional y lo moderno de su cultura.

Notas

(1). Mi traducción. Lo mismo en las demás citas incluídas en este ensayo.

(2). Jan Montefiore encuentra que dentro de la poesía amorosa de Petrarca lo apremiante no era la conquista amorosa, sino el establecimiento de la identidad masculina.

(3). Refiriéndose en particular a *20 poemas de amor y una canción desesperada*, González y Treece observan que en Neruda "...la mujer... era ...materia inerte a quien la llegada del amante le iba a dar vida. Naturaleza y mujer son indistinguibles en estos poemas iniciales; ambos son paisajes para ser recorridos en una jornada épica por una persona que constantemente se ve a si misma como cazador, como explorador primitivo armado solamente con el arco y la flecha. Lo que es notable de este paisaje es que es *vacío*, sin otra vida creativa excepto la del hablante. El erotismo, en este sentido se convierte en un tipo de autoerotismo." (57)

(4). Por eso con tanta frecuencia representó el cuerpo femenino como recipiente de la semilla masculina (con imágenes tales como guacal, tinaja, comal), o locus para el reposo del guerrillero en sus fugaces treguas de la guerra (llanura, hamaca, suelo).

(5). Hay que entender el feminismo latinoamericano de manera diferente al norteamericano y Europeo. Ver Marta Lamas para un estudio de las diferencias. En términos muy generales, en Latinoamérica la lucha feminista se ha dedicado más a los temas de la liberación sexual y la igualdad social, mientras que en países desarrollados ha enfatizado más en la participación política y en la igualdad laboral.

(6). Un solo poema trata de la política nicaragüense y ninguno representa a la mujer identificada con la patria.

(7). Este nuevo enfoque tiene relación estrecha con el cambio de los contextos histórico y personal de Belli, ocurridos desde la publicación de *La costilla de Eva* hasta *Apogeo*: del gobierno revolucionario a las elecciones de 1990 cuando los Sandinistas perdieron el poder y el comienzo de la democracia en Nicaragua; y el cambio personal para Belli de residir en Nicaragua para luego pasar a "su otra vida" en los EE.UU. Estos cambios repercutieron directamente en la temática poética y en la cosmovisión proyectada en *Apogeo*. Su cambio a "otra vida" en Estados Unidos, y los conflictos interiores que esto le ha representado aparecen detalladamente contados en su autobiografía *El país bajo mi piel* (2001).

Bibliografía

Albada-Jelgersma, Jill E. «Las tecnologías políticas del ser en los sujetos poéticos de Nancy Morejón y Gioconda Belli.»
Revista canadiense de estudios hispánicos. Toronto 21:3 (1997). 441-55

Appignamesi, Lisa. *Feminity and the Creative Imagination. A Study of Henry James, Robert Musil and Marcel Proust*. London: Barnes and Noble, 1973.

Belli, Gioconda. *Apogeo*. Madrid: Visor, 1998.

---. *El país bajo mi piel. Memorias de amor y guerra*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001.

---. *Poesía Reunida*. México: Editorial Diana, 1989.

Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. Primera reimpresión. México: Fondo de cultura económica, 1992

Cixous, Hélène. «The Laugh Of the Medusa.» *New French Feminisms: An Anthology*. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981. 245-267.

---. «Sorties.» *New French Feminisms: An Anthology*. Ed. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981. 90-98.

Dawes, Greg. *Aesthetics and Revolution. Nicaraguan Poetry 1979-1990*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

González, Mike, and David Treece. *The Gathering of Voices. The Twentieth Century Poetry of Latin America*. London: Verso, 1992.

Grau-Llevería, Elena. «La poesía erótica de Gioconda Belli: Tradición y alteración.» *Afrodita en el trópico; erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. 1999. 47-59

Grosz, Elizabeth. «The Subject.» *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary.* Ed. Elizabeth Wright. Cambridge: Massachusetts: Basil Blackwell, 1992. 409-416.

Harlow, Barbara. *Resistance Literature.* New York and London: Methuen, 1987.

Iffland, James. *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de centroamérica.* San José, Costa Rica: EDUCA, 1994.

Irigaray, Luce. «This Sex Which Is Not One.» *New French Feminisms: An Anthology.* Ed. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981. 99-106.

---. «Sexual Difference.» *French Feminist Thought. A Reader.* Ed. Toril Moi. Cambridge MA and Oxford UK: Blackwell, 1987. 118-32.

Kearns, Sofía. *Hacia una poética feminista latinoamericana: Ana María Rodas, María Mercedes Carranza y Gioconda Belli.* Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1995.

Ladimer, Bethany. «Madness and the irrational in the work of André Breton: A Feminist Perspective.» *Feminist Studies* 6.1 (Spring 1980): 176-9

Lamas, Marta. «Latin American Feminism.» *Being América. Essays on Art, Literature and Identity from Latin*

America. Eds. Rachel Weiss, and Alan West. Fredonia, N.Y.: White Pine Press, 1991.
129-41.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London and New York: Methuen, 1985.

Montefiore, Jan. *Feminism and Poetry. Language, Experience, Identity in Women's Writing*. London and New York: Pandora, 1987.

Montero, José María. «Apogeo de Gioconda Belli y el hipererotismo: exploración, fragmentación, celebración.»
Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura 17:1 Fall 2001. 71-8.

Moyano, Pilar. «The Transformation of Nature and Womanhood. Revisionist Mythmaking in the Poetry of Nicaragua's Gioconda Belli.» *Interventions: Feminist Dialogues on Third World Women's Literature and Film*. New York, Garland, 1997.

Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Decimotercera edición. Buenos Aires: Losada, 1969.

Randall, Margaret. *Gathering Rage. The Failure of 20th Century Revolutions to Develop a Feminist Agenda*. New York: Monthly Review Press, 1992.

Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: practices de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Chile: Francisco Zegers, Editor, 1993.

Robinson, Sally. *Engendering the Subject. Gender and Self-Representation in Contemporary Women's Fiction*. Albany: SUNY Press, 1991.

Silva, José Asunción. *Poesía y prosa*. Ed. Eduardo Camacho Guizado.

Bogotá: El Ancora Editores, 1986.

Pilar Miró y Ricardo Franco: Un tributo póstumo a dos atrevidos cineastas del cine español de los setenta

María Cristina C. Mabrey
University of South Carolina

Dos cineastas fallecidos en acto de servicio —ambos en medio del rodaje—, Pilar Miró y Ricardo Franco, representan la cúspide tanto del cine español de calidad como del cine de conciencia. Desaparecidos en la cima de su carrera, nos invitan a reflexionar sobre la trayectoria de su obra, realizada en medio de circunstancias sociopolíticas inherentes a un presente histórico dependiente de acontecimientos pasados sin resolver. Entre la producción de estos dos grandes realizadores, las dos obras de las que me ocuparé aquí, *Pascual Duarte* (1975) y *El crimen de Cuenca* (1979), sobresalen por tener como tema central la violencia. Las dos películas se dirigen a momentos históricos de crisis política y, en las dos, los personajes confrontan su circunstancia personal condicionados por el árido campo español, atrapados en situaciones que no pueden controlar, y que en sí acumulan la brutalidad del crimen. Estos estragos socio-económicos y políticos encuadran una alienación tanto interior como social de sus protagonistas y que supone la clave del conflicto. Al realizarse en una década también de cara a un irrevocable estado de inestabilidad social en los años setenta, estos filmes señalan las concomitancias entre el presente y un pasado tortuoso del que los españoles, debido a la dictadura franquista, no pudieron sustraerse, siendo así un tema de ambos filmes la confrontación del espectador con su inconsciente colectivo y con su contexto personal.

La historia del cine español de las últimas tres décadas del siglo que acaba de terminar está marcada por la censura, la falta de un cine de calidad, cuyo vacío llenaron

películas extranjeras y coproducciones, y el menguado subsidio estatal. El cine de ámbito nacional estaba derruyéndose al entrar los setenta por falta de ayuda económica y por falta de libertad para la gestión de proyectos creativos. (1) En realidad fue el cine de Hollywood el que llenó la plana, de tal manera, que cuando Pilar Miró fue llamada a la jefatura de la Dirección General de Cinematografía en 1982, una de sus primeras decisiones, y la más controversial, fue reclamar apoyo para el cine español, permitiendo sólo una exhibición limitada de cine foráneo y apropiándose un porcentaje de la recaudación de taquilla conseguida de la exhibición de películas extranjeras con ánimo de fomentar el desarrollo del cine nacional (la llamada Ley Miró). (2) No es necesario decir que adhesiones a favor y en contra de las medidas proteccionistas de Miró crearon un litigio que trajo acaloradas acusaciones contra ella, contra el Decreto-Ley 3304 y contra la política cultural del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Amiguismo, intención de destruir la industria cinematográfica, entre otras, fueron acusaciones contra el decreto que causaron su modificación, y, según José Monterde, no del todo erróneas (104). La subvención no tenía en cuenta "una ayuda global a la industria. De poco servía volcar la ayuda a la producción, si no se tomaban las correspondientes medidas en apoyo a la comercialización de esos filmes" (106). Sin embargo, no son éstos los únicos factores involucrados en el fracaso. Hay que reconocer que al espectador la calidad del cine español y la industria cinematográfica le ofrecían muy pocas garantías que le convencieran de sus méritos, habiéndosele creado un gusto por el film escapista hollywoodense. (3)

Al entrar la década de los setenta, Hopewell y Monterde coinciden en subrayar el abandono del cine español por el gobierno. Si alguien con conciencia política vivió en estos años en España sabrá que no era fácil sustraerse al sentido de desánimo, por un lado,

y a un militarismo decadente por otro. Franco era ya como esos presidentes a quienes les falta poco para acabar su mandato, y que se quiere que desaparezcan, pero las órdenes quedan en pie para que lo terminen. En esta situación de desmayo e inercia, el gobierno —en concreto el búnker apegado al "Caudillo"— también sabía la inminencia de un cambio político y, por miedo a perder el poder, en el año 1969, como señala Monterde, restringen las libertades, de manera que se observan rectificaciones notables para la industria cinematográfica. José María García Escudero, quien apoyó por decreto de 1964 "el desarrollo de la cinematografía," fue reemplazado por Alfredo Sánchez Bella, quien se mantuvo alejado de este proyecto, causando un bajón del cine de calidad, cuyo resultado más remarcado había sido el llamado "Nuevo Cine Español." A esto se unió el recorte de subvenciones al cine del 15 al 10% en 1971. Se eliminó el rótulo, 'especial calidad' que alertaba de una buena película a los cinéfilos. Se mejoraron las cosas en 1973 con un nuevo ministro de Información y Turismo, Liñán y Zafío, quien resucitó la Dirección General de Cinematografía inclinándose hacia una nueva política "aperturista." Fue en ese año cuando se estrenó *La prima Angélica* de Saura. Se consiguió un aumento en el presupuesto de fomento al cine y, con ello, menos dependencia de las coproducciones. (4) De modo que la llamada "apertura" que el "tardofranquismo" generó para las artes cinematográficas no fue óbice para que la censura y la injusticia se cebaran a veces. El juicio de Burgos marca uno de esos momentos en que el régimen se tambalea, pero no da paso a la reforma (Hopewell 79-80). Las trabas impuestas a *Canciones para después de una guerra* (Patino 1971), y las proscripciones de no incluir temas como el adulterio, la rebeldía, la prostitución, la profanación de la iglesia, etc., todavía perduraban en 1975. (5) Aún en estas fechas, a pesar de permitirse el desnudo en ciertos casos, no era posible dejar el guión sin un mensaje moralista (Monterde 31-33). (6) Todos estos

tópicos se derrumban con la proyección de *Pascual Duarte* de Ricardo Franco (1976). Es claro que este realizador busca desestabilizar la realidad por medio de la provocación. A Pascual lo provocan y actúa irracionalmente, al parecer. Ante una situación presente e incongruente, Ricardo Franco busca incitar al público a tomar una postura, aunque todavía lo hace dentro del marco de la reflexión personal estimulada por el cine metafórico en el que se formó. (7)

Pascual Duarte surge de este estilo que ya practicaban Bardem, Saura, Patino y que, en los setenta ve incorporarse a Erice, Manuel Gutiérrez Aragón y Ricardo Franco (Monterde 45-46). La película es un exponente, junto con *Furtivos* de José Luis Borau, del género "tremendista" que pretende introducir en el público un estado de conciencia ante el mundo circundante y la violencia latente en las más simples negociaciones de la vida diaria. (8)R. Franco participa del tremendismo, simplemente adaptando a Cela (52). Al igual que este escritor, Franco representa las relaciones interpersonales y familiares de forma descarnada y descarada en *Pascual*. Ahora bien, el bagaje histórico cultural de la obra la hace distinguirse del grupo metafórico y adquirir autonomía como lo hace *El crimen de Cuenca*. Ambas, en esta misma vena, traen sobre sí la inquina reinante entre grupos políticos o que buscan el poder político, cuando lo que conviene salvar es la fraternidad y la unión familiar, metáfora de la unión política.

Pascual y *El crimen* se dirigen a la perturbación provocada por ineptitudes gubernamentales institucionalizadas y, en el caso de *El crimen*, se cuestionan las soluciones de recambio. Ambos autores abogan por una apertura al diálogo público y a los conflictos, altamente necesaria en el discurso público, para que nada quede como

antes. Aunque no estoy de acuerdo con Monterde, que despide muy livianamente la interconexión entre Cela y el realizador, vale la pena citar su evaluación del film:

No importaba tanto el cambio de ubicación temporal del relato celiano, como la opción antisicologista y carente de cualquier concesión espectacular desde la que Franco asumía su personal, pero en absoluto traidora, interpretación de Cela. Por supuesto que esas opciones sí incrementaban el valor simbólico del monstruoso personaje protagonista, que se desviaba de la crónica de sucesos en favor del estudio de las causas sociales de una determinada conducta, en la que una vez más influía decisivamente el contexto familiar. (52)

Sin embargo, "el cambio de ubicación" es esencial para entender la necesidad de diálogo en la España del "tardofranquismo." Cuando manda la República, aunque esto no altere la vida de Pascual, sí muestra R. Franco la actitud de la ley ante el crimen y el sistema de castigo no incluye la pena de muerte. La condena de Pascual, sin embargo, nada más iniciada la guerra civil, lo envía, sin garantías de ser eximido por buena conducta, al garrote. Las reglas del juego han cambiado. Sutilmente, Ricardo Franco expone los esquemas retributivos que caracterizaron al régimen. De forma similar Miró en *El crimen de Cuenca* utiliza el encarcelamiento de León y Gregorio para dirigirse al sistema criminal pasado y presente. Es obvio que las incógnitas sobre el crimen, el castigo, quién ha de pagar, cuándo y por qué, estaban muy presentes en la esfera pública del tardofranquismo y la Transición.

Pascual se constituye como sujeto pensante en medio del estamento político ancestral ordenado a partir de los poderes Iglesia, Estado y Caciquismo. En su juventud se produce el caos que culmina con la República y que, sin embargo, no afecta en modo

alguno su situación personal. Sigue siendo pobre y desposeído de un horizonte de posibilidades. Es ejecutado por sus crímenes al empezar la Guerra Civil, cuando el castigo ejemplar se encuentra en pleno dinamismo. A lo largo de estos tres órdenes de poder (República, Guerra y Dictadura), la vida de Pascual y su familia empeora. Uno puede inferir que Pascual asesina a su madre al final por dos razones: porque la juzga culpable de su vida miserable y porque no ve posible el mantenerla. Es ésta una escena de gran crudeza que no resuelve la contradicción de que Pascual sea culpable e inocente a la vez. Ejecuta a su madre y a Don Jesús con intención de volver a la cárcel y encontrar allí una cierta tranquilidad, sin saber que ahora no hay escapatoria. El castigo por su crimen se paga con el garrote. Por lo tanto, su situación personal (familia, tierra) unida a la desestabilización política llegan a atormentarle de tal forma que causan su (auto)destrucción. Por el contrario en *El crimen*, el triunfo de los dos pastores al final anticipa un cierto control sobre sus propios destinos que tiene su justificación en el cambio político que se está fraguando en la España de la Transición, y que va destinado a proteger las libertades individuales. Los dos cineastas transforman el texto original (*La familia de Pascual Duarte* de C. J. Cela, *El crimen de Cuenca* de L. Salvador Maldonado) con objeto de formular sus propias ideologías, encarándose con la obsesión de la falta de libertad de los españoles para encontrar la verdad.

Junto con las circunstancias socio-políticas de ambas películas que invitan este estudio comparativo hay que señalar que los dos textos cinemáticos comparten lo que Patricia Santoro ha denominado, siguiendo a John Barth, una "estética minimalista." Es decir, la técnica empleada motiva al espectador a llenar huecos producidos por la escasez de diálogo. El espectador de los años setenta permanece todavía en un estado de inquietud con respecto a los acontecimientos del pasado, cuya transposición al presente queda bien

lograda en ambas películas. Este espectador se halla entre la incógnita de lo que verdaderamente ocurrió y la incertidumbre ante los acontecimientos que se están viviendo en España y que pueden desembocar de nuevo en guerra civil.

La falta de un diálogo abierto en ambas películas contribuye a crear una tensión que afecta al espectador, precisamente de forma contraria: el deseo de hablar del pasado, que Saura se atrevió a poner en evidencia con *La prima Angélica*. Tanto Miró como Franco hacen también necesario el encararse con el pasado para hacerle frente al futuro. La frustración de Gregorio y León al ser separados y torturados, no tiene que ver tanto con el dolor físico sino con la traición que de sí sospechan uno del otro. Al final, una vez aclarado que tal crimen no existió y que fueron y son inocentes, se produce una gran explosión emocional cuando ambos se encuentran al cabo de los años y se abrazan llorando. Es una apoteosis cuyo significado es la reunificación de España tras la represión franquista. Esta reconciliación estaba en la mente de todos y la película la trata de una manera magistral, llevando la acción al clímax catártico. Malentendidos, odios y resquemores que han mantenido desunidos a la Osa de la Vega, de tendencia izquierdista y a Tresjuncos, aquiescente al caciquismo, desaparecen ante las injustas vicisitudes sufridas por León, Gregorio y la esposa de éste, la Varona. Lo que se destaca de *El crimen* es por tanto la amistad de los dos pastores como el ideal que sobrevive a pesar de los sucesos acaecidos y de la encarcelación, torturas y separaciones ante un crimen que ni siquiera existió. Indudablemente que este es el marco que nos remite a la guerra, que fue tratada como crimen y no como contienda enardecida por tratar de realizar ideales de clase, y por la defensa de libertades y derechos ciudadanos. El espectador visualizará la posguerra, con sus malas formas de vida, su incertidumbre, sus traiciones y sus pocas o ninguna opción a saber la verdad, tanto como el castigo injusto de aquéllos que lucharon

en el bando contrario al nacionalismo fascista. La directora, exponiendo los métodos utilizados para hacer hablar a la gente y el *modus operandi* de los dominadores, deja bien sentado quién es el verdadero culpable del crimen: el gobierno local, la iglesia, los que albergan el odio por instinto.

Con una construcción de la imagen donde la tierra, su aridez y brutalidad dejan al individuo impotente en su ansia de emanciparse, las dos películas se dirigen a la necesidad de confrontar situaciones de índole sociopolítica que no pudieron tratarse con anterioridad, pero que claman una exposición ante un espectador anhelante de conocer realidades que deben ser debatidas en la escena pública.

En estas obras los dos cineastas ponen en entredicho lo más sagrado de la moral vigente: el pecado y el arrepentimiento, o la subordinación a la culpabilidad moral, que le sirve al poder religioso y político, para seguir manejándose sin dar cuentas a nadie. Por el contrario, ninguno de los protagonistas aparece contrito. En *El crimen*, Gregorio y León sufren descarnadas torturas que Miró no escatima recursos en presentar en toda su crudeza. Pero los dos hacen alarde de su altivez hasta que, por fin, debido a la inanición, a la tortura psicológica y a la sed, terminan confesando y dando historias tan controversiales que la verificación de donde se encuentra el cadáver hace que las autoridades comarcales queden en aplastante ridículo en medio de los habitantes de Belmonte y los mirones de Tresjuncos y Osa de la Vega. A su vez, Pascual se sabe autor de las barbaridades que ha cometido y si bien en la novela de Cela, el acto de contrición, cargado de morbosa ironía, es parte del discurso del narrador (Pascual), en la película, José Luis Gómez (que interpreta a Pascual) parece confundido por todo lo que le rodea. Una de las escenas más patéticas ocurre cuando Pascual, que no comprende en absoluto

por qué su hermana Rosario se marcha del pueblo, se entretiene cazando con su perra. La soledad es aplastante, el viento ruge en un terreno inhóspito y pedregoso y es el único sonido de la película. Pascual le dispara a la perra que cae sin vida como un pelele. Ni él mismo comprende por qué lo ha hecho. El espectador queda boquiabierto y contraído siendo provocado a indagar en tal despiadada conducta. El rostro de Pascual no expresa arrepentimiento, ni crueldad, ni horror, más que otra cosa confusión y soledad, una insólita soledad. Esta acción, casi incomprensible y brutal, se repite. Pero se llega a la comprensión de que es el abandono lo que Pascual no puede llevar, aunque el espectador ha de quedarse cuestionando la violencia que domina sus acciones. Se busca en ellas lo primario, lo animal que toma control sobre lo humano. Y, sin embargo, la humanidad de Pascual queda representada porque no puede escapársele al espectador el sufrimiento interno que vive y el dolor que le acomete. El abandono que sufre Pascual es metáfora del poco aprecio, a menos que sea utilitario, que "el Señorito," Don Jesús, tiene por sus tierras y por sus empleados. Los planos largos, los árboles destellando contra un horizonte liso y despoblado presentan la imagen de un páramo polvoriento y alejado de la civilización, donde el incesto, la violación, los malos tratos a las hembras desafían la imposición de la moral ultra católica. La maestría de Ricardo Franco, que tendrá ocasión de volver a probar en su penúltimo film, *La buena estrella*, es demostrarnos que el bien y el mal no son absolutos sino relativos al medio en que crecemos y nos formamos. Hacer tal declaración en una España todavía franquista es echarle mucho coraje. La película recibió premios y alabanzas en lugares tan remotos a España como la India.

En cierto modo y de forma muy similar a *Pascual*, en *El crimen* los protagonistas, de quienes muy poco sabemos, viven en la frontera del sistema: pastores, al servicio del cacique del pueblo, "el Amo," como se le dice, ahora asistido por letrados y curas. Buñuel

también nos hace observar ejemplarmente la alianza jerárquica de conveniencia en *Tristana* (1976); el propósito de esta unión, según los hechos narrados en el film buñueliano, era abortar el nacimiento de la democracia y la reforma de las instituciones y de las asociaciones obreras. Como se podrá observar retrotraer la historia reciente encubierta con la ficción de la novelística española (Galdós, Cela, la historia del crimen más sonado de la historia de España, contado por Salvador Maldonado) obedecía al compromiso tradicionalmente asumido por el cineasta español que quisiera crear un cine de conciencia. Por eso el cronotopo de ambos, *Pascual* y *El crimen*, coincide en el sentido de que estos filmes presentan tanto la alienación interior del individuo privado de libertad de expresión, como la falta de interés del gobierno por sus súbditos, circunstancias ya endémicas en la historia del siglo XIX y la del XX, siglo que ha visto retroceder al país, pero que emprende su salvación en ese momento de incertidumbre y júbilo en que se produce la muerte de Francisco Franco.

En *El crimen*, los dos, Gregorio y León, al vivir en las afueras, alejados del pueblo, disfrutaban a costa de la falta de interés que el patrón tiene por sus tierras, de las cuales únicamente le interesan los beneficios que de ellas recibe. Se les tiene en el pueblo por holgazanes que viven bajo su propia ley. No se niega a los ojos del espectador que mucha de esta animosidad ha sido aventada por el cura y otras "malas lenguas," representadas por la madre de "El Cepa," nombre que casi se confunde con el término "zapa," o con "cepo," que incluyen la trampa, en este caso para impedir la liberalización política, el progreso industrial y el derecho de asociación y de votar libremente que debían tener los asalariados. El voto y las organizaciones sindicales se veían en contra de los caciques, letrados y autoridades de la iglesia en lugares rurales de economía agrícola y ganadera, dominados por un "amo" o cacique. En realidad, la madre, acusando a Gregorio y León

de un crimen bastante incierto, aparece conchabada con el poder local: Don Anselmo, el cura, Contreras, el diputado provincial, e Isasa, el Juez. Representan un Estado que manipula las elecciones libres en la España de primeros de siglo que paralela la España de la Transición, intención primera de la película. "Si ganan los conservadores," dice el Amo, "es porque Dios lo quiere."

El Crimen fue retirado antes de su proyección y recordemos su estreno, dos años más tarde, en marzo, después de producirse el conato de golpe militar de Francisco Tejero. A partir de este momento podemos considerar que se inicia la "verdadera" Democracia y termina la Transición, por lo cual la proyección de *El crimen de Cuenca*, leyenda popular, mitología y verdad, es un hecho clave de la nueva actitud democrática española y del final de la censura. La carrera de Miró, sin embargo, se pobló de contratiempos. Primero el juicio iniciado por el Ejército contra *El crimen de Cuenca* que lo retiró en el mismo momento en que iba a estrenarse. Después la "Ley Miró" que causó su dimisión de la jefatura de la Dirección General de Cinematografía, y más tarde la acusación de malversación de fondos cuando era directora de Radio Televisión Española. Unido todo ello a sus dos operaciones de corazón, es innegable que Miró ha demostrado un estoicismo que desmintió y aún hoy desmiente la falsa opinión de la fragilidad femenina. (9)

Se hace obvio que los dos cineastas supieron en un momento crítico ejercer el compromiso de autor y buscar la verdad, la identidad y los medios en que se forma, la posición de las mujeres, y todo ello con una focalización en los problemas candentes dentro del panorama político social de los setenta. El problema de la subjetividad que hallamos en *Pascual* tiene que ver con la crisis interna del protagonista, que es de tal

envergadura que sobrepasa su capacidad para pensar, elegir (el bien o el mal) o diferenciar. Este problema Ricardo Franco lo vuelve a explorar en *La buena estrella*. La Tuerta, Rafa el carnicero y el Dani forman un trío inefable y al mismo tiempo no tan alejado de la vida cotidiana, donde, muchas veces, la rutina envuelve lo más inusitado. Un carnicero impotente se convierte en el salvador de una huérfana dejada magullada bajo un puente. Ambos emprenden una vida "normal," salpicada por la incidencia del pasado en sus vidas. Lo mismo le ocurre a Pascual, quien no ha elegido su destino, sino que ha sido manipulado por circunstancias externas, que le empujan a la frustración y que le convierten en el asesino frío e impávido que aparenta ser. En *La buena estrella* la apariencia de normalidad esconde al igual un destino ambivalente y torturador. En ambas películas R. Franco nos desfigura los esquemas. La crudeza de sus medios filmicos es la forma concreta de poner a prueba nuestro compromiso con la sociedad. Nos obliga a que reflexionemos sobre lo que nos envuelve: un mundo deseable y deseante, como nos recordó, aunque de otra manera, Juan Ramón Jiménez.

Pilar Miró también nos ofrece en sus películas unas y unos protagonistas que se comprometen a ser honestos, sacrificando en el empeño la propia felicidad. Así nos los pinta en *El pájaro de la felicidad*, *Werther*, *Gary Cooper que estás en los cielos*, *Hablamos esta noche*. Hasta hacen gala de ser unos deslenguados, y esta falta es el resultado de un malestar ante la vida que causa su propia caída. Nos hacen confrontar nuestros propios temores. Por ejemplo, el recelo de encontrarse en el trabajo entre conocidos que no le comprenden en absoluto a uno y colegas que entierran el puñal por la espalda (*Gary*, *Werther*) o familiares que se nos han desfamiliarizado, y a quienes hemos marginado o nos marginan (*Hablamos*, *El pájaro*). Tal es el caso que la duda se apodera y la lucha de las heroínas en estas películas es una lucha consigo mismas para

encontrar la razón de su vida y la de los demás, quienes, al mismo tiempo, dependen de ellas.

Ricardo Franco y Pilar Miró pueden considerarse dos pilares—valga esta redundancia—del cine de conciencia en la España en transición. En sus contrataques a la censura encontraron las mañas para ser agentes ocupados de representar en la conciencia del espectador la historia reciente que les había sido ocultada. Pudieron expresarse abiertamente en cuanto a los postulados ideológicos que el cine de calidad debe servir, y ambos dejaron su marca indeleble tanto en aquel organismo que se llamó la Escuela Oficial de Cinematografía, como en el Instituto de Ciencias y Artes Audiovisuales, como en la creación de un cine propio e inconfundible. La prematura y relativamente cercana muerte de Miró en 1997 y la de Franco en 1999, ambos cuando se hallaban trabajando, ha dejado un vacío. No obstante, es necesario seguir indagando en su obra. Por ejemplo, Pilar Miró probó ser maestra de la adaptación: *Beltenebros*, basada en la novela de Antonio Muñoz Molina del mismo título; *Werther*, una visión muy personal de la novella de Goethe; y *El perro del Hortelano* de Lope de Vega que le ganó el máximo galardón en el Festival de Cine de Mar del Plata. Su propio estilo narrativo, la creación cuidadísima del ambiente, la música y el minimalístico diálogo, marcado por la ambivalencia, el enfado de la rutina y el ensimismamiento invitan a cuestionarnos nuestra postura cómoda y cómo ésta, inevitablemente, conduce al desarraigo. De Ricardo Franco seguimos hallando el cuestionamiento de la falta de elección en *Berlín Blues*, y más recientemente, ya cerca de su muerte prematura, la magnífica interpretación del sentir de los que no son como "nosotros" en *La buena estrella*.

Notas

(1). Las comedias "sexy," los géneros de horror, el "espagueti western," y las películas costumbristas de picardía cubrían el ámbito nacional. Éstas últimas tenían como punto de atracción la fabricación del encuentro entre las culturas escandinavas y el pacato pueblerino, montañés o costero, el "celtíbero español," en busca del gozo sexual con "las suecas," ya que las españolas eran "intocables". Este pseudo producto cultural venía teniendo un moderado éxito de taquilla (Hopewell 80-84).

(2) No existe la llamada "Ley Miró." En 1982 Pilar Miró fue nombrada Directora General de Cinematografía por el primer gobierno de Felipe González. Al año siguiente por Decreto Ley-3304 se protegió la producción cinematográfica española, y éste se modifica subsecuentemente por numerosas "ordenes ministeriales." No obstante su impacto fue fulminante (Monterde 96-99, 101-104, 214).

(3) En los noventa se ha atraído, por fin, al espectador español, gracias a los nuevos cineastas y su consciente empleo de técnicas cinematográficas extranjeras que promueven esa aureola de escape que el cine necesita y que estilos como el Nuevo Cine Español no permitían del todo. Junto a esto el apoyo económico de los múltiples canales de televisión, españoles y europeos, que no tuvieron otros directores realizadores en las dos décadas anteriores, ha sido también un importante impulsor de un cine menos sombrío que ha evolucionado, por fin, a la par con otras cinematografías europeas y ha sido reconocido y galardonado en festivales internacionales. *Los amantes del círculo polar* de Julio Medem es un buen ejemplo de este cine más europeo y con visión continental que no tenían películas de décadas precedentes. Con la excepción de Ricardo Franco que, en *Berlín Blues* deja ver su estilo filmico europeizante.

(4) Estas coproducciones delimitaban las decisiones de los directores españoles, teniendo éstos que servir a productores extranjeros, lógicamente con intereses mucho más comerciales que político-sociales o sico-filosóficos (Monterde 29-31).

(5) El documental, *El increíble aumento del coste de vida* (1974) se le prohibió a Ricardo Franco (Monterde 31).

(6) Todavía durante el gobierno de Arias Navarro en 1976, a pesar de muerto Franco, la sombra del franquismo mantenía el país ambivalente y "temeroso" ante el futuro, y aunque "se abolía la censura previa de guiones" (Monterde 33), aun quedaba el pavor a ser rechazado y quedarse con la película (o documental) colgando, aunque, en algunos casos, el autor se las prometía mejores en la exhibición fuera de España. Durante la denominada "apertura" del "tardofranquismo," que no podía tolerar *todas* las escenas, el desnudo por razones del guión que se permitió en 1974—no sin prestarse a las típicas ambigüedades—no era *todo* el desnudo. *La petición* de Pilar Miró, que apareció en 1976, tuvo que sufrir "veinte amputaciones" (Monterde 33).

(7) Monterde puntualiza que *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino 1976) y *Pascual Duarte* sufrieron el corte "del plano final." Por lo tanto, las leyes de censura seguían siendo ambiguas, ya que se había abolido, pero no del todo (33).

(8) Para Monterde este género "realista", hablando concretamente de *Furtivos*, mostraba "un relato . . . en torno a la vida de una madre posesiva e incestuosa y su hijo, cazador furtivo, en el cerrado ambiente del bosque castellano . . . [que] desata toda la violencia contenida en unas relaciones de dominio" (51-52).

(9) El libro de Juan Antonio Pérez Millán sobre Miró es una magnífica biografía de la autora y de su carrera en la cinematografía.

Obras citadas

Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. 3a. Ed. Madrid: Espasa Calpe, 1969.

Franco, Ricardo. *Pascual Duarte*. VHS. Guión. Emilio Martínez Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco. Producción Elías Querejeta y Multicop. 1975.

Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*. London: British Film Institute, 1986.

Miró, Pilar. *El crimen de Cuenca*. VHS. Guión, Alfredo Mata, Pilar Miró y Salvador Maldonado. Producción Incine y Jet Films. 1979.

Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español: Un cine bajo la paradoja*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1993.

Pérez Millán, Juan Antonio. *Pilar Miró: Directora de cine*. Prol. Manuel Gutiérrez Aragón. Valladolid, España: Semana Internacional del Cine, 1992.

Salvador Maldonado, Lola. *El crimen de Cuenca*. 7a. Ed. Barcelona: Argos Vergara, 1980.

Santoro, Patricia. *Novel into Film: The Case of La familia de Pascual Duarte and Los santos inocentes*. Newark: U Delaware P & London: Associated University Presses, 1996.

**Cartografías culturales: de la ciudad mítica
a la ciudad puerca**

Celina Manzoni
Universidad de Buenos Aires

La nuestra es una ciudad de papel
(Gonzalo Celorio)

Si en las tradiciones de las ciudades, sueños y mapas imaginarios operan sobre espacios reconocibles para diseñar cartografías culturales en las que a veces es difícil discernir la parte de los mitos de la parte de las piedras, en la ciudad de México esas tradiciones se espesan en una historia que la hace tan antigua o más antigua que muchas de las ciudades europeas que la literatura nos enseñó a amar hasta la ensoñación y casi hasta el delirio.

La novela de Gonzalo Celorio *Y retiemble en sus centros la tierra*,⁽¹⁾ se instala en el corazón de una tradición que ha hecho de la fundación escrituraria de la ciudad de México un modelo que trasciende los ritos de posesión propios del gesto colonizador español para conformarse como una respuesta a planos ideales concebidos por la inteligencia, siempre en lucha con modelos reales o directamente con realidades tan poderosas como la ciudad de México-Tenochtitlan. Ángel Rama ha leído en el mapa de las ciudades americanas -más allá de la importancia de la planta en damero y de su diferencia respecto de la traza de la ciudad medieval-, la idea de que la forma de la ciudad realizaba la forma de su orden social:

El *orden* debe quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden*, lo que alude a la peculiar virtud de los signos de permanecer inalterables en el tiempo y seguir rigiendo la cambiante vida de las cosas dentro de rígidos encuadres.

(2)

Así lo establecieron las instrucciones reales que, en procura de un ordenamiento que se pretendía inmutable, hicieron obligatoria la cuadrícula para la fundación de las ciudades americanas con el argumento de que lo que se inicia con orden permanece ordenado; el sueño de un orden, de una racionalidad, sueños de la razón, que, como se sabe, producen monstruos.

Antes de la llegada de Hernán Cortés y de sus maravillados aunque desaprensivos soldados, la ciudad de México-Tenochtitlan, una ciudad verdadera, mucho antes de 1519, había sido constituida como ciudad mítica por los antiguos cronistas mexicanos y luego por los informantes indígenas quienes la concibieron como un espacio sagrado corroborado por las monumentales piedras de los templos y por los coloridos y sofisticados códices. Para autorizarse como conquistador y usufructuar las prerrogativas que lo harían merecedor del gesto de poblar, Hernán Cortés funda una ciudad fantasma, la de Villa Rica de la Vera Cruz y consigna ese establecimiento mediante una escritura, promueve una escrituración notarial: la ciudad se escribe y se inscribe en un libro de actas ante una autoridad que la refrenda. Una doble autorización que certifica una seguridad que sólo puede provenir de la palabra escrita y que en la lógica de la conquista opera como un ritual orientado a asegurar la posesión del suelo. Autorizado así, por sí mismo y por una utilización astuta de las prácticas del imperio, Cortés se abre camino hacia la antigua ciudad de los mexicas. Como dice Margo Glantz, la ciudad imaginaria abre el

camino a la ciudad real y lo hace mediante la contundencia del gesto potenciado por la escritura. (3)

Hoy, la ciudad más grande del planeta que se ha conformado como campo de batalla de los estudios acerca del multiculturalismo, la violencia urbana, la contaminación ambiental, las culturas híbridas y la economía informal, sigue siendo objeto de deseo, íntimo y lejano al mismo tiempo. ¿De qué modo acercarse entonces a ella? Es como si el proyecto de escritura de Gonzalo Celorio girara en torno a esta pregunta y las posibles respuestas, un movimiento que se podría sintetizar en la voluntad de salvar a la ciudad de la destrucción por medio de la palabra, tal como se realiza en *México, ciudad de papel*, una seductora crónica de ese recorrido que, iniciado en la intimidad de la casa, se cierra con una reflexión nostálgica pero al mismo tiempo esperanzada: "Atroz y amada, fascinante y desoladora, inhabitable e inevitable. Es la ciudad perdida por antonomasia, pero encontrada por la literatura que la construye día a día, que la restaura, que la revela, que la cuida, que la reta". (4)

Recorridos urbanos

No existe un solo recorrido de la ciudad y aunque los modos de realizarlos se distinguen entre sí, en muchos de ellos se entrelazan formas del vagabundeo, el nomadismo y la errancia, palabra esta última que si bien el diccionario no registra, irradia, en formas antiguas y en algunos adjetivos cercanos, no sólo la idea del traslado sino también la del error, la equivocación. En la novela de Celorio se recuperan modulaciones diversas del arcaico gesto del errabundeo: en una línea relativamente cercana a la prestigiosa tradición del *flâneur*, el protagonista –Juan Manuel Barrientos- deambula en soledad y entre desconocidos en un recorrido que constituye a la ciudad como espectáculo, o, por lo

menos, como escenario. Sus traslados por el centro -espacio paradigmático del orden- parecen no seguir un rumbo preciso y, aunque se construyen como laberínticos, se realizan sobre un esquema espacial prefijado en un tiempo desplazado; el inadvertido adelantamiento de la fecha arrastra el error, un elemento fundamental en el entramado de la narración. En el contexto del trazado reticular y previsible del centro, la imagen del *pentimento*: repetición, olvido, corrección, duda, introduce una confusión que parece más propia de la periferia o del suburbio, zonas indecisas, de mezcla, en las que el crecimiento espontáneo o no programado difumina la previsibilidad. Es que el errabundeo del personaje, quien se va sumiendo en una progresiva falta de control, construye recorridos desafiantes y transgresivos del ordenamiento previsto para sumergirlo en un laberinto. Sin hilo de Ariadna, Barrientos al final de su recorrido sólo podrá encontrar la muerte: "si la ciudad es un laberinto, por fuerza, como todos sabemos, en su centro aguarda un minotauro".(5)

Así se va consolidando el espacio hostile, la intemperie bajo la cual errabundea maltratado, el protagonista de la novela. Si el de intemperie es un concepto que aparece como constitutivo de la cultura contemporánea, es posible que alguno de sus sentidos esté en la base de una intuición que imagina a la ciudad de México como un páramo. Aunque resulte difícil asimilar una ciudad tan superpoblada –de tradiciones pero también de gente, de edificios, de automóviles- a la noción de páramo atribuible a espacios abiertos y deshabitados, la misma aparente inadecuación del concepto sacude con una contundencia inesperada: "Solo. En despoblado. Solo en el mero centro de la ciudad más poblada del planeta" (197). Esa elusiva condición de páramo –tan importante por lo demás en la cultura mexicana como lo muestra la obra escrita y fotográfica de Juan Rulfo quien opera con los múltiples sentidos del término hasta el punto de que el personaje central de su

famosa novela lo ostenta como apellido-, se refuerza por la conjunción de circunstancias que, como en el "Poema conjetural" de Borges, culmina en derrota:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
De sentencias, de libros, de dictámenes,
A cielo abierto yaceré entre ciénagas;
Pero me endiosa el pecho inexplicable
Un júbilo secreto. Al fin me encuentro
Con mi destino sudamericano.(6)

Al revés que en *Amuleto*, la novela de Roberto Bolaño en la que los recorridos pueden ser asimilados a los de la bohemia, o en narraciones como las de Juan Villoro, en las cuales la trashumancia y sus códigos secretos son finalmente más o menos compartidos, aquí los desplazamientos del personaje se realizan en soledad. Cuando en el Bar Alfonso ("Con sus dos espejos encontrados, el Bar Alfonso simulaba el infinito"), Barrientos brinda en soledad, sólo por azar, el azogue le devuelve la imagen de su gesto en el brindis virtual que se cumple con la dama del espejo; se desatan entonces secretas analogías con el Arcipreste de Hita, golosos recorridos gastronómicos y la sensualidad del beber se asocia inesperadamente con la sevillana ("*Y se amaron dos caballos, mire usted qué maravilla*").(7) El personaje parecería estar dotado de lo que Pierre Francastel llamó "intuición del espacio" y que se identifica no tanto con la topología sino con formas del pensamiento y la memoria que por existir en el espacio toman necesariamente una forma plástica.(8) Las imágenes que va forjando una imaginación dolorida, lo remiten al mundo de la infancia, que también es el de la pérdida, el recuerdo de los dulces unidos a "las manos de mamá", en un recorrido atravesado por la sensualidad de los sabores y los

saberes y por la memoria del personaje en un espacio que se conforma en el cruce de los tiempos en los espejos cómplices.

Quizá sea esa misma intuición sensible la que lo induce a un desplazamiento que trasciende la mera horizontalidad obligada, como en la escritura, por los recorridos en superficie para adentrarse en lo subterráneo, hacia el fondo de las sucesivas capas geológicas, el palimpsesto que constituye la ciudad, la herida a cielo abierto que es el Templo Mayor junto a la Catedral:

El Templo Mayor de México Tenochtitlan, herida profunda que no podrá restañarse nunca, grieta que se traga el mundo, hoyo negro en el centro del Zócalo, en el centro del universo, puesto al descubierto sólo para mostrar su oquedad consustancial (121).

La arquitectura de la ciudad barroca, la del porfiriato, y los pliegues de la memoria, que juegan entre presente y pasado, apariencia y realidad, despliegan la coexistencia entre el brillo y lo sórdido, la máscara y el rostro que, como en el soneto de Sor Juana, desmitifica en el acto mismo en que lo recupera, el sueño de la belleza eterna.(9)

Éste, que ves, engaño colorido,
Que del arte ostentando los primores,
Con falsos silogismos de colores
Es cauteloso engaño del sentido;
Éste, en quien la lisonja ha pretendido
Excusar de los años los horrores

Y venciendo del tiempo los rigores,
Triunfar de la vejez y del olvido:
Es un vano artificio del cuidado,
Es una flor al viento delicada,
Es un resguardo inútil para el hado,
Es una necia diligencia errada,
Es un afán caduco y, bien mirado,
Es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

Si es posible recuperar en el texto de Celorio la recurrencia a los tópicos del artificio y del engaño de los ojos que se ha considerado característica del barroco, es porque funcionan como simbolizaciones expresivas de una cosmovisión que introduce tanto esos tópicos como una problematización entre el adentro y el afuera. La tensión entre fachada y espacio cerrado, entre alma y materia, entre arriba y abajo sustenta la imagen del doblez o del pliegue que, según Deleuze, se relacionan con formas de la espacialización y del desplazamiento.(10) La idea de doblez como una forma de repetición, pero desplazada, y la noción de pliegue que también admite, como señala Mabel Moraña,(11) la de re-pliegue, en el lenguaje militar o el político supone un retroceso estratégico que vuelve a proponerse como avance. Si todo el barroco, según la hipótesis de Deleuze fuera una función operativa, no una esencia ni un estilo característico de una época, sino un interpretante, entonces la articulación en pliegues infinitos, de la que son cifra los espejos y los laberintos, sería constitutiva de la problematización que propone la novela de Celorio. Los pliegues en tanto doblez y repliegue sugieren formas de espacialización que pueden ser leídas como repetición y desplazamiento, lo mismo que los juegos entre escritura y reescritura que recorren el texto y cuyo correlato se exhibe

también en la pasión barroca por los espejos y en una política del texto a la que no es ajena el juego entre la tercera y la segunda persona gramaticales.

La reescritura en la novela de un soneto erótico publicado en 1577, cuyo autor, Francisco de Terrazas, ha sido considerado el primer poeta mexicano en lengua española, realiza algunos de los motivos del desplazamiento. El soneto es en sí mismo un texto cifrado: dedicado a las piernas de una mujer, guardianas de su "flor más estimada", conmueve todavía por un regocijante erotismo que, amparado en símiles arquitectónicos, misteriosamente consiguió en su momento eludir los cercos de la censura.(12)

¡Ay basas de marfil, vivo edificio
obrado del artífice del cielo,
columnas de alabastro que en el suelo
nos dais del bien supremo claro indicio!
¡Hermosos capiteles y artificio
del arco que aun de mí me pone celo!
¡Altar donde el tirano dios mozuelo
hiciera de sí mismo sacrificio!
¡Ay puerta de la gloria de Cupido
y guarda de la flor más estimada
de cuantas en el mundo son ni han sido!
Sepamos hasta cuándo estáis cerrada
y el cristalino cielo es defendido
a quien jamás gustó fruta vedada.

Si el carácter espacial de la escritura crea sentidos, y la elección de la forma soneto constituye una corroboración, el proceso de reescritura satura esa modalidad de ocupación del espacio operando como exceso: el traslado de la forma soneto al interior de la forma novela modifica la relación tradicional con el espacio en blanco, un efecto que aquí se acentúa porque el soneto se presenta como desmembrado. En una típica torsión barroca se distancian los cuartetos entre sí y también de los tercetos, de modo tal que el lector debe ir reconstituyendo la unidad perdida, en un contexto además fuertemente señalado por la soledad y la pérdida de la ilusión en la presencia de Jimena: la descripción de la catedral se va asimilando a las piernas, las caderas, la cintura, el talle de la ausente en una ampliación y reescritura del modelo que proporciona el soneto, cuyo autor, por lo demás, no se menciona.

Cifra, enigma, espejos y laberintos van realizando los pliegues a través de los cuales el personaje de la novela repite, reescribe, los itinerarios ocultos de una ciudad a la que se siente unido de manera visceral pero a la que al mismo tiempo percibe, en lo que será su último recorrido, como ajena y hasta hostil. Esa última cualidad, inesperada para el personaje, lo hace vulnerable y lo convierte casi en extranjero; así, en esa recién estrenada condición, Barrientos, como cualquier otro extranjero, puede experimentar como la ciudad va borrando los rastros, las huellas de su paso, hasta el punto de sumergirlo en el anonimato más absoluto.

Centro y periferia

El centro de la ciudad, el espacio del orden y de las instituciones, signado ahora por la errancia, se constituye en un nuevo territorio que se va conformando en su contrario, el espacio del expulsado de la ley. Así como el cónsul Firmin de *Bajo el*

volcán en su locura alcohólica, paranoia y sentimiento de culpa presiente que la expulsión del Jardín del Edén es o ha sido un merecido castigo, los recorridos de Barrientos, ebrio y tambaleante, realizan un descenso a lo oscuro sin guía ni retorno; como Firmin, Barrientos se desbarranca tanto en sentido metafórico como literal. ¿Cómo dar cuenta de la decadencia? En el espacio degradado del antro, "el escenario de la lujuria malhabida", Juan Manuel Barrientos, obnubilado por una visión femenina que se empeña en identificar con Fuensanta, la amada ideal del poeta Ramón López Velarde, "por poco se desabarranca" (164-65). Un movimiento que se completa cuando frente a la fachada de la iglesia de La Soledad "poco a poco se fue resbalando, cayendo como una gota de agua que lentamente escurre sobre la pared" (175).

En el contexto de una tradición occidental en la que se inscriben además de *Bajo el volcán*, otro breve texto anterior de Malcom Lowry, *Lunar Caustic*, la novela tematiza el motivo de la sed. Sin ánimo de construir un catálogo, se podrían recordar otros textos, entre ellos, *El fin de semana perdido* (*The Lost Week-End*), una novela de Charles Jackson de 1944, que en su versión cinematográfica se tradujo como *Días sin huella* y que estuvo muy vinculada en la imaginación de Lowry a su propio trabajo en *Under the Vulcano*.⁽¹³⁾ El título de la novela de Jackson recupera uno de los motivos más inquietantes de la serie, el de la pérdida de la noción del tiempo que acarrea a su vez, por una parte, la pérdida de la memoria, el blanco, el vacío en el tiempo, el tiempo perdido, un motivo que enlaza con el horror al vacío, el *horror vacui* de la cultura del barroco, que encuentra en la proliferación de los espejos y en el enigma de la duplicación un modo de conjuración. Por otra, verosimiliza los errores y las vacilaciones de Barrientos respecto del tiempo; la novela tematiza la obsesividad con que el personaje se relaciona con los

relojes y su frustración. Ya en el final de su periplo el mismo reloj de la catedral se sustrae a su inquietud: "el reloj monumental que te escamotea las horas" (197).

En otra inflexión del mismo motivo de la sed, una lectura de los epígrafes posibilita un acercamiento a algunos de los sentidos que despliega la novela. El versículo del evangelio: "... tuve sed y me disteis de beber" (Mateo, 25,35), además de remitir de manera oblicua a un posible contexto religioso, puede leerse en sentido metafórico como una apelación a la fraternidad y la solidaridad que Barrientos busca con relativo poco éxito en su deambulación ya que parece encontrarla sólo en su parada en La Puerta del Sol. En cuanto a "Ante todo, es necesario tener sed" de Catalina de Siena, no parece difícil establecer una relación entre la sed de santidad y la sed de saber en una figura femenina de la iglesia famosa entre los teólogos de su tiempo por su ingenio y sabiduría, y en ese sentido equiparable a Sor Juana.(14) Con Ramón López Velarde ("... mi sed de amar será como una argolla empotrada en la losa de una tumba"), se explicita la sed de amar más allá de la muerte y con Vicente Quirarte ("Viajarás, amarás, no harás fortuna. Tu sed será mayor mientras más bebas y más vastos océanos reconquistes"), la sed del viajero, del que, como Colón en su diario, cuanto más anda más sabe, una sed inextinguible que autoriza en el movimiento la construcción de un saber o de saberes. Una tradición que reconoce Alfonso Reyes cuando le atribuye a Humboldt "la antigua manera de adquirir la sabiduría viajando".(15) El epígrafe de *México, ciudad de papel*, cuyo autor es también Vicente Quirarte ("La hoja blanca poco a poco poblada de edificios, ventanas, corredores"), realiza una flexión entre diseño y escritura, en un gesto que, compartido por Celorio, realiza un proyecto vital y narrativo más amplio.

El texto se organiza en el filo de diversas tradiciones, si una de ellas es la de la sed, otra puede ser la del deambular como una agonía cuyo referente más señalado es el de la Pasión de Cristo, una sintaxis de la pasión que, vuelta a lo profano, se conforma como un soporte de la organización del texto. Muchos elementos de esa tradición pueden reconocerse en los recorridos de Barrientos: la metafórica corona de espinas, las sucesivas caídas, el encuentro con la madre, el episodio en el que una figura femenina enjuga su rostro, el despojamiento de las vestiduras, los dos ladrones, las últimas palabras de súplica al padre. El desarrollo en catorce capítulos resulta deudor, según el propio Celorio, no sólo de la narrativa del *Via Crucis* sino también de la iconografía que ha ido conformando la tradición de las catorce estaciones que recuerdan el recorrido que hizo Jesucristo desde que es condenado a muerte por Pilatos, hasta que es depositado en la tumba, y contiene elementos no sólo de los cuatro evangelios sino también de los evangelios llamados apócrifos.

En el límite de otras tradiciones, la de los símbolos patrios se constituye en un hilo más de la trama que organiza el texto. La elección de un verso del coro del Himno nacional mexicano como título de la novela: "Y retiemble en sus centros la tierra", que además de remitir oblicuamente a la actividad volcánica se refiere de manera directa a los efectos del rugir de los cañones de la libertad, introduce el enigmático plural de centros que el narrador en tercera persona critica: "Como si la tierra tuviera varios centros, como si el centro no fuera, por definición, un solo punto equidistante de todos los demás puntos que configuran la circunferencia y que le otorgan al centro precisamente su condición de centro" (61-62). En lo que parece conformar otra tradición, la de las bromas desacralizadoras de los símbolos patrios, Barrientos recoge una versión según la cual el autor de la letra de la canción, Francisco González Bocanegra, quiso escribir "antros" con

el sentido de cavernas, grutas, entrañas, propósito que un error de lectura habría convertido en centros.(16) Persiste la ironía, sobre todo si se considera que "antro" en la cultura mexicana actual remite a espacios oscuros, en gran medida vinculados, como algunos de los recorridos que realiza Barrientos, a placeres ocultos y a formas culturales más cercanas a la marginalidad que al centro. En una vuelta de tuerca acerca de los posibles sentidos del término, en un re-pliegue, puede leerse una reflexión de Celorio: "que yo sepa, la palabra *antropo*, que define nuestra esencia, se refiere a *antro* –la caverna, nuestro primigenio lugar de residencia".(17) Por lo demás, un uso metafórico del verso resulta expresivo del dramatismo de la situación del protagonista cuando todos los dados están jugados pero todavía parece posible la corrección: "Sabes muy bien que ahora sí te va a llevar la chingada, Juan Manuel. Ahora sí va a retemblar en sus centros la tierra. Vete a tu casa, cabrón. Mañana será otro día" (129).

En el marco de la misma tradición que opera sobre los símbolos patrios, se podrían colocar los edificios civiles que rodean la plaza pero, sobre todo, la compleja relación con la imagen del asta bandera que no sólo domina el Zócalo sino que se configura como una imagen casi omnipresente en los recorridos de Barrientos por el centro. Es significativo que los pliegues parezcan envolverlo cuando se muestran y se ocultan en la terraza de Las Sirenas en un contexto de intimidad que evoca la ausencia y la pérdida de Alejandra:

Entre la torre oriente de la Catedral y la cúpula del Sagrario, se asoma el verde enorme y esperanzado de la bandera nacional, que ondea en el Zócalo. [...] Después del verde, el viento te permite ver el blanco y un pedazo de águila, alada pero sedente, como el joven abuelo [Cuauhtémoc]. Cuando un rojo tan rojo como el rojo de la patria se desenvuelve, flamígero, entre cúpula y torre, espantados ya los murciélagos por la luz de

las torres catedralicias, un perfume entrañable y un dedo tan femenino como la humedad te toca el hombro derecho (117).

En el momento culminante de la agonía de Barrientos y al final de su recorrido, "se abrazó al mástil gigantesco como el capitán al palo mayor del barco en el momento del naufragio" (184). Ese mismo espacio ya había sido visitado en *Amor propio*, (18) su primera novela, en la que Ramón, el protagonista, discípulo por lo demás de Juan Manuel Barrientos, analiza la complejidad de sus sentimientos ante los símbolos nacionales. La frialdad formal de la ceremonia de jura de la bandera en el Zócalo ante el presidente de la República, se contrapone a la emoción de la solidaridad estudiantil en las marchas que caracterizaron las grandes movilizaciones de 1968 que culminaron con la matanza de Tlatelolco.

La tradición de la ciudad

Tengo el impuro amor de las ciudades

(Julián del Casal)

En el marco de lo que se podría considerar el proyecto de escritura de Celorio, *Y retiemble en sus centros la tierra* recupera la tradición de la ciudad, muy poderosa en la constitución del imaginario mexicano y motivo estructurante de numerosos textos a lo largo de los siglos, entre los que se cuentan los ensayos y las crónicas de Celorio. Los desplazamientos de Barrientos realizan algunos de los itinerarios urbanísticos y arquitectónicos de *México, ciudad de papel* y de *El viaje sedentario*, pero también retoman en otro plano, los recorridos de Moncho-Ramón-Aguilar en *Amor propio*; es como si los itinerarios de Barrientos completaran los periplos del protagonista de su

primera novela pero con un sentido de clausura. Al retomar lo que quedó pendiente parece llenarse un vacío narrativo aunque lo que verdaderamente despliega es la decadencia de la ciudad y de sus habitantes. Aunque ya en *Amor propio* Barrientos había empezado a constituirse como un personaje descolocado, fuera de lugar, todavía podía compartir el espacio de los jóvenes; pese a descubrir que desconoce sus lenguajes secretos, no ha perdido la posibilidad de establecer una comunicación. La imagen decadente del que pierde el control y se desbarranca en lo que son casi los mismos escenarios que recorre el protagonista de *Amor propio*, parece sustentarse en la imposibilidad que abre el texto: "Aquella mañana el doctor Juan Manuel Barrientos no escribió una sola palabra". El desplazamiento negado de la escritura dificulta el *andar* y el saber de la ciudad; los espacios conocidos se han convertido en amenaza. El motivo del peligro engarza con otras tradiciones de la errancia; el deambular del ebrio concebido como una agonía recupera, como se ha señalado, los recorridos del expulsado que realiza el cónsul inglés Firmin por Cuernavaca. Como el protagonista de *Bajo el volcán*, Barrientos deambula por el infierno de la culpa, de la paranoia y de su propia degradación; es como si la imposibilidad de la escritura que marca el inicio de su jornada, arrastrara el despojamiento y la expulsión, como si lo descentrara evidenciando de ese modo, todas sus carencias.

En sus desplazamientos el personaje transforma tradiciones arraigadas en los modos de percepción de la ciudad de México, desde la de Bernardo de Balbuena y su *Grandeza mexicana* de 1604 que consolida la estabilidad de la ciudad, hasta célebres narraciones de la mitad del siglo pasado como *La región más transparente* y *Aura* de Carlos Fuentes. El prestigio inquietante del misterio que trascienden las imágenes del mundo subterráneo de Ixca Cienfuegos, el enigma que propone la numeración superpuesta y el quiebre entre interior y fachada que se resuelve en el fantástico de *Aura*,

aquí es transformado en riesgo y amenaza absolutas por la invasión de extrañamiento y náusea que permea los recorridos de Barrientos. La novela se sumerge en la degradación realizando un giro radical sobre el antiguo tópico de la transparencia del aire. En una famosa novela de Martín Luis Guzmán, la llegada a la ciudad convoca a la exaltación:

A mí, el aire sutil de mi gran ciudad –transparencia donde reside la mitad de su hermosura; atmósfera que aclara, que purifica, que enjuta- me descubrió de nuevo [...] todo un mundo de alegría serena cuyo valor esencial estaba en la realización perenne del equilibrio.(19)

Mientras que Alfonso Reyes convoca en la apertura de *Visión de Anáhuac*: "Viajero: has llegado a la región más transparente del aire", el personaje de Celorio se debate entre las miasmas para terminar comprobando en su desesperación que: "La mierda del aire se interpone entre tú y el cielo" (196). Una inversión radical que retoma la imagen desconsolada del que la percibe desde lejos como "sepultada bajo una espesa nata de miasmas".(20)

Ramón López Velarde en los versos de "La suave patria" había previsto en otro siglo, esa condición decadentemente ambigua: "Sobre tu Capital, cada hora vuela/ojerosa y pintada, en carretela".(21) Versos que sirvieron de título a una novela de Agustín Yáñez publicada en 1959 y hoy memorable quizá por ese título: *Ojerosa y pintada*.(22)

Itinerancia y espacios de enunciación

La itinerancia que constituye al relato, el errabundeo que como un destino realiza el personaje, afecta el espacio mismo de la enunciación. En un juego complejo, los deslizamientos de una tercera a una segunda persona, con el cambio de perspectivas y

con los desplazamientos que evocan, se constituyen como zonas de pasaje en el sentido que adquiere la expresión cuando recordamos algunos cuentos de Cortázar. La apropiación de un instrumento novelístico –el narrador en segunda persona-, utilizado de manera notoria por la novela objetivista francesa y en el ámbito mexicano, entre otros, por Carlos Fuentes en *Aura* y en *La muerte de Artemio Cruz*, en el uso que realiza Celorio resignifica la comprensión del mundo de un alcoholico en bancarrota.

El texto se abre con una tercera persona, el modo clásico de la narración, que al fingir una objetividad pretendidamente tranquilizadora, parece instalarse en la seguridad de lo habitual, consuetudinario ("La marquesa salió a las cinco"), una expectativa que se quiebra porque con ese conjunto inicial el lector ingresa en un espacio de pura negatividad y de sucesiva ruptura de hábitos ritualizados: "Aquella mañana el doctor Juan Manuel Barrientos no escribió una sola palabra. Tampoco calentó el café que lo conducía del sueño a la escritura ni puso ningún disco de música coral. Fue, para él, una mañana extrañamente silenciosa" (15). El esquema narrativo se rompe, no sólo por la indefinición temporal, la náusea, el dolor y la imprecisión sino por el casi inmediato traslado a una segunda persona:

No recordaba con precisión los acontecimientos de la noche anterior. Sólo algunas imágenes borrosas e inconexas. Todos se habían quedado dormidos. Sólo tú permaneciste despierto, Juan Manuel. De eso te acuerdas. Y de tus cavilaciones solitarias mientras los demás dormían despatarrados, en cualquier parte, de cualquier manera. Pero quién sabe cómo llegaste a tu recámara, porque estás en tu recámara, acostado en tu cama (15).

Un párrafo expresivo de la sutileza y la velocidad con que se realizan los traslados de la persona gramatical, incluso de la ambigüedad en el uso de una tercera que

eventualmente podría leerse como primera: "no recordaba" (¿"él"?, ¿"yo"?). La segunda persona se asocia primero a un pasado que como tal es inmodificable, instalado en el lugar de lo dado propone el cierre de las expectativas. Ese tú que es como un yo desdoblado y que funciona como una conciencia sobria del personaje, se traslada desde un pasado de indefinición, reciente, casi inmediato: "quién sabe cómo llegaste a tu recámara", a un presente categórico: "porque estás en tu recámara".

En usos más clásicos, la segunda persona suele verse asociada al futuro con lo cual se puede llegar a la construcción de una novela conjetural, "un ámbito en el cual lo real es lo posible y lo todavía no existente" como ha señalado Noé Jitrik en el prólogo a *Sin embargo Juan vivía*, la novela de Alberto Vanasco.(23) Una observación válida también para *Aura* de Fuentes y para muchas de las novelas de Robbe Grillet, Nathalie Sarraute o Claude Simon. En Celorio, por el contrario, la segunda persona casi nunca se asocia con el futuro, se instala, como se ha visto, en el pasado, o, de manera predominante en el presente. Si la relación entre la segunda persona y el pasado propone una clausura, cuando se asocia con el presente sitúa al relato en la fugacidad de lo que el personaje está experimentando, en una precariedad que parece constitutiva de la falta de perspectiva, atrapado entre la imposibilidad de modificar el pasado y los riesgos del presente: "porque amaneciste del carajo y sabes que en la búsqueda del equilibrio y del restablecimiento, paradójicamente, puedes desbarrancarte. Pero ya no hay marcha atrás, Juan Manuel" (33).

Por el uso de la segunda persona asociada al presente el personaje reconstruye su historia y se dice todo lo que no se quiere decir o que no quiere oír. De ese modo tú es el otro que lo mira desde afuera y funciona como conciencia crítica: "si lo supieras, en vez de rejuvenecerte, te hace un poco más viejo, Juan Manuel" (18). Y en otra variante: "te

ves del carajo, Juan Manuel, porque la cruda puede curarse pero es imposible disfrazarla" (19). En una situación particularmente inquietante como la del descubrimiento del cadáver en el vestidor, la segunda persona se vincula a una forma potencial: "¿A quién llamarías si en este mismo momento te encontraras un cadáver en tu vestidor, Juan Manuel?" (18). Como con el puro presente instala una zona de indefinición y de riesgo: ¿Se trata de una fantasía desatada por un tú que de nuevo es otro, o de un crimen atribuible al tiempo vacío, los días sin huella del alcohólico: horas, minutos, que no han dejado rastros en la memoria? Eventualmente es posible pensar que el cadáver del joven en el placard, cuyo color de ojos coincide con el de Barrientos, cumple una función simbólica: recuerda al joven que fue y en su muerte late la culpa por las expectativas que no se cumplieron, una hipótesis en la que se condensa el sentimiento de fracaso que el personaje arrastra en todo su recorrido a partir de la salida de su casa.

Como en "Lejana" de Julio Cortázar, el viaducto funciona como un puente, una zona de pasaje entre las reflexiones estéticas del maduro doctor Barrientos y las inseguridades del estudiante que fue. Con el desplazamiento de la tercera a la segunda persona, en un mismo espacio se superponen tiempos distantes entre sí, se crea una relación de continuidad/discontinuidad por la cual, mediante un sistema de asociaciones, el personaje maduro recupera la curiosidad y la angustia del adolescente. Más adelante, con el recuerdo de la primera borrachera y de la muerte del padre, se instala la memoria de la desgracia. La segunda persona asociada al presente opera entonces como una estrategia de acercamiento que posibilita el ejercicio de un control sobre el malestar y la irritación que parecen incontrolables pero la memoria del padre desata el flujo de la primera persona: "Quisiera hablarte, quisiera que me oyeras, que me vieras, que me

reconocieras, que me ayudaras a recorrer el viacrucis que esta cruda de la chingada que traigo me tiene deparado" (40-50).

En otras ocasiones, la combinación del uso de la segunda persona con el cruce temporal contrapone la ciudad actual a la ciudad de la memoria; aludiendo a una intimidad afectiva e intelectual puede referir espacios cerrados o abiertos en una línea que cuestiona o eventualmente mantiene el prestigio del recuerdo. En el primer caso cuando visita el Salón La Luz: "Hacía tiempo que no estaba en esa cantina. Recordabas el lugar remetido en un sótano o por lo menos en un nivel inferior al de la calle. Lo recordabas oscuro, quien sabe si por la oscuridad propia del espacio o por el deterioro del recuerdo" (24). En el segundo: "Cruzó el Eje Central Lázaro Cárdenas, que tú prefieres seguir llamando San Juan de Letrán" (24). Tan fuerte es ese sentimiento, que consigue reestructurar melancólicamente el recuerdo del moribundo: "Cómo le fueron cambiando el nombre a la calle de San Juan de Letrán. ¡Eje central! ¡Qué imbecilidad!" (191).

En ese juego que nunca es mecánico sino que por el contrario, como se ha tratado de mostrar, admite numerosas variantes y deslizamientos, puede producirse otro modo de la irrupción de una primera persona bajo la forma de una pregunta retórica "¿Dónde estará Antonio? ¿Por qué no me habrá contestado el teléfono? ¿Se estará negando?" (26). En un gesto de paranoia pero también de obsesividad, el personaje se arroga el cumplimiento de una misión; construye un laberinto que participa de las características de un recorrido ritualizado, diseña un mapa cultural personal en el que la obcecación sustenta el cumplimiento de un destino: "Tienes que ir al Zócalo, al centro del centro. Quieras o no, así está escrito, con una chingada" (181).

En un momento del recorrido que coincide con la parada en la Puerta de Sol, el narrador vincula de manera explícita escritura e itinerancia: "Y sus pasos, éstos que daba por el centro de la ciudad, ¿no eran la caligrafía tartamuda –o ebria- que alguien iba escribiendo sin que él tuviera nada que ver en el asunto?" (82). Diseña también el mandato que lo impele a seguir un camino en el que unifica el centro de la ciudad con el centro de su deseo: "[...] Jimena te va a estar esperando en el Zócalo. [...] Jimena en el centro, en el mero centro, en el centro del centro, en el asta bandera, esperándote, convocada por la poderosa fuerza de la ilusión" (98).

Implosión de la catedral

La construcción de un personaje que se desbarranca hasta la disolución final en sus humores: la sangre y la orina que se suman a los detritos de la ciudad, crean una continuidad entre la ciudad desgarrada y degradada y el individuo en decadencia, y una discontinuidad en los marcos de una tradición literaria, una zona de pasaje entre la narración de la ciudad como mito y la ciudad puerca, ya anticipada por Roberto Arlt y algunos de los escritores del treinta en Buenos Aires. En ese sentido parece como paradigmática la visión apocalíptica que arrastra la implosión de la catedral que Barrientos imagina como eco y repetición de su propia muerte: "Es la última vez que contemplas la Catedral y piensas, envanecido, que con tu muerte la Catedral se va a venir abajo, se va a desmoronar, se van a desgajar sus torres" (197). El cumplimiento de esa profecía que compromete al espacio sagrado por antonomasia de la ciudad puede ser leído también como un homenaje a Alejo Carpentier quien comienza y termina *El siglo de las luces* con la imagen de la pintura preferida de Esteban: *Explosión en una catedral*.(24) Aunque el sentido simbólico atribuido a la pintura en la novela de

Carpentier no parece tener relación con las posibles interpretaciones que propone el desenlace de la novela de Celorio, existe un punto en el cual la vocación por la arquitectura desplazada luego a la literatura, coincide en ambos autores. En *El viaje sedentario* Celorio recuerda su propia inclinación por los modos de conformación del espacio y su amor por las palabras, pero también una cita de Alfredo Bryce Echenique que parecería hermanar ambas vocaciones: "Sólo un escritor [...] es capaz de construir una catedral en una tarde".

En la tensión entre ambas vocaciones, unidas en la capacidad de organizar y disponer sobre una superficie palabras y volúmenes, el texto realiza de un modo que podría considerarse paradójico, el efecto contrario. Después de las últimas palabras de Barrientos: "No me abandones" (201), la narración realiza la minuciosa destrucción de la catedral intuida y acaso deseada por Barrientos, una verdadera deconstrucción que en tres páginas reduce a polvo una fábrica de siglos. Como en un *film* que fuera desde el final al principio, la catedral se va descomponiendo en los elementos que la constituyen: desde las insignificantes piedras que se desprenden de la admirada torre poniente, crujidos, rajaduras, hendiduras, "un rumor sordo que parecía provenir de las entrañas de la tierra, de las pirámides devastadas del subsuelo, de los mantos freáticos", humilla al templo que cae sobre sí mismo cubriendo de polvo el Zócalo. Al día siguiente, sábado, en el mismo escenario, un soldado hace desaparecer el último rastro de la existencia de alguien llamado Juan Manuel Barrientos Ahumada. Sus discípulos, "excitados por la sola idea de hacer una excursión en el centro de su propia ciudad, para ellos tan desconocido, tan ajeno", en alegre compañía pero sin el maestro, duplican el recorrido realizado por Barrientos el día anterior.

La soledad revierte, la pareja que se establece ese día termina fascinada frente al paisaje que se despliega "ante su mirada compartida. Enfrente, el Palacio y la bandera. Al fondo, la cúpula de Santa Teresa la Antigua. Y a la izquierda, ahí, al alcance de la mano, la Catedral, acabada de bañar, reluciente después de la lluvia" (216). Para la mirada nueva de Fernando y Jimena la catedral luce como recién construida, un milagro que sólo puede atribuirse a la magia de la literatura.

Notas

(1). Gonzalo Celorio, *Y retiemble en sus centros la tierra*, Barcelona, Tusquets, 1999. Se cita por esta edición; en adelante el número de página se coloca entre paréntesis.

(2). Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984, p.16.

(3). Margo Glantz, "Ciudad y escritura: la ciudad de México en las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés", en *Borriones y borradores: reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*, México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura UNAM – Ediciones del Equilibrista, 1992.

- (4). Gonzalo Celorio, *México, ciudad de papel*, Barcelona, Tusquets, 1998 (2ª. Edición).
- (5). Rosalba Campra, "La ciudad en el discurso literario", en *SYC*, núm.5, Buenos Aires, mayo 1994, p.34.
- (6). Jorge Luis Borges, "Poema conjetural", *Obra poética 1923-1969*, Buenos Aires, Emecé, 1972. Novena edición corregida y aumentada.
- (7). "Y se amaron dos caballos". Sevillana de A. Peralta y M. Pareja Obregón.
- (8). Pierre Francastel, "Espace génétique et espace plastique", *Revue d'Esthétique*, Paris, Tome Premier – Fascicule 4, Octobre-Décembre 1948, pp.349-380.
- (9). Sor Juana Inés de la Cruz, "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión", *Lírica personal, Obras Completas* México, Fondo de Cultura Económica, 1976, Tomo I.
- (10). Gilles Deleuze. *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- (11). Véase Mabel Moraña, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998.

(12). *Flores de baria poesía* (1577), recoge cinco sonetos de amor de Francisco de Terrazas, hijo de un conquistador español cercano a Hernán Cortés. Estos datos han sido tomados del artículo de Gonzalo Celorio, "Dos sonetos eróticos de Francisco de Terrazas, primer poeta mexicano", preprint, 2002.

(13). En la carta de Lowry a su editor, Jonathan Cape, puede seguirse parte del fascinante proceso de escritura de la novela, véase *El volcán, el mezcal, los comisarios*, Barcelona, Tusquets, 1971. Cuadernos Marginales 15. Prólogo de Jorge Semprún.

(14). Para una biografía de Santa Catalina de Siena véase Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

(15). Alfonso Reyes, "Visión de Anáhuac", en *Antología de Alfonso Reyes*, México – Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963.

(16). Sólo concebible como juego irónico ya que como hipótesis es altamente improbable además de improbable.

Véase *Ley sobre el escudo, la bandera y el himno nacionales*, México, Comisión Nacional para las celebraciones del 175 aniversario de la Independencia nacional y 75 aniversario de la Revolución mexicana, 1985.

(17). Gonzalo Celorio, *El viaje sedentario* [1994], Barcelona, Tusquets, 2001, p.168.

(18). Gonzalo Celorio, *Amor propio*, Barcelona, Tusquets, 1992.

(19). Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente* [1928], en *La novela de la Revolución Mexicana*, México, Aguilar, 1960, tomo I.

(20). Gonzalo Celorio, *México, ciudad de papel*, *op.cit.*, p.12.

(21). Ramón López Velarde, "La suave patria", *Obra poética*, Edición Crítica, José Luis Martínez (coordinador), Archivos 36, 1998.

(22). Agustín Yáñez, *Ojerosa y pintada* [1959], México, Joaquín Mortiz, 1969. Esta tercera edición lleva como ilustración de tapa un mapa de la ciudad de México.

(23). Alberto Vanasco, *Sin embargo Juan vivía* [1947], Buenos Aires, Sudamericana, 1967, pp.11-18.

(24). Aunque en la novela de Carpentier se atribuye a la pintura un origen napolitano y su autor nunca es nombrado, se supone que la pintura existe e incluso se atribuye a Max Ernst una *Explosión en una catedral* de 1960.

Escritura, frontera y territorialización en la construcción de la nación

Marisa Moyano
Universidad Nacional de Río Cuarto

I -

El espacio, desde una perspectiva cultural, nunca se limita a aquel que la observación revela, sino que se acompaña de "dobles", de imágenes simbólicas que le atribuyen virtudes y encantos superiores al entorno familiar. Paul Claval en *La geografía cultural* sostiene que esos dobles están hechos de palabras, imágenes, ideas y relatos transmitidos de generación en generación como una de las herencias más esenciales. Impalpables, inaccesibles a los sentidos, pertenecen al universo del discurso, pues "en la medida en que el recuerdo de las acciones colectivas se enlaza con los caprichos de la topografía, con las arquitecturas notables o con los monumentos creados para sostener la memoria de todos, el espacio se convierte en territorio"(Claval: 18). Así, la toponimia, como "bautismo simbólico del espacio", no se hizo sólo para ayudar a señalar y distinguir unos puntos notables de otros, sino que se trata de "una verdadera toma de posesión (simbólica o real) del espacio" que lo constituye en territorio (p. 135). Con ello, el territorio desempeña un papel central entre los símbolos que ayudan a estructurar las identidades colectivas, lo que le lleva a decir a Claval que "la institucionalización de la sociedad es entonces inseparable de la del espacio" (p. 177).

En términos históricos, la conformación de la idea de "espacio territorial" reconoce en la modernidad un hito determinante. Graciela Montaldo (p. 13) apunta que mientras los grandes descubrimientos expandían los límites físicos del espacio para una Europa que se piensa el centro del mundo conocido, comienzan a surgir paralelamente

fronteras simbólicas que postulan nuevos órdenes recomponiendo el mapa del mundo, determinando la idea de finitud de ese espacio, a la vez que expandiendo en diversas direcciones la imaginación territorial. Dos operaciones se constituyen como claves en estos procesos: por un lado, las redefiniciones de la cartografía conocida como delimitación sobre el espacio, y, por otro, los dispositivos discursivos de territorialización que estos procesos ponen en marcha (Montaldo: 15).

Desde una perspectiva cartográfica, durante la modernidad se redefine y ordena el mundo conocido en expansión a partir de nuevas representaciones y modalidades categoriales. En este sentido, el planisferio comienza a ordenarse convencionalmente sobre la premisa de existencia de un espacio cerrado articulado en torno a Europa, que pasa a ser el eje sobre el cual se articula concéntricamente el mundo conocido (Montaldo: 13). Pero además de la cartografía, en las operaciones de reordenamiento del espacio comienzan también a operar los discursos que se producen sobre ese mundo y los nuevos territorios, a través de relatos y descripciones del espacio.

En este marco, asumen una particular importancia los textos de los viajeros europeos que arribaron a América en distintos momentos de este proceso para realizar una apropiación científico-discursiva de estos territorios (1). Montaldo sostiene que los textos de los viajeros europeos, pero también los de letrados y militares criollos, comienzan a establecer discursivamente continuidades territoriales allí donde no hay comunicaciones y donde el desconocimiento del terreno supone la pérdida de propiedad de los gobiernos, hasta que, hacia la segunda mitad del siglo XIX en el proceso de constitución de los Estados Nacionales, esa continuidad se manifieste en el reclamo vehemente de progreso, materializado en vías férreas, navegación de los ríos,

construcción de caminos. Con ellos, la escritura comienza a asumir como función el desarrollo de una operación territorializadora, entendida ésta como una actividad de apropiación del espacio que establece continuidades a partir de la imaginación territorial, ocupando "con la letra un territorio cuya pertenencia está en permanente disputa y, por tanto, se tiene que legitimar a través del saber y el relato" (Montaldo: 16)). En este sentido, la escritura, como operación territorializadora, manifiesta su naturaleza esencialmente política y se constituye en una maquinaria generadora de metarrelatos de legitimación de los procesos de apropiación del espacio, ordenando sus proyecciones desde categorías unificadas que se definen políticamente: "centros y periferias", "metrópolis y colonias", "naturaleza productiva y desiertos", "cultura y naturaleza", "civilización y barbarie" (Montaldo: 17).

Todo el siglo XIX americano aparece atravesado por el problema de definir una idea de "patria", de configurar una Nación, de otorgar soberanía a los nacientes Estados, con lo cual este problema se enlaza íntimamente con la reflexión sobre el territorio y sus límites. Pero también ello se complejiza porque -además de que es sobre un territorio que se define una idea de "patria", un perfil de Nación, y sobre el cual el Estado se define ejerciendo una soberanía- ese territorio es un espacio no conocido, inexplorado y no sometido, que la escritura debe exorcizar. Escritura, territorio y Nación se constituyen entonces en aspectos indisociables. De allí que conocer la tierra, hacer el mapa, trazar los límites, relatar y describir la constitución de un territorio, son formas todas de "estabilizar fronteras y asignar valores". En el decir de Montaldo, "Escribir el territorio, por tanto, era hacerse de un cuerpo orgánico demarcando su geografía y su funcionamiento para poner en marcha las instituciones". Con ello, el problema del territorio se articula con el de los límites y las fronteras en el ejercicio de la acción política y las prácticas escriturarias de

las élites letradas que intentan construir una Nación a su imagen, entre las fronteras externas y las internas, las fronteras políticas y las culturales.

II -

Grimson sostiene que la categoría de "frontera" constituye un concepto complejo que sigue siendo difuso a partir de su duplicidad, ya que "frontera" fue y es simultáneamente "un objeto/concepto y un concepto/metáfora" pues, "de una parte parece haber fronteras físicas, territoriales; de la otra, fronteras culturales, simbólicas" (Grimson: 9). Pero asimismo esta duplicidad de la frontera como territorio/metáfora no se agota en esa distinción, sino que además plantea la distinción entre "límite entre Estados" ('border', 'frontera externa') y "línea de expansión interna del Estado-nación" ('frontier', 'frontera interna') (2). En este marco complejo, el proceso búsqueda de constitución del Estado-Nación durante el siglo XIX en Argentina converge con el proceso de configuración de su territorialidad, atravesado por la delimitación y constitución de sus fronteras políticas y culturales y por la apropiación de sus fronteras externas e internas. Cartografiar, describir y relatar el espacio constituyen formas de configurar el territorio, establecer sus límites y ocupar sus fronteras, y en definitiva constituir el Estado-Nación a partir del ejercicio efectivo de una soberanía política y cultural. Pero también de hacer efectivo el proyecto, constitución y ejercicio de lo que las élites liberales y sectores letrados reconocerán como una "literatura nacional", anticipando o haciendo realidad según el caso la profética visión sarmientina proyectada en el *Facundo*:

Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas

naturales, y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia: lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos sorprendentes, y originales de los caracteres (3).

Esta serie literaria del siglo XIX "traza fronteras", en el decir de Fernández Bravo, entre la "civilización" y la "barbarie", el pasado y presente, lo que debe incluirse y lo que no en la totalidad nacional, "reproduciendo la relación entre una descripción literaria, el territorio que provee la materia del texto y la identidad que en él se cuestiona y afirma", ya que "la narrativa del Cono Sur concibió la frontera como una posición para evaluar la Nación, localizando en ella una condensación semántica de la identidad nacional" (Bravo: 11). Esto pone a la literatura en una posición que supone una capacidad de realización: la posibilidad de cartografiar "lo real" y establecer con la imaginación fronteras territoriales, cronológicas, políticas, raciales, lingüísticas. Fernández Bravo va a sostener que estas fronteras que los letrados imaginan en textos que trazan cartografías de exclusión, debían superponerse a las fronteras de la Nación, así como las fronteras de la Nación debían eventualmente coincidir con las del Estado; con ello, esta literatura de la frontera se pone en evidencia demostrando la existencia de un proyecto del poder político que asignó a estos relatos la capacidad de realización de una operación de territorialización específica, "un plan de apropiación y homogeneización cultural nacionalista" (pp. 13-14).

Retomando a Grimson y su perspectiva sobre la porosidad y ambigüedad que suscita el concepto de frontera, los propios procesos de territorialización embarcados en los proyectos de homogeneización nacional del siglo XIX revelan un complejo entramado

si son focalizados desde los distintos perfiles o sesgos conceptuales que el concepto de "frontera" evoca en sus usos concretos. Si la territorialización está asociada a la apropiación real y simbólica del espacio, si los discursos son los configuradores de su sentido, los que trazan una red semiótica que le da forma y configura un territorio como espacio simbólico de identidad, la "frontera" no será en estos procesos sólo espacio de índole geográfico que debe ser ocupado o línea divisoria de terrenos que debe ser vigilada: será tanto zona, geografía, espacio limítrofe, frontera política que debe ocuparse efectivamente, cuanto "metáfora de identidad" que -en el intento de construir la entidad de una Nación- se irá cargando de sentidos múltiples en los diferentes procesos de apropiación discursiva y operaciones de configuración territorial. Porque tanto el concepto de "frontera" como la idea de "territorio" evocan una materialidad concreta, un cuerpo delimitado, como también una carga simbólica de palabras, discursos, sentidos, subjetividades y valores políticos, sociales, culturales e ideológicos que organizan una trama densa de significaciones múltiples y buscan perfilar distintas construcciones y delimitaciones de esa identidad, según se conciba a un territorio-zona-frontera como frontera política, como frontera sociocultural, como frontera cronológica, como frontera étnica, como frontera lingüística o de saber.

Hacer coincidir los límites del Estado con los límites de la Nación presupone no sólo un ejercicio de soberanía. Ello se entronca con la entidad difusa del concepto de "nación", que potencialmente carga las definiciones y sentidos que los grupos que ostentan el poder sobre el Estado le asignan. El territorio, "el cuerpo de la patria", en el siglo XIX, será en la Argentina un proceso de búsqueda y consecución, un ansiado deseo que busca un perfil, constituirse en un mapa definido, el límite soberano de un espacio. Pero ese espacio y ese mapa no es sólo un afán geográfico o geopolítico, un sentido de

ocupación material. Para las élites liberales del siglo XIX la posesión de ese espacio, supondrá también la posesión de una identidad clara y definida del incipiente Estado que le permita sentirse Nación.

El dominio sobre el territorio supondrá también un dominio simbólico sobre ese cuerpo que implicará exorcizar sus males, liberarlo e imponer sobre él la marca del "Estado civilizador". "Civilización y barbarie", pasado y presente, identidad y diferencia serán los pares, los términos en pugna en esa lucha entre realidad y Estado por definir lo que debe formar parte de la Nación y lo que no, lo cual supone explorar y dibujar fronteras político-territoriales, pero a la vez trazar fronteras culturales de inclusión y de exclusión en orden a un proyecto de Estado y de Nación.

Será en este marco que los llamados "textos fundacionales" de la literatura argentina inscriben la prédica de las élites liberales letradas en su camino por trazar la cartografía simbólica de la patria, perfilando un territorio que para definirse debe exorcizar los fantasmas de una frontera cultural difusa y ubicua. En este proceso, "civilización y barbarie" constituirán las líneas que la escritura irá trazando, la marca divisoria, la frontera que separe el ser y el deber ser de la Nación. Frontera ubicua que se extiende horizontalmente, tierra adentro sobre el territorio, pero también transversalmente para separar un "nosotros" de los fantasmas de diversos "otros" que lo habitan. No otra cosa revelan *La Cautiva*, *El Matadero*, *Facundo* y hasta *Martín Fierro*.

III -

Navarro Floria sostiene que al momento de construir una representación colectiva del Estado Nacional que contuviera una concepción naturalizada del orden institucional,

se requirió no sólo de una transformación de las fronteras territoriales del Estado en límites naturales de la entidad nacional, sino también de una etnicidad ficticia o "Nación-proyecto" dotada de pasado y destino colectivo. Citando a Quintero, dirá que "La Nación irá convirtiéndose en una entidad que preexiste latentemente a su concreción política, dentro de los límites de un territorio dado por naturaleza a un Pueblo étnicamente diferenciado". La concreción de una "Nación-proyecto" supone -según Prieto - "el despliegue de la conciencia de un grupo cultural y territorial desarrollada acerca de un grupo de intereses y aspiraciones que sus integrantes comparten y que sólo puede ser adecuadamente protegida por la creación de un poder político soberano. En suma, se trata de la afirmación de que la legitimidad fundamental de un estado surge de su capacidad para expresar el desarrollo libre de una nación (...) La Unidad, desde una postura nacionalista, siempre se realiza en la instancia estatal..."mediante la "creación de significaciones sociales hegemónicas desde el poder". (pp. 101-102) En esta misma línea de análisis, Tamagnini dirá que "Cuando Alberdi, Mitre, Sarmiento, Roca y la Generación del 80 teorizaban sobre lo que entendían por país y los modos de construirlo, partían siempre de la idea de que la unificación de la Nación debía realizarse a través del aparato del Estado, asumiendo como propios los modelos europeos (...) Sobre el trasfondo de una historia fragmentada políticamente emergió el Estado Nacional como entidad unificadora, creadora de consenso y adhesión colectiva". En este marco, "la universalización de una identidad colectiva" requirió en su definición de un "proceso homogeneizador que se fue condensando hasta producir un discurso unívoco, común a todos, ejemplificador... el discurso de la Nación" (Tamagnini: 114).

En este proceso, se inscribe la operación de territorialización de la literatura del siglo XIX como una de las "estrategias nacionalizadoras" del incipiente Estado para

construir un discurso que configure la idea misma de Nación, que exige representar en el espacio del mundo el "cuerpo de la patria" y perfilar ese cuerpo internamente trazando las fronteras de una identidad. Ello implica definir fronteras y dibujar inclusiones y exclusiones a través del uso de los valores de la cultura letrada europea. La elección de las élites letradas en el contexto de los intentos de conformación del Estado determinó definiciones centrales: el proceso de conformación del "cuerpo de la Nación" implicaba delimitaciones territoriales, una ubicación en el espacio que involucraba no sólo una colocación en las líneas trazadas por una Europa que diseñó el "mundo", sino también una colocación en el espacio de los discursos ideológicos, políticos y culturales que legitimaban ese diseño del mundo y la centralidad que en él ocupa el desarrollo de las "naciones civilizadas". En este marco, el desafío para el nuevo Estado que pretende crearse implica entonces definir una configuración territorial y establecer su continuidad con las "zonas civilizadas" de la tierra. Pero simultáneamente también, aparece la necesidad de "diseñar el espacio de la cultura y la 'zona civilizada' dentro del propio Estado nacional" (Montaldo: 27). Será en esta tarea que los letrados encuentran su espacio político e intelectual de realización, en la constitución de los grandes metarrelatos legitimantes de una idea de "Nación civilizada". El ejercicio de la escritura supondrá la puesta en práctica de una función de "mediación intelectual" entre los modelos culturales metropolitanos alineados en una "marcha civilizadora universal" y la necesidad de perfilar internamente el cuerpo y la identidad de una "nación soberana y original" que encuentre su lugar en ese "devenir civilizador" de la historia. La literatura, así, "participa de las formas de construcción de la autoridad y la legitimidad desde la cual se distribuyen los grados de civilización o barbarie, de ingreso en el mundo de la cultura o de exclusión hacia la zona salvaje de la otredad irreversible. El éxito mismo de la fórmula civilización-

barbarie, promovida por Sarmiento en 1845, muestra de qué modo la cultura letrada europea era uno de los instrumentos más adecuados para definir identidades en América Latina" (Montaldo: 29), demostrando con ello que el saber y la ciencia no son las únicas estrategias constitutivas de los procesos de territorialización, sino que también, desde "la autoridad universal de la belleza" se promueve la conformación de una literatura donde la construcción del espacio asume un rol fundamental: mientras "funda" una "literatura nacional" perfila discursivamente los límites del cuerpo mismo de la Nación a imagen de una proyección histórico-política.

De este modo, el "nacionalismo cultural" como búsqueda y proyecto se expandirá a lo largo de las prácticas escriturarias del siglo XIX, a partir de sus proyecciones iniciales cuando las definiciones políticas constituían todavía sólo proyección y modelos y las fronteras internas no se han estabilizado: cuando "civilizar", ocupar la frontera, expulsar la "barbarie", poblar el "desierto", "culturalizar la naturaleza", educar al ciudadano, institucionalizar el Estado y perfilar una "identidad nacional civilizada", todavía eran sólo eso: palabras.

IV -

José Pérez Tapias sostiene que la distinción entre "civilización y barbarie" es una distinción muy antigua, sostenida desde el momento en que desarrollos culturales muy diversos entre sí dieron lugar a "sociedades contrastantes" en sus condiciones tecnológicas y modos de vida, en sus instituciones y creencias:

Desde que se produjo ese contraste, percibido como 'desnivel' en cuanto a los respectivos desarrollos culturales, se hizo presente la tendencia a 'describir' a los

‘extraños’ en términos impregnados de connotaciones valorativas de signo negativo. Tales descripciones, cargadas de prejuicios, han sido cauce de expresión de temor a lo diferente, y de afirmación de la supuesta superioridad, quedando normalmente lo primero encubierto tras la manifiesta explicitación de lo segundo. La ‘función ideológica’ del discurso aparentemente descriptivo estaba servida, sólo hacía falta acoplarla a las distintas necesidades de justificación: expansión territorial, colonización, expolio, esclavización de poblaciones vecinas, etc.

Diana Sorensen sostiene que la dicotomía "civilización-barbarie" está atravesada por la diferencia: "Es un acertijo a dos voces que afirma y niega, que contiene la matriz de tradición y contradicción de un modo nietzscheano, agonístico. Obviamente es un caso de la oposición conceptual de la metafísica occidental, y su larga vida manifiesta el poder de este modo polarizado de pensar, por un lado, y por el otro el poder de su estructura ‘o/o’ para alentar el conflicto en la formación cultural" (p. 20). Por esta razón, podemos decir, con Svampa (p. 17), que esta dicotomía constituye una metáfora recurrente en el lenguaje político, que vincula el binomio "civilización-progreso" con el mito de la "barbarie", a partir del siglo XVIII. La historia de ambos conceptos registra una evolución particular antes de que este cruce entre ambos se constituya en un tópico del pensamiento occidental, que no casualmente registra en la modernidad europea su eclosión y proyección taxonómico-valorativa sobre el mundo (4).

En función de las diferentes connotaciones e imágenes que sus términos fueron asumiendo, la dicotomía "civilización-barbarie" en su integralidad registra dos modos de funcionamiento conceptual: por un lado, a partir de la idea de "evolución" y "progreso" la dicotomía establece límites temporales entre los estadios "bárbaro" y "civilizado" de la

historia; por otro lado, evoca límites espaciales entre un centro -Europa y su estadio "civilizado"- frente a su periferia. En el primero de los sentidos, debe reconocerse que la propia dicotomía se constituye en una categoría que traza fronteras temporales en la medida en que los pueblos y culturas se ubiquen en uno u otro estadio en la escala de evolución humana y cultural instituida, a partir de la asociación de la idea de "barbarie" con la de pueblos "primitivos" y "retrasados" frente a la marcha y el desarrollo "progresivo" de la historia. Con ello se instituye una interpretación diacrónica de la historia sobre el propio presente según la escala alcanzada en función de la idea de "progreso" entronizada como parámetro. Asimismo, en esta dimensión temporal del funcionamiento de la dicotomía, los sectores históricos, políticos y sociales que en la lucha política son percibidos como antagónicos al "modelo civilizado" serán valorados como política e históricamente rezagados, como representantes del "atraso" y la "barbarie" que el estadio "civilizado" lucha por superar. En el segundo de los sentidos, si la idea de "civilización" encuentra su espacio de desarrollo en el centro del mundo autoencarnado en Europa, desde ese centro se concibe la idea de un continuum de desarrollo en la medida en que el espacio-afuera pasa a ser conocido, limitado y culturalizado al ritmo de la expansión territorial europea y la institucionalización de sus procesos políticos o económicos de dominio. Pero también en este segundo sentido, la dicotomía asocia "civilización" a espacio y desarrollo urbano, a la ciudad, y con ello constituye espacialmente otro tipo de frontera que limita otra "barbarie", identificada en la campaña, el desierto y la naturaleza no explotada desde una perspectiva productiva. En este sentido, Fernández Retamar sostiene que la dicotomía "civilización-barbarie" no puede separarse del ascenso del capitalismo, ya que fue parte del desarrollo del capital y

legitimó los procesos imperialistas de expansión y búsqueda de mercados mundiales (pp. 203-204).

Estos dos aspectos y funciones que asumió la dicotomía fundamentaron paradigmáticamente el pensamiento que sustentó las prácticas político-discursivas sostenidas desde esta visión eurocéntrica. Por un lado, las prácticas discursivas de tipo científico y literario, en el propio proceso de conocer, configurar, dar forma al "afuera-bárbaro" de Europa y someterlo al dominio de un "saber civilizado", encontraron en el modelo conceptual implicado en la dicotomía "una herramienta para registrar impresiones de los distintos estadios del desarrollo humano encontrados al recorrer el planeta y sus habitantes desde un punto de vista superior" (Sorensen: 23). Por otro lado, asimismo, la doble dimensión y capacidad de trazar fronteras espaciales y temporales que alcanza la proyección de la dicotomía, se inscribió en las prácticas políticas como proceso legitimante de una ideología del "progreso" y el liberalismo que se proyecta más allá de las fronteras europeas: si inicialmente la dicotomía funciona como mecanismo impugnador y taxonómico de las diferencias, asimismo "la imagen se incorpora al funcionalismo legitimador de la burguesía ascendente, o, en otros términos, como mecanismo de legitimación política de una clase social que se autoproclama como depositaria de los valores de Progreso y Civilización", a la vez que "vehiculiza también el fantasma de la desagregación social" (Svampa: 27) estigmatizando como "barbarie" a todos los agentes históricos, sociales y políticos que se opongan o constituyan obstáculos para la integración "civilizada" del mundo en el modelo político, económico y cultural corporizado por el capitalismo y la modernidad europea. De este modo, la dicotomía "civilización-barbarie" se expandió desde Europa proyectando su interpretación del

mundo, pues su propia conceptualización implicaba al "afuera bárbaro" como estadio que debía ser superado y sumado a la marcha indetenible del "progreso y la civilización".

Durante el período de formación de los Estados nacionales en América Latina, la ideología de la "civilización" alcanzará su máxima proyección política y cultural, en la medida en que la ideología europea para realizarse expande su impacto mediante la expansión y la diseminación de su modelo. En la medida en que en los incipientes Estados nacionales, a través de sus élites letradas de formación europea, comienzan a conocerse y aceptarse la ideología de la "civilización" y su modelo conceptual, correlativamente, se da entidad a la proyección de su imagen negativa: la "barbarie". Si Europa y la historia de su "desarrollo progresivo" corporizan bajo ese modelo el estadio de la "civilización", los nuevos Estados para alcanzar el estadio "civilizado" asumen que deben inscribir su historia propia en ese modelo de desarrollo, lo cual implica aceptar también la necesidad de asumir su propia condición de situación de "barbarie" y la necesidad de su superación. Si Europa es aceptada como imagen de la "civilización", la diferencia no puede ser sentida sino como "barbarie" que es preciso combatir: territorio, alteridad e historia "bárbara" serán los objetos de indagación que las élites letradas considerarán imprescindible "conocer" para interpretar sus culturas y contribuir con su transformación. En este marco, la escritura se pondrá al servicio de la política y explorará la "barbarie" para exorcizar sus "males" y proyectar la Nación.

Rodolfo Kusch, explorando lo que denomina "negatividad de los primeros intelectuales del siglo XIX" a la hora de definir América y los sesgos de una identidad, entronca esta actitud con el modelo conceptual de la dicotomía "civilización-barbarie" y su origen eurocéntrico. Según su análisis, los intelectuales ligados al mundo europeo

sostienen su accionar y sus prácticas en el marco "de un proceso milenario de creación de un mundo abstracto y tienen por misión coordinar la vida con ese mundo" que, básicamente, es "cultura". La "inteligencia" tendría por función la realización de una labor de conexión entre el individuo y el todo social con el fin de preservar esa cultura fundada y cimentada en miles de años por el desarrollo del "espíritu occidental", de la "civilización". El intelectual americano, en cambio, carecería de misión -a juicio de Kusch- frente a la realidad de América, que se presenta como "pura vida" y "naturaleza" donde no se ha gestado una "cultura civilizada". Frente a este mundo en estado virgen de "barbarie", el intelectual americano sólo es capaz de explorar esa realidad interponiendo el aparato teórico de una cultura abstracta que le provea modelos interpretativos para poder mediar entre este mundo por hacer que es América y el desarrollo milenario de la cultura europea, como un modo de establecer un "control inteligente" sobre América. De este modo, el intelectual americano encuentra modelos y se asigna como función la proyección de dichos modelos sobre la realidad americana. La dicotomía "civilización-barbarie" constituiría desde esta perspectiva esa mediación teórica y esa misión cultural y política que los sectores ilustrados en el saber europeo interponen sobre un mundo sentido como "barbarie" frente al modelo conceptual de una "Europa civilizada". La escritura en este marco se asume como una praxis político-cultural en cuyo proceso de desarrollo, en la medida en que se "cubre" la realidad con el modelo de la "barbarie", los escritores del siglo XIX la "descubren" como una realidad propia que debe ser transformada. Mientras la observan, categorizan y califican desde el molde teórico, emerge la realidad como una "construcción" que se devela "bárbara" por oposición al molde "civilizado" desde el cual se la mira.

Este proceso global podría dar cuenta de la emergencia paradigmática y la función del pensamiento de la Generación del 37 que atraviesa el siglo XIX definiendo los trazos y perfiles de una idea de Estado y de una idea de Nación, que alcanzarán hacia 1880 su estado de realización. En dicho proceso paradigmático, el modelo conceptual provisto por la dicotomía "civilización-barbarie" ocupará un rol central que alcanzará todas las dimensiones del proceso de configuración del Estado: la política, la jurídica, la social y la económica, sustentadas en una macrodimensión cultural que funda la convicción de estar construyendo una "nación civilizada".

V -

En los procesos de territorialización discursiva varios dispositivos constituirán las estrategias que operan como andamiaje y "cuerpo" sobre el que debe materializarse la Nación a partir de su literatura: la proyección del dispositivo cognitivo del modelo "civilización y barbarie" y la "invención social del espacio y las fronteras", materializados en el doble movimiento de la "metáfora del desierto".

Configurar el "cuerpo de la patria", su historia, sus dimensiones y sus trazos definitorios para hacer del espacio un territorio, y de éste una Nación, implicará incursionar en la frontera con la "barbarie": la zona que une y separa a la vez el mundo conocido del desconocido, lo perfilado de lo amorfo, el yo del "otro", la identidad de la diferencia; la zona donde se tocan y trafican las dimensiones del presente y del pasado, de un espacio sin marca, de una naturaleza sin "saber", de un territorio "sin propiedad", de "monstruosas otredades" sin asimilar que lo habitan y transitan. Así, en los textos escritos en Argentina desde la independencia hasta que se concrete la modernización del Estado en 1880, el territorio fronterizo emerge como un espacio donde entran en juego

los conflictos centrales en el proceso de constitución de la Nación: la lucha entre la "civilización" y la "barbarie", la tensión entre cultura y naturaleza, el pasado y el futuro (5). Por eso la "letra", en su capacidad de nombrar, describir y construir la realidad, será la primer arma puesta en juego, la primer exploración en la lucha por exorcizar la "barbarie". Porque para estas élites letradas, "territorializar" será "civilizar", y "civilizar" construir la Nación.

En este sentido, el despliegue de ese proceso discursivo se monta -en palabras de Navarro Floria - en una operación ideológica de "invención social del espacio y las fronteras", como mecanismo previo al plan político de "apropiación material del espacio" en el proceso de conformación del territorio de un Estado Nacional. Esta operación de "invención social del espacio", que implica la conformación de un "mapa imaginario de la Nación" desde la literatura, constituye una avanzada discursiva territorializadora que explicita y prepara el proceso de apropiación efectiva del espacio y de configuración del "mapa político real del Estado".

Ese procedimiento territorializador, en el proceso de "inventar el espacio nacional", define sus límites y explora sus fronteras para exorcizar la "barbarie" y apropiarse discursivamente de ese "cuerpo". Una estrategia eficaz que configuró y legitimó ese procedimiento fue la utilización de lo que Navarro Floria denomina "metáfora del desierto", como un doble movimiento discursivo que consistía primero en operar conceptualmente un "vaciamiento del desierto" -a partir de las textualizaciones que lo configuraron como imagen de la "negatividad" y de la nada absoluta, de espacio sin límite ni propiedad, pura "naturaleza bárbara"- para presentarlo después, en un segundo movimiento, como "espacio potencialmente productivo en manos de hombres

‘civilizados’”. Con ello se produce la apropiación discursiva del espacio que precede a la apropiación política posterior. En palabras de Navarro Floria, "Vaciamiento y transformación conceptuales, que preceden y acompañan al vaciamiento y transformación materiales. Es decir, pensar el desierto implicaba necesariamente la urgencia de vaciarlo y transformarlo, mediante la apropiación nominal y simbólica, en un no-desierto, la barbarie y el desierto son los enemigos, que se vencerán con la aniquilación y el sometimiento, por un lado, y con el control efectivo, por el otro".

Esta "metáfora del desierto" trazada desde la literatura mostraría a los "conductores de la Nación" que el desierto era "el cuerpo vacío de la Nación", y que ese dibujo que perfilaba sólo contornos debía "llenarse", cubrirse con los relieves del "progreso", la "sociabilidad", la "razón" y la "humanidad civilizada": mostraba un vacío "bárbaro" que debía "poblarse de civilización". En este proceso, la estrategia de "la metáfora del desierto" pone en evidencia el rol que le cupo a las élites letradas en el proyecto de colonización discursiva del territorio, cuya doble función alcanzó por un lado, a instaurar en la naturaleza y el espacio el eje de fundación tópica del proyecto de una "literatura nacional" en consonancia con el proyecto de constitución de la "nacionalidad", y, por otro, a delinear la cartografía simbólica de territorialización que sustentará el proyecto político de constitución efectiva de una Nación que las élites liberales impondrán desde el poder del Estado a fines del siglo XIX.

En relación al primero de estos aspectos, sin embargo, se hace necesaria una revisión de los llamados "textos fundacionales de la literatura argentina" en la línea que los muestra como configuradores discursivos y políticos de la "nacionalidad", a partir de la doble operación territorializadora trazada por las élites letradas: la imagen de la

"frontera", como ese núcleo que separa e intersecta a la vez el conflicto de lucha entre la "civilización" y la "barbarie", y la "metáfora del desierto" como parte de ese "cuerpo de la patria" que debe configurarse definitivamente cubriéndose de "civilización" para constituirse como Nación. En este sentido, puede observarse que *La Cautiva*, *El Matadero* y el *Facundo* arman una cadena de lectura que puede definirse a partir de que "leen el espacio" y "dibujan el cuerpo de la patria", poniendo en juego la misma operación territorializadora que parte de la negatividad y la ausencia en el "espacio bárbaro". Pero este "vaciamiento" inicial en realidad trasunta falta de reconocimiento e "imposibilidad de ver", como si el paradigma y la fórmula del modelo cognitivo de "la civilización en lucha con la barbarie" -impuesto por la racionalidad de la modernidad europea- hubiera definido y estampado epistemológicamente las condiciones de posibilidad para producir una representación de la realidad desde ese marco epistémico (6). De todos modos, estos textos fundan discursiva y políticamente la territorialidad de "su idea de Nación".

En los despliegues estratégicos que descubren y cubren ese "espacio vacío", la literatura juega un rol preponderante junto a otras prácticas discursivas que -según Montaldo (p. 54) - "servirán para reinterpretar el territorio, el espacio, otorgar nuevos sentidos y, con la postulación de la nacionalidad, crear desde un espacio inexistente los dominios de la soberanía nacional tambaleante hasta que en 1879, con la Conquista del Desierto, se establezcan las fronteras".

Siguiendo a Montaldo, la propia historia y desarrollo en relación con la territorialidad fue marcando -desde la conquista y ocupación inicial durante la etapa previa a la Independencia y el trazado de las primeras fronteras, las guerras con los indígenas, la inestabilidad ocupacional que los gobiernos pudieron apenas ejercer durante

las guerras civiles después, hasta la constitución del Estado moderno en el ochenta- que el desierto y la pampa "parecían" no pertenecer a nadie, no tener propiedad reconocida, y presentarse como "naturaleza" pasible de conocimiento y apropiación (7). Pero si por un lado esta operación estatal significaba producir un territorio propio, por otro simultáneamente significaba "la colonización de un territorio ajeno, el de los indígenas, sobre el que se ejerció toda la violencia de una conquista imperial", porque " las 'naciones' que allí había eran múltiples y por tanto, también lo eran las leyes, las lenguas, las costumbres". Con ello, la estrategia de la "metáfora del desierto", en su movimiento de vaciamiento, se correlacionaba "con la idea de que todos los indios eran nómades, carecían del concepto de propiedad privada y no trabajaban la tierra, habilitando al Estado para la privación de unos derechos que, supuestamente, estos pueblos nunca habían adquirido por no adecuarse a las pautas de asentamiento y trabajo de la civilización europea" (Navarro Floria).

La "metáfora del desierto" como estrategia constructora de territorialización se articuló sobre la idea de vacío: de nada, de pura negatividad, de espacio en tránsito y tierra de nadie, y como tal, espacio en blanco que "el cuerpo de la patria" no puede precisar como línea de continuidad "civilizada". Como tal, ese vacío representaba un desafío que el Estado debía asumir, porque crear el mapa significa crear la Nación. En este sentido, debe reconocerse que el desierto como vacío indómito provenía de una mirada cognitiva configurada por el paradigma de los exploradores y viajeros europeos. La "nada" y el "vacío", lo "incodificable", son las formas que este espacio asume en el marco heredado del saber europeo configurado en las textualidades del recorrido, la descripción y el viaje que procura "marcar" y nominar para acumular un conocimiento que articule de algún modo una apropiación territorial sobre estos espacios. Porque para el saber europeo –dirá

Montaldo (p. 56) - es cierto que estos territorios recorridos "no tienen nada": "no sólo no hay pobladores (no hay propiedad sobre la tierra pues la propiedad se ejerce sobre el ganado), tampoco hay animales, árboles, agua, accidentes geográficos"visibles e identificables desde los moldes y categorías topográficas europeas: "La pampa, el desierto, es así un territorio monótono"donde, desde la mirada y el conocimiento previo modelado en el saber europeo-civilizado, no se pueden "trazar líneas, construir mojones y, por tanto, sobrevivir". Y aunque esta mirada sobre el desierto se configuró discursivamente desde el efecto que producía en "un viajero extraño a su paisaje" como el europeo, la misma fue el germen tópico que organizó la metáfora del "vacío" en los discursos territorializadores de la Nación.

Desde esta perspectiva puede decirse que lo que en esta "literatura fundacional de la patria" se llama "el desierto" constituye la proyección hipostasiada e hiperbólica de una mirada que procura transformar de raíz un estado de situación percibido como "barbarie", superponiendo sobre ella otro mapa, otra cartografía, otra realidad, otro desarrollo de la historia entroncado en el modelo de la "civilización" europea. Porque tras la "metáfora del desierto" lo que se oculta en realidad es una frontera interna en el proceso de constitución del Estado y la Nación, que se perfila como una muestra de la asimetría estructural entre una sociedad y un orden estatal que pretende proyectarse frente a una otredad radical, la de la población gaucha excluida de ese proyecto y la de una sociedad aborígen no reconocida como tal, que como no pueden instituir un orden cultural y jurídico reconocible desde la perspectiva "civilizada" no existen sino como obstáculo y rémora de la amorfa "barbarie" y el "salvajismo" que el "progreso" está llamado a superar.

Ahora bien, los propios "desplazamientos e intercambios" que se producen en esa "frontera viva" entre gauchos marginados y fuera de la "ley", indígenas, soldados, religiosos, cautivos, pobladores fronterizos, viajeros y mercaderes, no hacen sino caracterizar los genuinos procesos que se desarrollaban en ese "espacio" que los intelectuales fundadores de la territorialización discursiva denominaron "desierto" y presentaron como habitado por "nómades bárbaros", sin cultura ni nación, sin la posesión de la letra en sus dos operaciones centrales, la colonización letrada del territorio como proceso de nacionalización y la escritura de la ley como institucionalización del Estado sobre un cuerpo territorial (8).

Sorondo Ovando, al reflexionar acerca del concepto de "desierto", sostiene que dicho concepto, desde una perspectiva geográfica suele concebirse como aquel lugar en donde no mora el hombre o que no ha sido transformado por el hombre; pero también puede entenderse como un lugar donde no circulan mensajes de ningún tipo: "como un lugar vacío de mensajes". Frente a estas concepciones, Sorondo Ovando sostendrá que – por el contrario- en ese espacio geográfico se daba una triple circulación: de mujeres, de mercancías y mensajes, lo que -desde la perspectiva de Claude Levy-Strauss- permitiría concebir que el ámbito real nominado como "desierto" en el siglo XIX poseía las características esenciales que definen a una "sociedad humana":

Había circulación de mujeres (tanto de uno como de otro lado), había circulación de mercancías, sirviendo muchas veces la pulpería como nexo o, en términos actuales, de 'distribuidor' de productos y, por último, había circulación de mensajes y esta vez no sólo propagados por medio de las pulperías u otros lugares de reunión, sino también por el

propio código que imponía el medio y que los atentos observadores podían decodificar sin hesitación de manera unívoca.

Ello demostraría que el desierto, más que vacío, era un lugar de encuentro de varias culturas y que la caracterización que se hizo del mismo estaba teñida del etnocentrismo cultural e ideológico cuya mirada lo concebía como un espacio de terreno vacante y sin dueño al que se debía someter, apropiar y poblar para transformarlo en "espacio productivo".

Este trasfondo ideológico que sustenta la concepción de la "metáfora del desierto" como vacío que debe ser llenado puede ser interpretado por causas político-económicas sostenidas en la necesidad de expandir las fronteras e incorporar tierras productivas para la explotación, por causas religiosas que se centrarían en el sentido salvífico de la conquista, por causas culturales que ponen el acento en una "identidad civilizada" y superior frente a una "otredad bárbara" que manifiesta la diferencia en términos de inferioridad, primitivismo y carencia. Pero en última instancia, Sorondo sostiene que, reuniendo los motivos anteriores, es la "causa del poder" la que instala la metáfora del "desierto vacío", a través de la voluntad de dominio que debía encarnarse en el poder de un Estado y su voluntad de constitución de una "identidad nacional" en tanto construcción ideológica que opere como sustrato de una "nación moderna" en orden de continuidad con el modelo europeo. Y, en esta línea de poder, sustrato y modelo se asimilaron en una etnia, una política, una historia, una razón y una cultura "civilizadas" (9).

En este marco, Perilli sostiene que bajo esa égida ideológica los procesos fundacionales del Estado-Nación en el siglo XIX se sustentaron en la constitución de un "mito de origen argentino" que instauró "un Fantasma producido a partir de la negación

y la eliminación de sociedades y culturas, calificadas como no-sociedad y como no-cultura, y su sustitución utópica por La Sociedad y La Cultura generadas desde la clase dirigente enajenada en los modelos europeo y norteamericano. Negación y afirmación, vaciamiento y trasplante son movimientos complementarios dentro de nuestra historia" (p. 15).

La negatividad de la "barbarie", en este sentido, pareciera haberse fundado en una sobre-interpretación de la herencia europea, en el pensamiento que señala una correlación entre el desplazamiento hacia los confines de la "civilización" y la disminución de la "calidad humana" de sus habitantes, dando cuenta de que el núcleo del campo semántico de la "civilización" entronizada por el logos de la modernidad mantiene vigente, por un lado, un imaginario espacial que sitúa al "yo civilizado" en un centro y al "otro bárbaro" en una periferia que degrada su humanidad en la medida en que se aleja de ese centro, a la vez que, por otro, agrega una dimensión temporal que separa y diferencia "modernidad civilizada", "evolución", "razón" y "progreso" frente a "barbarie", "regresión", "primitivismo" y "atraso" condenados a desaparecer por la "marcha racional" de la historia. Esta "negatividad de la barbarie" funda los procesos de territorialización del siglo XIX en el "mapa partido" que la literatura dibujó para configurar el Estado-Nación, delineando desde el "cuerpo de la escritura" el "cuerpo de la patria", separando y distribuyendo lo que debía pertenecer a la totalidad de la Nación y lo que no. -

Notas

(1). Para Montaldo, *"Esos libros de viajes dieron forma a un espacio que pertenecía, todavía en el siglo XIX, a tribus por lo general nómadas y siempre aisladas geográficamente por los gobiernos de las nacientes repúblicas americanas. Con rapidez, traduciendo el territorio indómito, inexplorado, a los términos del saber europeo, esos libros se convirtieron en fuente de verdad tanto para los países de origen como para los criollos encargados de construir los Estados nacionales"*, configurando así las primeras versiones del *"mapa de una América independiente"*.

(2). En este sentido, Grimson sostiene: *"La distinción en inglés entre 'frontier' y 'border' alude a esa dualidad: una sociedad en expansión (con su asimetría estructural entre una sociedad nacional y un Estado de un lado, y una sociedad aborígen del otro, constituida muchas veces como desierto) y frontera política (con una simetría mínima formal entre estados y poblaciones)"*.

(3). Citaremos a través de Sarmiento.D.: *Facundo*. Buenos Aires. Biblioteca Ayacucho. 1986. P.39.

(4). En este sentido, Savmpa (Ob. Cit.), Sornesen (ob cit.) y Fernández Retamar (*Algunos usos de Civilización y Barbarie*. Bs. As. Ed. Buena Letra. 1993) –entre otros– revisan el surgimiento y evolución del término "civilización" a partir de las investigaciones iniciales de Benveniste, Febvre, Beneton y Starobinski (Pueden revisarse las fuentes que estos autores indican: Benveniste, E: "Problèmes de Linguistique General" y Febvre, J.: "Civilisation, évolution d'un mot et d'un groupe d'idées", en: Beneton, P: *Histoire de mots. Culture et Civilisation*. Paris. P.U.F. 1975. P.33. Además,

Starobinski, J.: "Le mot civilisation", en: *Les Temps de la Réflexion*. Paris. Gallimard. 1983.)

(5). Para los escritores –en el decir de Fernández Bravo- la frontera será *"el gran lastre que al promediar el siglo queda aún por soltar para navegar hacia el futuro, el progreso y la civilización. Es por ello que la frontera concentra en sí tanto espesor simbólico: (d)escribirla, medirla, historizarla, intentar entenderla son formas de contribuir a extirparla de la Nación y a su vez una intersección discursiva desde la que se evalúa a la Nación como un todo"*. (p. 50)

(6). Es por ello que asume tanto peso específico en la constitución de la estética romántica de los textos de Echeverría y Sarmiento la maquinaria de recursos y tópicos territoriales y antropológicos descriptivos fijados retóricamente por las marcas de género de la llamada "literatura de los viajeros" y exploradores, sobre todo ingleses, que a lo largo del siglo XVIII y XIX recorren el espacio de la patria. En este sentido, Adolfo Prieto profundiza y explora cómo se fue constituyendo una retórica genérico-discursiva a partir de los sucesivos textos de los viajeros y exploradores europeos y cómo esa misma retórica constituyó un campo semántico que operó como un paradigma tópico de referencia insoslayable para caracterizar el territorio y sus habitantes, la frontera, el desierto y los habitantes de "tierra adentro", al punto de reconocer que esos procedimientos marcan a fuego la *"emergencia de la literatura argentina"* (Prieto, A: *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Bs. As. Sudamericana, 1996.). En este sentido, los procesos de territorialización visibles en estos textos se enlazan en los modelos retóricos y cognitivos de la "civilización europea" y su legitimación político-ideológica de tránsito hacia la instauración del modelo capitalista liberal. Así, la presencia del "desierto" asume

la calificación de "barbarie" –en tanto ausencia y negatividad, vacío y diferencia- que debe conquistarse, ocuparse "productivamente" y delimitarse como "territorio" en esta cartografía política, económica, social, cultural y antropológica que divide y distribuye en un mapa del mundo las naciones "civilizadas". Con ello, paradójicamente, los textos que tradicionalmente son considerados como "textos fundacionales" de una "literatura nacional" arman su base retórica y su postulado de originalidad en el reconocimiento de una "naturaleza" observada con la lente de una retórica ajena que se cristaliza no sólo desde un modelo conceptual eurocéntrico ("civilización y barbarie"), sino además desde los tópicos estéticos y recursos retóricos generados por el discurso europeo que traduce su enfrentamiento con la naturaleza americana y sus habitantes. Sostenemos esto porque, vista desde esta perspectiva, la operación territorializadora para construir la Nación y configurar "el cuerpo de la patria" que ponen en marcha los escritores "fundacionales" de la "nacionalidad literaria" no es sino una traducción de las operaciones territorializadoras fundadas en los discursos imperiales de los viajeros y exploradores de la "Europa civilizada" durante los siglos XVIII y XIX. Si esto es así, la canónicamente denominada "fundación de la literatura nacional" que se organiza desde la cadena textual de la élite letrada del 37, se funda en la paradoja.

(7). Así fue como durante los siglos XVIII y XIX, *"estas tierras (que parecían el lugar donde la humanidad estaba en tránsito: los indígenas y los gauchos eran nómadas; los sabios y viajeros pasaban para estudiar, medir, explorar) son percibidas como futuros asentamientos tanto de materias primas como de 'consumidores'. La tradición, en ese tránsito, ha definido esos espacios como desiertos, vaciándolos primero para ejecutar la apropiación después"*. Montaldo, G. Ob. Cit. P 53.

(8). En relación con este último aspecto, aún la gauchesca a través del "Martín Fierro" testimonia en 1872 la existencia de ese espacio fronterizo vivo de intercambios y resistencias al poder de un estado excluyente y expulsivo, su ley y su letra como arma configuradora, pese a su asentamiento sobre la distribución territorial legitimada canónicamente desde el modelo de la "civilización y la barbarie".

(9). En consonancia con este pensamiento, frente al sustento que da origen a este concepto-metáfora de "desierto como vacío", también Montaldo va a sostener que justamente "*los desplazamientos*" que se suceden en la frontera –entendida ésta, más que cómo límite, como flujo de intercambios y zona de contactos- "*constituyen, antes incluso de que se hubiesen definido los contenidos nacionales del término, 'lo argentino', desde el origen mismo de un territorio que los intelectuales fundadores denominaron 'desierto' y que consideraron habitado por 'bárbaros'. Esos primeros intelectuales politizaron un espacio de pertenencia y propiedad (territorial) cuestionada, de una identidad (étnica y cultural) rechazada, de una legitimidad (política) irreal o puramente simbólica.*". Ob. Cit. P.57.

Bibliografía

Claval, P.: *La Geografía Cultural*. Buenos Aires. Eudeba. 1999.

Fernandez Bravo, A.: *Literatura y Frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. Universidad de San Andrés. 1999.

Fernandez Retamar, R.: *Algunos usos de Civilización y Barbarie*. Bs. As. Ed. Buena Letra. 1993.

Grimson, A: (comp.): *Fronteras, naciones, identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires, Ediciones Cicus. 2000.

Kusch, R.: "Inteligencia y Barbarie". En: Viñas, D., Viñas, I., Sebrelli J.J. y otros: *Contorno*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1981.

Montaldo, G.: *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario. Beatriz Viterbo.

Moyano, M.: *Los procesos de territorialización y los discursos de la Frontera Sur*. Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana. Universidad Nacional de Cuyo. 2002. Inédita.

Navarro Floria, P.: "Un país sin indios. La imagen de la pampa y la Patagonia en la geografía del naciente estado argentino". En: *Scripta Nova*. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona [ISSN 1138-9788] N°51, 1 de noviembre de 1999. <http://www.ub.es/geocrit/sn-51.htm>

Pérez Tapias, J. A.: "Humanidad y barbarie. De la 'barbarie cultural' a la 'barbarie moral'". En: *Gazeta de Antropología*. N°10, 1993. Universidad de Granada. http://www.ugr.es/~pwlac/G10_04José_A-Pérez_Tapias.htm

Perilli, C.: *Las ratas en la Torre de Babel*. Buenos Aires. Ediciones Letra Buena. 1994.

Prieto, A: *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Bs. As. Sudamericana, 1996.

Prieto, O.: "Discurso, Ideología y Conflicto Social. El caso del nacionalismo oligárquico en la Argentina de principios de siglo". En: *Memoria Latinoamericana*. Revista de investigación histórica y sociológica. Año II, N°2, Agosto de 1998.

Sarmiento, D.: *Facundo*. Buenos Aires. Biblioteca Ayacucho. 1986.

Sorensen, D.: "El 'Facundo' y la construcción de la cultura argentina". Beatriz Viterbo Editora. Bs. As. Rosario, 1998.

Sorondo Ovando, J.: "Acerca del concepto de desierto". Universidad Nacional de Río Cuarto. MIMEO.

Svampa, M.: *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires. Ediciones El cielo por asalto. 1994.

Tamagnini, M.: "Choque interétnico y construcción de la hegemonía". En: *Memoria Latinoamericana*. Revista de investigación histórica y sociológica. Año IV, N°3, Septiembre de 1999.

**El desafío arquitectónico para la literatura:
tecnología y cultura escrita**

Gonzalo Navajas
University of California, Irvine

I. La historia de nuevo

Una cuestión fundamental que la tecnología de las últimas dos décadas, determinada por la revolución comunicacional e informativa, ha aportado al discurso cultural actual ha sido el replanteamiento de nuestro nexos con el pasado. La tecnología es, en principio, neutra frente a la historia ya que está arrojada hacia el futuro y sólo considera el pasado para superarlo de manera definitiva. Ocurre así con la teoría de la evolución darwinista frente al creacionismo; la física de Einstein frente a la de Newton y el ordenador frente a modos tradicionales de registro y combinación de datos. No obstante, los descubrimientos de la tecnología, universales y aplicables a todo el mundo por encima de las barreras nacionales y lingüísticas, tienen ramificaciones inequívocas que impregnan otros campos del conocimiento y los obligan a reconsiderar su naturaleza y principios constitutivos.

Las nuevas tecnologías han transformado nuestro modo cotidiano de vivir, nuestra movilidad y relación con el concepto de distancia y nuestra interacción con los demás. Creo, sin embargo, que el cambio más notable que han operado ha sido en nuestra relación con el archivo cultural compartido, el sistema de referentes culturales que nos confieren señas de identidad colectivas por encima de nuestros datos personales individuales. La tecnología nos ha obligado a replantearnos la historia, los grandes sistemas narrativos que forman el sustrato común de una sociedad y, sobre todo, nos ha impulsado a reformular

nuestra jerarquía valorativa con relación a los iconos nacionales, los grandes acontecimientos, fechas y nombres emblemáticos que forman la conciencia de la colectividad y le dan unos referentes compartidos.

Con el agrietamiento de las fronteras nacionales convencionales, la inmigración global, la disolución de los lazos tribales y el predominio de la temporalidad efímera (Castells, 469), el discurso cultural se ha reorientado y su relación con el pasado se ha transformado radicalmente. Este hecho ha sido más aparente, sobre todo, en los campos de las humanidades que, de manera más constitutiva, se definen a partir de su intercambio con los referentes del pasado: la literatura, la teoría estética, la filosofía y la historia. La arquitectura ha ocupado un espacio privilegiado en este replanteamiento del pasado histórico ya que vive directamente implicada con la innovación tecnológica—proyectada al futuro--, al mismo tiempo que debe configurar imágenes culturales que no emergen ab nihilo y en el vacío sino que se vinculan necesariamente con referentes previos y, en esa interacción, crean productos culturales complejos e integradores de la diversidad. Precisamente por esta multiplicidad de componentes mixtos—desde los nuevos materiales de construcción a los nuevos conceptos urbanísticos y de diseño—la arquitectura es, el modo cultural icónico preferente de la actualidad, el que puede servir como modelo para otros campos. Antes lo fueron la literatura filosófica (la década de 1950), la fotografía (la década de 1920) o la historia (la segunda mitad del XIX). Ahora, la arquitectura ha alcanzado ese papel protagonista. Cumple, por tanto, dialogar con ella no imitándola estérilmente sino de modo creativo a la búsqueda de nuevos modos de interactividad estética y cultural.

El replanteamiento del pasado ha venido provocado en literatura específicamente por la reubicación de la cultura escrita dentro del discurso cultural contemporáneo. Frente a una situación de privilegio de esa cultura dentro del contexto cultural general en el que los grandes autores y textos tenían una función de generadores de identidad nacional, hemos pasado a otra más fluida y antijerárquica en la que los puntos de referencia de la identidad nacional son diversos (Navajas, 78). Los referentes literarios—Dante, Shakespeare, Cervantes, Quevedo—siguen siendo polos referenciales, pero su valor ha pasado a ser más nominal que real y su influencia ha quedado diluida entre otras. El pasado cultural monumental sigue—y seguirá—existiendo, pero es un componente más entre otros y, en particular, entre los objetos e iconos de la cultura visual y popular que han dejado de tener un carácter estrictamente nacional para quedar incorporados dentro del repertorio de la cultura global que carece de las demarcaciones del pasado.

La última crisis de las humanidades está relacionada con esta reubicación y la tentativa e indecisa respuesta de la cultura escrita ante esta reubicación. La eclosión teórica de los años ochenta y noventa—desde el posestructuralismo y la deconstrucción al posmarxismo--fue un intento de proveer a la cultura literaria de un sustento aparentemente sistemático y científico. Ha desembocado, sin embargo, en una proliferación de escuelas y movimientos, a menudo en oposición mutua y con una manifiesta incapacidad de diálogo mutuo entre sí que han acabado por devaluar bastantes de las ambiciones del proyecto teórico.

La literatura y la cultura de la letra escrita, vinculada convencionalmente a la continuidad temporal, la conexión entre épocas y textos del pasado y el presente, se halla ante la necesidad de justificar su necesidad frente a una situación cultural obsesivamente

fijada en el hic et nunc y que cuestiona ampliamente el valor y la primacía del pasado cultural sobre otras opciones. La cultura escrita y clásica ha ido quedando confinada a parcelas cada vez más estrechas del mundo académico que se perciben bajo el acoso de otros modos culturales.

El alto modernismo europeo de los años veinte experimentó con agudeza esta erosión del status de la cultura escrita que se percibía en ese momento como el asalto de las formas culturales de naturaleza masiva y popular contra las formas de la alta cultura que veían su pasada ascendencia amenazada (Burrow,171-172). Las respuestas a ese conflicto son distintas. La posición mayoritaria se opone a la nueva corriente popular que, con unos objetivos y lenguaje colectivistas y anónimos, niega la individualidad artística y la condena como una manifestación del decadentismo occidental. D'Ors, Proust y Virginia Woolf, entre otros, son los portavoces de esta actitud autoprotectiva que no puede asimilar la magnitud de la reversión provocada por la nueva situación epistémica.

De modo diferente, Benjamin, Breton, Dalí y Buñuel son las figuras que adoptan la posición contraria de reconfiguración de los principios convencionales para, a través de ese proceso, producir una visión revolucionaria del arte.

Benjamin es el pensador más profundo de esta segunda tendencia y el que argumenta sus principios de modo más persuasivo. Para él, la exaltación de la subjetividad y la originalidad, la exquisitez de la Obra, deben ser sustituidas por un concepto del arte contrario al que produce el museo orgánico de la historia del arte (con sus categorías escrupulosamente clasificadas y ordenadas). Frente a ese arte orgánico, se propone otro que se expone a la manipulación popular y el tratamiento masivo de sus

objetos que aparecen desacralizados, desubicados de su locus privilegiado para ser objeto de la transacción comercial, e incluso banal, de la mercancía (Benjamin, 256; Kolb, 89).

La significación de la posición de Benjamin consiste precisamente en que a lo sacro y único opone lo común y desnaturalizado, lo "bárbaro," que el surrealismo y la vanguardia conducen de manera extrema a lo sacrílego y amoral. *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso es un ejemplo. El que esta obra provocadora que se centra en la prostitución, confiriendo elevación estética a un oficio conculcado de la calle, se haya convertido en uno de los objetos de arte más exclusivos y cotizados—ontologizado en un templo selecto del arte—el MOMA de Nueva York—hace obvio que la paradoja, en lugar de los asertos explícitos, motiva los principios de la estética contemporánea.

El proyecto del alto modernismo es incapaz de resolver estos movimientos contrarios y paradójicos y opta por la autodefensa frente al desorden de la contradicción. La dicotomía entre formas estéticas se mantiene a lo largo de todo el siglo XX y constituye uno de los aspectos determinantes de la evolución de ese turbulento y desconcertante período. Puede afirmarse de manera recapituladora de ese período que la gran insuficiencia de la cultura escrita ha sido su incapacidad para encontrar modos de acomodo para la expansión que la tecnología y las nuevas formas de comunicación conllevan para el arte contemporáneo. La oposición entre acervo histórico permanente y cambio tecnológicamente motivado es uno de los temas irresueltos del discurso cultural europeo de entreguerras y sus ramificaciones se prolongan hasta la actualidad. Ese discurso se ha mostrado inepto para hallar parámetros apropiados para la aproximación a propuestas culturales contrapuestas. La teoría literaria de las dos últimas décadas no ha

hecho más que magnificar esta oposición formal y estética y ha contribuido a la impotencia del discurso crítico actual.

La cultura americana responde a los parámetros teóricos europeos pero, de manera característica, los somete a un proceso de singularización—el Derrida americano difiere notablemente del francés, por ejemplo--, facilitado por su mayor desvinculación con relación al archivo cultural histórico, que es percibido como un marco importado y, por tanto, susceptible de ser sometido a la adaptación y transformación de acuerdo con las circunstancias locales.

Es en arquitectura donde esa peculiaridad cultural ha alcanzado mayor desarrollo. Los años veinte presencian el traslado de París a Nueva York de la ciudad icónica internacional y, con él, la ruptura de la simetría y la armonía de formas canónicas aristotélicas como el modelo urbanístico preferente. La desproporción y gigantismo deliberados del rascacielos y la avenida enorme y sin nombre—Fifth, Sixth, Seventh Avenues—ponen de relieve esta primera ruptura con la historia. Pero, al mismo tiempo, el rascacielos incorpora un tratamiento benjaminiano del edificio en el que se incluye tanto lo masivo (cien pisos)--y con él la ruptura de la distinción individual de la casa/mansión--como el tributo a lo clásico absoluto—las columnas, capiteles y volutas griegos, la pirámide y el jeroglífico egipcios--.

El rascacielos de la Chrysler es un ejemplo. La gran altura del edificio—fue el más alto del mundo--se combina con la exaltación del mármol y la decoración Art-Deco y su recuperación de las formas del arte asirio y oriental. El rascacielos supone el intento más aparente y determinante de tratamiento ecléctico y no jerárquico de la historia estética contemporánea. Un intento que se materializa a partir de la combinación de

elementos abiertamente contrarios—y aristotélicamente incompatibles—para producir un producto diferente. Lloyd Wright, los emigrados de la Bauhaus, como Van der Rohe en Chicago, prosiguen esta empresa de hibridación que es connatural con el arte americano, naturalmente receptivo a la amalgamación de culturas.

Esta es la primera consecuencia importante de la arquitectura para la estética de la cultura escrita. Frente a Heidegger, reacio a la opción tecnológica, la *techne*, por considerarla destructiva para la esencia del arte, la arquitectura, incorporando esa opción, produce nuevos modos de habitabilidad no sólo física sino conceptual (Heidegger, 316). Un marco en el que poder instalarse para vivir creativamente. En lugar de sospecha, adopción e integración. Como consecuencia de esta posición, el modelo arquitectónico muestra adaptabilidad frente al pasado. En vez de la polarización irreconciliable practica un análisis e integración asimiladoras de los componentes históricos.

II. La posmodernidad y el modelo global

Los parámetros con relación a la historia quedan establecidos así: la posición de continuidad que aboga por la linealidad y la coherencia frente a la cadena cultural histórica y la posición de ruptura que propone la descalificación de la secuencialidad y el rechazo o el replanteamiento crítico frente al pasado. Estos han sido los términos del debate cultural desde las primeras décadas del siglo XX y perviven hasta la actualidad. Hay una diferencia notable, empero, entre la situación de principios de siglo y la actual. En la situación previa, la posición de continuidad era la mayoritaria y prevaleciente y la de ruptura, minoritaria, era la que se veía obligada a manifestar la actitud de cuestionamiento y agresividad frente a la postura contraria. En la actualidad, las posiciones se han revertido. La continuidad histórica, el pasado clásico, se ven en la

necesidad de autojustificación frente a los nuevos medios de comunicación y cultura. La dicotomía se establece ahora entre la iconicidad clásica y permanente frente a los signos móviles de la cultura audiovisual y global.

La disparidad que se advierte en la actualidad entre la estética arquitectónica y la de la cultura escrita no siempre se ha producido del mismo modo. Por ejemplo, el modernismo europeo en literatura—selectivo, exclusivo y favorable a la exaltación del pasado como referente primordial, i.e. T.S. Eliot—es paralelo con el modernismo en arquitectura. Sus orientaciones son, no obstante, divergentes. El movimiento modernista arquitectónico, desde Gropius y Van der Rohe a la Bauhaus, se rebela contra lo que percibe como la tiranía de la fidelidad a los estilos históricos que produce la simetría y la elegancia de los proyectos urbanos de Haussman en París y de Cerdà en Barcelona. En ellos, los edificios se ajustan a normas formales proporcionadas: altura y número de pisos regulados, cúpulas y columnas grecolatinas y motivos decorativos que recogen y reelaboran los símbolos de la tradición clásica como la cúpula, la torre abovedada, el águila y el ángel. Se busca la belleza ideal—una vivienda para grupos refinados y económicamente poderosos—frente a los imperativos y las necesidades apremiantes de las clases desfavorecidas. La arquitectura proyecta y destaca el poder y status económico y social—el lugar donde se habita y trabaja da una identidad inequívoca y vehicula esa identidad hacia los otros—. Por ello, ese lugar debe quedar próximo al centro neurálgico de la gran urbe.

Gropius se opone a esta orientación. En lugar de la exaltación de la tradición y el elemento estético, se potencia la funcionalidad, las formas puras, desprovistas de aditamentos, lo geométrico estricto—líneas sobre líneas, Kandinsky—sin

circunvoluciones ni complejidades estéticas. Función pragmática antes que forma. Por ello, La Ville Romaine de Le Corbusier propone el establecimiento de la racionalidad lineal frente al caos de la ciudad presente.

Paralelamente y, de modo contrastivo, el Bloomsbury Group, en Londres, se refugia de ese magma y desorden en la zona de la ciudad londinense ubicada junto a los grandes emblemas del pasado, como el British Museum. Por su parte, Gaudí emprende, en Barcelona, su gran rebelión personal e idiosincrática—a lo Van Gogh—con la hiperbolización y el giro irónico de lo puramente estético, decorativo y exótico.

La arquitectura conoce, por consiguiente, su proceso de replanteamiento del nexo histórico antes que la cultura escrita a la que le es más difícil desprenderse de su filiación clásica. No hay que olvidar que el gran texto del modernismo literario es *Ulysses* de Joyce, un libro de relectura reconstructiva del texto homérico. A la fase histórica parisina le sigue la fase funcional y esquemática de la que los proyectos urbanísticos ideales de Le Corbusier son un ejemplo representativo. No sorprende, por tanto, que la arquitectura haya sido también la que creara el concepto y la práctica de la posmodernidad.

Dos ejemplos emblemáticos y explicativos de este modo que ha determinado la estética del fin del siglo. El primero es transatlántico y procede de la ciudad de Las Vegas, ciudad que tiende, sobre todo en Europa, a provocar una reacción de rechazo automático motivado por el desconocimiento más que por el análisis crítico. Los edificios de esa ciudad, tanto los del downtown en Fremont Street como los del Strip realizan algunos de los rasgos del tratamiento de la historia que la arquitectura actual pone en práctica. Los edificios, tanto individualmente como el conjunto urbanístico y estético que ellos componen, van más allá de los presupuestos del debate en torno a las dos culturas y

proponen, a través de la cita cultural codificada o altamente parodizada, un modelo arquitectónico nuevo. El objetivo no es tanto la belleza o funcionalidad de las formas como su reubicación y reconfiguración dentro de unos parámetros de comunicación nuevos. El cambio de los principios de ese código nuevo produce una redefinición de lo construido. En lugar de la pureza de principios, nos hallamos ante la reconstitución de la expectativa del receptor del objeto. Las Vegas es el epicentro de la estética de la cita, de la reduplicación y la referencia mediada y filtrada a un texto precedente.

La cita constituye un procedimiento fundamental de la estética moderna. Lo que es diferencial en Las Vegas es el objetivo y la orientación de la cita. No es la imitación ni el homenaje reverenciales, como es propio de la cita humanística, todavía bajo la influencia jerárquica del modelo grecolatino determinante desde el Renacimiento. No se sigue el modo de Garcilaso con relación a Petrarca, Fray Luis de León con relación a Horacio o Miguel Angel y Bernini con relación a la antigua Roma o Grecia. Las Vegas cita el modelo clásico, por ejemplo, en el edificio de Caesar's Palace, pero lo hace explosionando el modelo y haciendo de la réplica un objeto nuevo que se justifica a sí mismo a partir de los principios de un código personalizado. Ni reverencia ante el objeto citado ni selectividad con respecto a sus receptores. No hay temor a las masas. Por el contrario, es una estética para las masas, sin limitaciones ni exclusiones. La desacralización de Benjamin se ejecuta ahora de manera completa. El Coliseo, el Panteón, el Partenón y la Victoria de Samotracia, en referencias parciales o completas, con formas acabadas de impecable mármol blanco (no castigadas por el paso del tiempo histórico), se ofrecen a un público en su mayoría ajeno a esa cultura antigua y que, de ese modo, recibe tal vez su único acceso a ella. Estamos ante la última democratización de la comunicación con la ruptura de las divisiones entre las formas estéticas y su público. El

museo orgánico de la civilización occidental, favorecido por Auerbach (*Mimesis*), Cassirer (*Un ensayo sobre el Hombre*) y D'Ors (*Tres horas en el museo del Prado, El valle de Josafat*), en el que la inclusión de las obras expuestas sigue un riguroso criterio de selectividad de acuerdo con el canon consensuado, se abre a nuevas opciones. El museo orgánico connota un grado de religiosidad, es afín a un templo para cuyo acceso el visitante requiere someterse a un proceso de iniciación y conocimiento y, en los casos más destacados, el sometimiento a una larga trayectoria intelectual, como la de D'Ors, por ejemplo.

El nuevo museo inorgánico no sigue esas normas estrictas. Robert Venturi lo equipara a un "decorated shed" (un tinglado decorado) y luego ese concepto se realiza de manera magnificada en *The Venetian*, el *Luxor* y el *Bellagio*, en los que los motivos de las grandes civilizaciones antiguas se transfiguran en temas de la nueva iconografía de la cultura global. El que *The Venetian* albergue dentro de sí un museo Guggenheim construido de metal y cristal transparente y una sucursal del Museo del Ermitaño de San Petersburgo es una indicación de que la nueva estética de la hibridez y la ruptura ha roto con las divisiones clásicas.

Es ineludible que esta ruptura está destinada a producir oposición y rechazo contundentes. Un ejemplo es el libro famoso de Louis Chevalier en torno al "asesinato" de París en el que se auguraba apocalípticamente la destrucción del gran París clásico frente al asalto de las construcciones mélangé de Beaumont, el Pompidou y el Louvre sacrilegizado con la pirámide de Pei. Esa extinción no se ha cumplido. París ha sabido hallar el equilibrio entre su origen medieval y barroco y las construcciones hechas con

nuevos materiales y conceptos como la exposición flagrante de los materiales de construcción.

Barcelona ha emprendido parecido proceso de equilibrio. La urbe demográficamente superpoblada y asfixiante, con escasos espacios de recreo, ha abierto sus estructuras antiguas y se han sustituido bloques de edificios venerables pero vetustos por plazas con construcciones modernas y jardines. La plaza del Angels es un ejemplo. Inserta en la Ciutat Vella, entre edificios neoclásicos y decimonónicos, se ha abierto al Museo de Arte Contemporáneo, de paredes blancas y amplísimos y luminosos ventanales, y se ha conseguido así la cohabitación y progresiva adecuación entre lo clásico y lo más actual.

En el marco americano, el downtown de Los Angeles se halla en una fase de creatividad reestructuradora que aspira a la integración de su pasado colonial español y mexicano (Olvera Street), el oriental (Chinatown) y el período de Art-Deco (Bradbury Building y Union Station) con el nuevo Disney Center--donde Frank Gehry se autocita a través del Guggenheim de Bilbao--y la catedral de Nuestra Señora de Los Angeles de Rafael Moneo.

III. El imperativo del hábitat

La ductilidad frente a la historia y la flexibilidad y facilidad asimiladora frente a los códigos estéticos contrapuestos es una característica definitoria que la arquitectura aporta al gran debate contemporáneo en torno a la ubicación de la historia. Esa ductilidad está provocada por un factor condicionante y definitorio de esta opción estética: el imperativo del hábitat. La arquitectura está destinada a incluir el presente más actual

dentro de un marco preexistente (con excepciones como las ciudades nuevas como Brasilia o Irvine en el sur de California) y, además, someterse al juicio ineludible de los criterios del público. La historia no puede ser, por tanto, para ella, un refugio del que escapar de las presiones del presente, como puede hacer el erudito especializado en la época medieval o el Siglo de Oro, totalmente desconectado de las presiones actuales. El arquitecto está inmerso en la historia para imitarla, citarla, reconfigurarla o rechazarla, pero no puede vivir nunca de espaldas a ella.

Una novela de Balzac, Tolstoi o Clarín puede existir por sí misma al margen de los contextos actuales. Un edificio del siglo XIX inserto en una urbe habla no sólo como representante de un pasado arqueológico sino en su relación directa y vital con la actualidad y con un medio físico compartido en común. Ese nexo con el presente y con el medio es ineludible. Además, todos (no sólo el arquitecto) son testigos activos de ese medio y pueden manifestar su opinión y juicio sobre él. El contexto preexistente y el juicio del público, además de los determinantes económicos, forman la red de conexiones entre las que se mueve el proyecto arquitectónico. Ello es, claro está, una limitación pero, al mismo tiempo, es una inserción en la historia y subraya la necesidad de hacer los necesarios compromisos con ella para satisfacer la conciencia y los deseos colectivos. No queda espacio aquí para el Heimat ontológico, el hogar cognitivo primordial de Heidegger. Su repulsa de la técnica como un no-ser no tiene sentido dentro de las pulsiones y orientaciones distintas y contrapuestas que debe contemplar el modelo arquitectónico. La pureza ontológica aparece como una abstracción bella pero irrealizable.

Otra orientación constitutiva del pensamiento actual, la diseminación indefinida de la significación, que inauguran Lyotard y Derrida, entra también en entredicho. El arquitecto debe edificar de manera específica y concreta y debe producir un objeto clausurado y tangible que cierre la indefinición del ser y la indeterminación significativa. Debe definir y posicionarse de manera concreta frente a los datos preexistentes de la temporalidad. Un edificio concluye y es habitado; es utilizado de manera específica y ofrece una clausura del ser, del proyecto que lo motivó; es a la vez un final y un proyecto de significación diferente y futura tan pronto como empieza a actuar semióticamente dentro del entramado de otros edificios de un medio urbano.

La nostalgia ha definido la relación con la historia en el período posmoderno. Un retorno al pasado con el filtro de la memoria indirecta para paliar los horrores de la razón moderna y tecnológica. La reflexión filosófica y literaria nos ha alertado frente a los excesos de la razón positiva y su realización concreta en la tecnología. El pensamiento soft ha sido una respuesta a las grandes construcciones sistemáticas. De Hegel y David a Baudrillard y Warhol. El modo ecléctico y maleable de la aproximación de la arquitectura a la temporalidad y las realizaciones técnicas puede ser un contrapeso con el que compensar la ahora ya insuficiente e insatisfactoria indeterminación de los movimientos post-, que se definen por su negación a ubicarse concretamente en la cadena de significación cultural.

Obras citadas

Auerbach, Erich. *Mimesis*. Princeton: Princeton UP, 1971.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. Nueva York: Schocken, 1978.

Burrow, J. W. *The Crisis of Reason*. New Haven: Yale UP, 2000.

Cassirer, Ernst. *An Essay on Man: an Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New

Haven: Yale UP, 1964.

Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 1996.

Chevalier, Louis. *The Assassination of Paris*. Chicago: Chicago UP, 1994.

D'Ors, Eugeni, *El valle de Josafat*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

---. *Tres horas en el museo del Prado*. Madrid: Ediciones Españolas, 1939.

Heidegger, Martin. "The Question Concerning Technology," en *Basic Writings*.
Nueva York: Harper
& Row, 1977.

Kolb, David. *Postmodern Sophistications*. Chicago: Chicago UP, 1990.

Navajas, Gonzalo. *La narrativa española en la era global*. Barcelona: EUB-
Octaedro, 2002.

Evita: el feminismo y otras cuestiones

Jorge Santiago Perednik
Escritor

Construir el propio nombre es tarea a la que algunos dedican una vida, así como otros pueden dedicar su vida a la operación contraria, ocultar sistemáticamente su paso por este mundo, procurar que su nombre sea irreconocible, indistinguible de los otros mortales. Hay aun otra posibilidad, de carácter menos subjetivo, que los romanos consideraban una ley de la realidad y resumían bajo un aforismo, "nomen atque omen": que el nombre propio construya a la persona, o si se prefiere, que actúe como un mandato, que resuma o inscriba en unas pocas letras cierto proyecto de vida, o aun cierto destino. En el caso de Eva Perón cualquiera de estas posibilidades se complica a partir de que su nombre, en vez de ser uno –como ocurre usualmente–, tiene una historia que incluye cambios, peripecias, alteraciones. Para empezar, contra la creencia de que el apellido original de Eva Perón era Duarte, hay que decir que era Ibarguren; al nacer fue inscripta en el Registro Civil con el apellido de su madre, por ser hija natural. Los nombres que le dieron, María Eva, refieren a María, la madre universal para esta cultura, y Eva, la esposa universal; de los dos cayó el primero y persistió el último, como en su vida. De pequeña todos la llamaban Chola, lo que tampoco es muy conocido. En la escuela fue registrada con los nombres de pila cambiados: Eva María. Cuando llegó a Buenos Aires y comenzó a trabajar de actriz se hizo llamar Eva Duarte. Casada con Juan Domingo Perón y en la lucha política pasó a ser conocida como Eva Perón; así firmó su libro *La razón de mi vida*. La gente, en una última peripecia, la rebautizó cariñosamente Evita, lo que satisfizo a su portadora y alentó el deseo expresado en esa misma obra: "Confieso que tengo una ambición, una sola y gran ambición personal: quisiera que el nombre de Evita figurara

alguna vez en la historia de mi Patria". En estos cambios de nombre, en esta sola y gran ambición de inscribirse como un capítulo histórico de su país, hay toda una novela de sentidos que proponer e investigar, incluyendo un complejo dispositivo de falsificación de su identidad y su origen que intentó con relativo éxito, mediante un uso irregular del ejercicio del poder, borrar dónde, cuándo, bajo qué circunstancias familiares y con qué apellido nació, y reemplazar esos datos por otros.

Esta cuestión abre una puerta a otro tema: Evita es un nombre pero también una palabra del castellano con más de un significado posible; ¿cuál de ellos se ajusta más a la mujer que lo porta, el que implica una orden (la tercera persona del imperativo del verbo evitar), o el que describe una acción (la tercera persona del presente del mismo verbo)? Por otro lado, ¿Evita qué cosa, a quién? Finalmente, la palabra Evita ¿quiere significar acatar una orden o emitirla? A partir de estas preguntas, y cruzándolas con sus textos, sobre todo *La razón de mi vida*, se va a empezar por tratar aquí una de las evitaciones de Evita, de carácter político, su rechazo al feminismo.

Que alguien rechace el feminismo, para el feminismo, puede ser una anécdota menor o un momento de cuestionamiento relevante, que en este último caso merecería un lugar en la historia de las ideas. El rechazo que propone Evita puede ser ubicado cerca de cualquiera de estos extremos, lo que no puede es ser silenciado, aunque sea por las circunstancias políticas que envuelven el caso: quien está en contra del feminismo es la figura más importante en el firmamento de las mujeres argentinas, considerada incluso en el resto del mundo una de las mujeres destacadísimas del siglo XX. Por otro lado al rechazo de Evita hay que reconocerle, más allá de que se acuerde o no con él, por lo menos dos virtudes: no es efecto de los vaivenes de la moda, a cuyo compás suelen

moverse las posiciones intelectuales, que en este caso aconsejarían ser feminista, y no tiene una pizca de hipocresía o de oportunismo, como es usual entre los políticos; su pensamiento, expuesto sin eufemismos ni concesiones, endilga al feminismo ser un enemigo de las mujeres y un error que impide su verdadera liberación.

Las feministas son una multitud de grupos con ideas no siempre coincidentes y muchas veces enfrentadas; Evita habla de ellas repitiendo una imagen que las feministas al menos no suelen contradecir públicamente: las presenta como un bloque homogéneo, con unidad de ideas y políticas; pero más de una vez escribe que lo hace hasta donde ella conoce, y por eso que conoce. Lo que dice, entonces, debe entenderse como referido a los grupos que se adaptan a su descripción, a ciertos sectores feministas, a cierto modelo de feminista, y aun a cierta idea de feminista, que ella describe. Por otro lado escribe a mediados del siglo XX, cuando el movimiento feminista tenía un desarrollo mucho más limitado que el que alcanzara algunas décadas después, tanto política como teóricamente, de modo que todas las variantes posteriores que no encajan en su descripción deben ser excluidas.

Según dice Evita en su generalización la feminista pertenece a una rara especie de mujer, una que nunca le pareció totalmente una mujer, en tanto su aspiración es ser hombre. Movida por este anhelo deja de ser mujer pero le resulta imposible llegar a ser lo que quiere; en definitiva, dejando de ser lo que es y no alcanzando lo que aspira a ser, no es nada. A consecuencia de esta situación está enferma de resentimiento, un resentimiento triple: por un lado hacia las mujeres, porque en su mayoría no quieren ser feministas ni dejar de ser mujeres, por otro hacia los hombres, por ser los supuestos responsables de lo que las mujeres quieren y de lo que las mujeres son, pero ambos

resentimientos se basan en uno anterior, dirigido hacia sí mismas: "el despecho de no haber nacido hombres". El diagnóstico de Evita es que esto es una perversión de lo femenino, una suerte de enfermedad, y su síntoma visible el pensar y el actuar "por despecho", otro nombre para el resentimiento, que se manifestaría políticamente en el intento por combatir contra la condición femenina de las mujeres. Para esta interpretación la operación feminista básica es un desplazamiento: el resentimiento personal constitutivo del feminismo se resuelve en elaboraciones intelectuales o teóricas de ese problema personal, que las feministas vuelven político cuando lo trasladan al plano del reclamo social. La teoría y la práctica feminista serían así máscaras de la impotencia originaria de sus adherentes por no haber sido hombres ni poder llegar a serlo.

Notablemente en *La razón de mi vida* Evita dice que ella también está resentida, pero, a diferencia de las feministas, lo está por amor. Se trata de un amor hacia la mujer y un deseo de que se realice como tal, que al no poder concretarse genera su resentimiento. Si ser mujer para Evita es una idea, un programa, más que una realidad, está resentida porque la mujer no puede completar ese programa, ser femenina. Hay dos diferencias entre el resentimiento feminista y el femenino, conforme a esta propuesta. El primero tiene raíces psíquicas individuales y a partir de esa posición se transforma en un movimiento hacia cambios generales, por el contrario el resentimiento de Evita tiene razones sociales, que desembocan en una situación individual. Respecto de las consecuencias, mientras el resentimiento de Evita se desvanecería no bien se consigan modificar las razones sociales que lo provocan, el resentimiento feminista no tiene fin en tanto está sostenido en un objetivo imposible: que la mujer llegue a ser hombre. Hay aquí una crítica cruzada posible: las feministas bien pueden reprochar a Evita que su pensamiento coincide con el ideal de mujer que la sociedad defiende, y Evita bien puede

objetar que el pensamiento de sus feministas coincide con el ideal de hombre que la sociedad defiende.

El ideal de mujer sostenido por Evita estaba, como hoy, lejos de encaminarse a su realización, y por lo tanto requería de una lucha política. En el escenario que propone *La razón de mi vida* el combate asume una estrategia de dos frentes: una batalla por cambiar la condición de la mujer en la sociedad, que tiene a muchas mujeres por protagonistas, y luego, ya dentro del campo de las mujeres, una batalla por definir cuál es el mejor camino para lograrlo, con dos rumbos políticos en pugna: por un lado el movimiento femenino, que sería el camino correcto y que ella promueve; por otro el movimiento feminista, el camino erróneo que ella denuncia. El tono de la disputa está impreso en el título del capítulo XLVIII de su libro *La razón de mi vida*: "El paso de lo sublime a lo ridículo". Evita dice que la mujer, si es femenina, es algo sublime, y si es feminista es algo ridículo; el uso de los vocablos anticipa una búsqueda retórica de descrédito contra sus adversarias: conforme al orden "normal" se considera que la mujer es de por sí femenina, y que el ser femenina y el ser mujer son una misma cosa. Reivindicar que lo deseable para la mujer es lo femenino implica colocarse del lado de la naturaleza de las cosas, dentro del orden de la normalidad. Pero al mismo tiempo es realizar una operación contra la posición adversaria colocándola fuera de ese orden, en la anormalidad. Además, elegir la feminidad y no el feminismo tiene consecuencias políticas, porque la posición de normalidad incluye a la gran mayoría de las mujeres, y por lo tanto sus políticas están listas para ser aceptadas por ellas, mientras las feministas, al fundar su posición en la diferencia, en el enfrentamiento a las normas, ofrecen a las grandes mayorías un camino de cambio que genera resistencias, en muchos casos enormes. Por un lado se hace política para las mayorías desde lo normal, por el otro se hace política para las mayorías desde la

excepción. Evita agrega como argumento fuerte en este terreno una idea de Perón: que el problema político de las feministas es que en vez de inventar políticas de lo femenino propias de las mujeres deciden imitar las de los hombres, actuar como ellos, mientras que las políticas a implementar sólo podrán arreglar el mundo en beneficio de las mujeres a condición de no imitar el movimiento de los hombres.

Es interesante repetir las palabras que Evita pone en boca del general Perón, pero también subrayar el sentido que les atribuye: considera que, por haber sido proferidas por quien las pronunció, necesariamente están cargadas de verdad. Así lo sostiene, por ejemplo, en el capítulo XX, "Una presencia superior", de *La razón de mi vida*: "Y esto es verdad, primero, porque lo ha dicho el General Perón y segundo, porque efectivamente es verdad." El segundo argumento de esta comprobación, además de redundante ("es verdad porque es verdad") finalmente es inútil, en tanto lo que asegura la verdad de lo que dijo su esposo es el hecho de que "lo ha dicho el General"; en otras palabras, el carácter verdadero de un juicio, para esta lógica aplicable a una sola persona, pasa a depender de la identidad de quien lo emite. En la práctica la verdad de las palabras del líder no se pueden revisar, hay que aceptarlas no conforme a lo que dicen sino a la fe que se deposita en quien las enuncia. Y en el capítulo XLVIII del mencionado libro se incluyen estas citas de Perón, referidas a las feministas, que Evita toma como verdad y basamento de su programa:

¿No ves que ellas han errado el camino? Quieren ser hombres. Es como si para salvar a los obreros yo los hubiese querido hacer oligarcas. Me hubiese quedado sin obreros. Y creo que no hubiese conseguido mejorar en nada a la oligarquía. ¿No ves que esa clase de "feminista" reniega de la mujer? Algunas ni siquiera se pintan... porque eso,

según ellas, es propio de mujeres. ¿No ves que quieren ser hombres? Y si lo que necesita el mundo es movimiento político y social de mujeres... ¡qué poco va a ganar el mundo si las mujeres quieren salvarlo imitándonos a los hombres! Nosotros ya hemos hecho solos demasiadas cosas raras y hemos embrollado todo, de tal manera que no sé si se podrá arreglar de nuevo el mundo. Tal vez la mujer pueda salvarnos a condición de que no nos imite.

Y agrega Evita con su propia voz:

Yo recuerdo bien aquella lección del General. Nunca me pareció tan claro y luminoso su pensamiento. Eso era lo que yo sentía. Sentía que el movimiento femenino en mi país y en todo el mundo tenía que cumplir una misión sublime... y todo cuanto yo conocía del feminismo era ridículo. Es que, no conducido por mujeres sino por "eso" que aspirando a ser hombre, dejaba de ser mujer ¡y no era nada!, el feminismo había dado el paso que va de lo sublime a lo ridículo. ¡Y ése es el paso que trato de no dar jamás!.

Entre las afirmaciones de Perón se cuele un doble símil peligroso, que compara a las mujeres con los obreros y a los hombres con los oligarcas, y que puede o no ser interpretado como una diferenciación jerárquica, índice de su pensamiento: según él, los hombres son a las mujeres lo que la oligarquía a la clase obrera. Evita no repite esta comparación tan complicada, aun si tiene que concederle un estatuto de verdad. O más bien la retoma pero a su vez la cambia en una operación de dos momentos: inicialmente borra el segundo símil y resuelve la complicación del primero mediante una interpretación política: si los obreros son similares a las mujeres, ambos deben ser los destinatarios de su actividad, los objetivos primarios de su política. Luego, en un momento ulterior, retoma el símil borrado para deducir un segundo principio que será uno de los

fundamentos de su pensamiento: si es tan ridículo que los obreros se vuelvan oligarcas como las mujeres hombres, entonces los obreros deben seguir siendo obreros y las mujeres siendo mujeres; la política en todo caso está para mejorar sus condiciones de vida, no para cambiar su ser.

Esta idea de perseverar en el ser femenino (o, en sentido amplio, de que todo ser persevere en su ser) atraviesa su ideología y es una diferencia importante con algunas concepciones feministas, que proponen cambiar ese ser. Evita suma a ello una visión de la mujer con un lugar propio, el hogar, y una función propia, formar una familia; precisamente el lugar y la función que sus feministas recusaban. Lejos de indignarse con el destino biológico Evita lo acepta con entusiasmo; sus ideas femeninas –piensa– le dan a la mujer el mejor papel posible dentro del orden social, entendiendo que lo mejor es que se ocupe de lo que está dotada por la naturaleza para hacer: ser esposa, ser madre, alimentar a sus hijos, consecuentemente formar un hogar. A su vez este papel naturalmente ideal coincide con el que la sociedad, siguiendo el destino anatómico, propone a la mujer: dedicarse a la familia, su constitución, organización y jefatura; a todo lo que las feministas combaten. Virginia Woolf reclamaba para las mujeres un cuarto propio a partir de la convicción o el sentimiento de que la casa en que vivían les era ajena. Evita reclamaba para las mujeres que sean jefas de su casa, y organicen su familia. Frente a la escena woolfiana de un cuarto propio para la mujer, Evita ofrece la idea de la casa entera para la mujer, la casa como el lugar más propio.

En el capítulo L de su libro, "El hogar o la fábrica", expone esta problemática con las siguientes palabras:

Todos los días millares de mujeres abandonan el campo femenino y empiezan a vivir como hombres.

Trabajan casi como ellos. Prefieren, como ellos, la calle a la casa. No se resignan a ser ni madres, ni esposas.

Sustituyen al hombre en todas partes.

¿Eso es "feminismo"? Yo pienso que debe ser más bien masculinización de nuestro sexo.

Y me pregunto si todo este cambio ha solucionado nuestro problema.

Pero no. Todos los males antiguos siguen en pie y aun aparecen otros nuevos. Cada día es mayor el número de jóvenes convencidas de que el peor negocio para ellas es formar un hogar.

Y sin embargo para eso nacimos.

[...]

Nacimos para constituir hogares. No para la calle. La solución nos la está indicando el sentido común. ¡Tenemos que tener en el hogar lo que salimos a buscar en la calle: nuestra pequeña independencia económica... que nos libere de llegar a ser pobres mujeres sin ningún horizonte, sin ningún derecho y sin ninguna esperanza!.

Mientras las feministas procuran la igualdad con los hombres, Evita procura evitar esa igualdad, porque la considera masculinizadora, negadora de la condición femenina. Quiere que las mujeres luchen para evitar la igualación, para instalar una diferencia, y la mejor posible es que realicen su destino de mujer, para lo cual es necesario introducir cambios en la sociedad, que por ahora no lo permite. Mientras las feministas recusan su ideal femenino, Evita recusa la sociedad que no permite realizarlo; por su parte muchas

tendencias feministas, indiferentes o despreocupadas por el tipo de organización social en la que viven, sólo luchan porque dentro de ella la mujer sea equiparada con el hombre; con lo que indirectamente trabajan para reforzar las condiciones sociales vigentes extendiéndolas a la mujer.

La razón de mi vida enuncia en pos del cambio una medida concreta: propone, para que la mujer pueda formar un hogar y no tenga que salir a buscar trabajo afuera, un sueldo por ser madre, y arriesga cifras y modos de obtenerlo: que alcance el monto del 50% del promedio de lo que cobra un asalariado, y que se recaude tomando un porcentaje de lo que cobran los asalariados, tanto hombres como mujeres. Pero también dice que esta propuesta es un objetivo a cierto plazo, no viable en un futuro inmediato. En pos de acortar los tiempos y crear las condiciones para que este ideal femenino de la mujer en el hogar sea realizable, propone dos recursos inmediatos: conseguir los derechos políticos, entre ellos el derecho al voto, y organizar un partido femenino, propósitos que al momento de publicarse *La razón de mi vida* ya habían sido alcanzados, en parte por méritos de Evita, impulsora de la ley 13.010, de 1947, y responsable de la creación del Partido Peronista Femenino en 1949. A la primera tarea se incorporó tardíamente, la desarrolló desde el gobierno, y en oposición a más de un grupo de sufragistas que venían sosteniendo una tarea de muchos años, pero no adherían al peronismo.

Ahora bien, si el derecho conseguido al voto de las mujeres fue pleno, tanto para elegir como para ser elegidas, la organización del partido político de las mujeres fue bastante enrevesado, sobre todo teniendo en cuenta las bases conceptuales-estratégicas enunciadas por Evita para su construcción:

El partido femenino que yo dirijo en mi país está vinculado lógicamente al Movimiento Peronista pero es independiente como partido del que integran los hombres.

Esto lo he dispuesto precisamente para que las mujeres no se masculinicen en su afán político.

Así como los obreros sólo pudieron salvarse por sí mismos y así como siempre he dicho, repitiéndolo a Perón, que "solamente los humildes salvarán a los humildes", también pienso que únicamente las mujeres serán la salvación de las mujeres.

Allí está la causa de mi decisión de organizar el partido femenino fuera de la organización política de los hombres peronistas.

Nos une totalmente el Líder, único e indiscutido para todos.

Nos unen los grandes objetivos de la doctrina y del movimiento Peronista.

Pero nos separa una sola cosa: nosotras tenemos un objetivo nuestro que es redimir a la mujer. (Capítulo LIII).

En resumen: el Partido Peronista Femenino, integrado lógicamente (no políticamente) al Movimiento (no al partido) Peronista debe ser, según los principios de su presidenta: 1) un partido independiente, 2) integrado sólo por mujeres, 3) con políticas propias y femeninas, y 4) con el objetivo de redimir a la mujer. De los cuatro puntos hay uno, el tercero, difícil de interpretar; en principio no se ve con precisión qué puede significar eso de políticas "propias" de las mujeres o "femeninas", aunque evidentemente los tres primeros puntos están relacionados; la independencia es un requisito para tener políticas propias, así como la integración por mujeres asegura su carácter femenino. Evita agrega un poco de luz sobre el asunto en el capítulo LV de su libro, intitulado "Las mujeres y la acción":

Si una mujer vive para sí misma, yo creo que no es mujer o no puede decirse que viva... Por eso le tengo miedo a la "masculinización" de las mujeres.

Cuando llegan a eso, entonces se hacen egoístas aún más que los hombres, porque las mujeres llevamos las cosas más a la tremenda que los hombres.

Un hombre de acción es el que triunfa sobre los demás. Una mujer de acción es la que triunfa para los demás... ¿no es ésta una gran diferencia?

La felicidad de una mujer no es su felicidad sino la de otros.

Por eso cuando yo pensé en mi movimiento femenino no quise sacar a la mujer de lo que es tan suyo. En política los hombres buscan su propio triunfo.

Las mujeres, si hiciesen eso, dejarían de ser mujeres.

Yo he querido que, en el partido femenino, las mujeres no se buscasen a sí mismas..., que allí mismo sirviesen a los demás en alguna forma fraternal y generosa.

El problema de la mujer es siempre en todas partes el hondo y fundamental problema del hogar.

Es su gran destino. Su irremediable destino.

Necesita tener un hogar, cuando no puede construirlo con su carne lo hará con su alma, ¡o no es mujer!.

En el hogar la mujer y el hombre comparten un mismo espacio, mientras en la política el diseño de Evita decide separarlos, a partir del temor a la posible masculinización de las mujeres, que daría por tierra con la necesidad de feminizar sus políticas. Mientras los hombres toman como modelo para su actividad en la política las relaciones propias del mercado o de la guerra, dos esquemas competitivos, la guerra de competencia extrema, Evita propone repetir en el ámbito de la sociedad las tendencias que la mujer idealmente manifiesta en el hogar: el altruismo, el trabajo generoso para los

demás y la felicidad de todos como condición de la felicidad propia. Curiosamente estos también suelen ser los programas que transmiten los candidatos en sus campañas –trabajar para el bien común, para la grandeza del país–, pero si luego no los cumplen, si su actividad política suele ser egoísta y competitiva, ¿por qué las mujeres al hacer política serían distintas? Diría Evita: precisamente porque sus hogares las preparan para trasladar a la política las conductas y principios que guían su tarea cotidiana, mientras que la sociedad prepara a los hombres para trasladar a la política las conductas opuestas. Queda a los historiadores revisar si la experiencia sostiene estos razonamientos.

En cuanto a las actividades políticas de Evita, sufrieron las circunstancias que explican estas palabras extraídas de su libro (Cap. XVIII. "Pequeños detalles"), donde confiesa que:

Todo lo que yo debo hacer entre el pueblo y su líder exige una condición que he debido cumplir con un cuidado casi infinito; y esa condición es no meterme en las cosas del Gobierno.

No lo toleraría tampoco el Presidente que por su formación militar tiene sus conceptos de las responsabilidades y jurisdicciones.

Evita acata la prohibición, aunque usa la expresión "he debido cumplir" y no "he querido cumplir", reafirmando que hubo al respecto un forzamiento, no una actitud voluntaria. También se lee que "el líder exige" o que "el Presidente no tolera", verbos que deslizan elementos para comprender la actitud del esposo respecto de esta interdicción, y pueden ser claves para interpretar la relación política en la pareja. En cuanto a los alcances del no "meterse en las cosas del Gobierno", la prohibición de tomar decisiones y ejercer

el poder significan prácticamente una expulsión de la política: no permiten intervenir en la cosa pública de manera gravitante, incidir en el rumbo de las cuestiones sociales, generar cambios sustantivos en la sociedad. Evita, una vez aceptada la exigencia restrictiva de su esposo, quedó reducida en su trabajo para el pueblo al asistencialismo, a través de su incansable actividad cotidiana de ayuda a los humildes, en parte instrumentada a través de la Fundación Eva Perón, y el Partido Femenino fue arrastrado a este destino recortado de su presidenta: reemplazar la política por el ejercicio de la caridad, actividad respetable, que puede solucionar problemas individuales, pero en tanto no cambia las condiciones que los provocan es políticamente cuestionable. Hay que agregar que Evita pudo ejercer el derecho a emitir su palabra política, pero el resto del Partido por ella dirigido quedó desde un principio sumido en el silencio, sin un discurso, un documento o una propuesta memorables, siquiera sobre el tema de la mujer. Tampoco el Partido Femenino pudo durante el gobierno de Perón presentarse a las elecciones, el signo más evidente de la limitación política que sufría, ni tener candidatos propios, salvo integrados en las listas del partido masculino. Luego está el episodio de la candidatura a la vicepresidencia de la Nación de Evita, quien quiso presentarse al cargo, lo hizo y se vio forzada a renunciar poco antes de las elecciones; aunque las presiones hayan sido extrañas a su esposo, la renuncia coincidía con la estrategia del líder de recortarle el ejercicio del poder. Hay que hacer notar que si la proscripción a Perón y al Partido Peronista en 1955 fue una decisión repudiable, ya antes, en vida de Evita, el mismo Perón y su Partido habían proscrito de hecho al Partido Peronista Femenino, reduciéndolo políticamente a la impotencia, a una mera fachada de partido, lo que se acentuó tras la muerte de Evita. En las entrevistas que concede Perón, significativamente suele omitir la mención del Partido Femenino Peronista refiriéndose a él como una "rama" femenina de

su partido. Finalmente cuando se autorizó nuevamente la actividad política del peronismo a través del Partido Justicialista, en la década de 1970, este volvió a someter al Partido Femenino y ni siquiera conservó las fachadas: siguiendo el pensamiento íntimo del líder lo incorporó como una sección o "rama" en su estructura, y así funciona desde entonces, contra los principios escritos de Evita.

De las cuatro condiciones *sine qua non* propuestas por Evita para su Partido, se le permitió realizar sólo una, la segunda: integrarlo exclusivamente con mujeres. Al faltar las otras tres, hubo un Partido Peronista Femenino histórico totalmente distinto del trazado en la teoría. La primera condición necesaria según Evita para su existencia, la autonomía respecto de un partido masculino, no existió por el sometimiento impuesto por el peronismo masculino. Esto volvió imposible la exigencia de trabajar con políticas y objetivos femeninos, más aun porque al ser el partido peronista una organización marcadamente verticalista, sumida a un líder carismático. Trabajar como rama femenina de un partido semejante pasó a ser trabajar para los objetivos prioritarios dictados por las autoridades del partido, hombres. En cuanto al apotegma base de Evita, que sólo las mujeres pueden salvar a las mujeres, dentro de este partido gobernado por hombres era irrealizable. O lo que es peor, en caso de conseguirse cualquier objetivo femenino, sería por gracia de una acción masculina, lo que derrumba los principios y razones expuestos por Evita.

La afirmación de que "sólo las mujeres salvarán a las mujeres", variante, explica su autora, de la máxima de Perón acerca de que "solamente los humildes salvarán a los humildes", a su vez –se puede anotar– es una adaptación bastante literal de la vieja máxima anarquista, constituida en lema de la Primera Internacional de Trabajadores,

según la cual "la emancipación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos". Ahora bien, como si se quisiera probar que el símil peronista entre las mujeres y los humildes funciona, lo que pasa en el partido con las mujeres se repite con los humildes: también respecto de ellos la máxima peronista es contradictoria con la realidad: quienes conducen el partido, empezando por Perón, no son humildes; en muchos casos se trata de políticos provenientes de las clases altas o medias, o a veces de personas de origen humilde que dejaron de serlo, enriquecidas en el desempeño de sus funciones, personas que en cualquiera de los casos, según lo que predica la máxima misma, no podrían "salvarlos".

Evita renuncia a implementar un partido femenino verdadero —o acepta postergar su implementación— y adapta sus ideas al plan de su marido: reunir a las mujeres, pero dentro del peronismo y bajo su liderazgo. Esto propone un modelo político que no es el de la mujer autónoma, sino bajo el mandato de los hombres, pese a que teóricamente este era un peligro que había que evitar. En la historia política del peronismo la mujer no tiene una casa propia, a lo sumo tiene un cuarto propio, pero más usualmente un cuarto aparte, y en algunos casos, porque dentro de un movimiento tan heterogéneo no es pensable la unanimidad, esto fue un designio de segregación. En cuanto a la denominación "Partido Peronista Femenino" introduce en la letra un orden por el cual ese partido es antes peronista que femenino, lo que según la teoría política de Evita podría evitar que fuera femenino, como se vio confirmado y aun acentuado en la práctica.

Lo interesante es que estas evidentes incoherencias o contradicciones entre las afirmaciones teóricas de Evita y las políticas peronistas se disuelven en términos subjetivos, en tanto para las mujeres peronistas el problema no es tal; la presencia de

Evita, voz y representación de Perón, lo evita. Sus gestos políticos personales no copian los tradicionales, se apartan de lo que la historia política de los hombres dicta como lo usual, no son los "políticamente correctos", y aunque sólo son gestos y no quieren alterar la estrategia política de su esposo, son fuertemente femeninos. Filtrada por la presencia de Evita, la conducción masculina de Perón se vuelve a través de ella *en apariencia* femenina. De lo que resulta, en la serie de las evitaciones de Evita, un juego doble, tendiente por un lado a evitar la masculinización del peronismo a partir de su presencia, pero por otro a evitar que la feminización política sea real, que se encarne en todas las mujeres de su partido, que trascienda los límites asistencialistas impuestos a su persona. A su vez el partido peronista –Perón en definitiva, su conductor– evita que el proyecto teórico de Evita se realice impidiendo sus tres objetivos principales: que haya un partido femenino independiente, que sus partidarias adopten políticas novedosas y femeninas, y que la redención de la mujer sea concreta y razonablemente inmediata. Claro que Evita es parte fundamental de ese partido y por lo tanto co-responsable de evitar que su propio proyecto de redención de la mujer se realice; un modo complejo, enrevesado, contradictorio, de cumplir la orden inscripta en su propio nombre, evitar.

* * *

Bien al comienzo de *La razón de mi vida* hay una parábola ornitológica, que puede ser considerada el momento más literario del libro: un cóndor vuela alto y seguro entre las cumbres, cerca de Dios, y decide bajar y enseñarle a un gorrión de la bandada a volar alto, a volar como un cóndor. La historia no es original, más bien resuena como una

versión de la parábola del salvador usada por las religiones, en la que también un ser de naturaleza distinta, superior, decide bajar y ayudar a los seres de inferiores. Así la enuncia Evita:

en todo lo que he escrito el menos advertido de mis lectores no encontrará otra cosa que la figura, el alma y la vida del General Perón y mi entrañable amor por su persona y por su causa.

Muchos me reprocharán que haya escrito todo esto pensando solamente en él; yo me adelanto a confesar que es cierto, totalmente cierto.

Y yo tengo mis razones, mis poderosas razones que nadie podrá discutir ni poner en duda: yo no era ni soy nada más que una humilde mujer... un gorrión en una inmensa bandada de gorriones... Y él era y es el cóndor gigante que vuela alto y seguro entre las cumbres y cerca de dios.

Si no fuese por él que descendió hasta mí y me enseñó a volar de otra manera, yo no hubiese sabido nunca lo que es un cóndor ni hubiese podido contemplar jamás la maravillosa y magnífica inmensidad de mi pueblo.

[...]

Pero yo no me olvido ni me olvidaré nunca de que fui gorrión ni de que sigo siéndolo. Si vuelo más alto, es por él. Si ando entre las cumbres, es por él. Si a veces toco casi el cielo con mis alas, es por él. Si veo claramente lo que es mi pueblo, y lo quiero, y siento su cariño acariciando mi nombre, es solamente por él.

En la versión religiosa dominante en occidente el salvador suele ser uno y célibe; en ésta la primera novedad o rareza es que forma con su elegida una pareja salvadora. A ello se suma, como segunda novedad, que la parábola está contada desde ella, lo que permitiría afirmar que es una narración femenina, aunque el feminismo bien pueda calificarla de masculina por el tipo de relación que propone entre el varón y la mujer. Ahora bien: la parábola describe algo que la ciencia no considera posible: que la hembra del cóndor sea un gorrión o el macho del gorrión un cóndor. No hay dos cóndores (o eventualmente dos gorriones), se podría deducir, porque la fábula necesita proponer una asimetría, quiere que la pareja se forme con miembros de dos especies distintas. Colocar a ambos en un pie de igualdad iría contra los propósitos de esta parábola, difundir entre los seguidores de Perón que él encarna la figura de intermediario entre la salvación y los hombres, por lo cual o para lo cual debe ser alguien de otro orden, superior a su pareja, y por lo tanto al resto de los humanos, tal como se propone para los salvadores religiosos.

Las siguientes palabras de Perón, declaradas en una entrevista de 1970 con la revista "Panorama" y publicadas dos años más tarde, evidencian que la imagen de un Perón superior, cercano a Dios, era sostenida o refrendada por su mismo protagonista:

Eva Perón es un producto mío. Yo la preparé para que hiciera lo que hizo. [...] Lo que logré con ella no hubiera podido hacerlo con cualquier persona. Mi vida a su lado forma parte, también, del arte de la conducción. Porque como político yo soy apenas un aficionado. En lo que soy un profesional es en la conducción. Un conductor debe imitar a la naturaleza, o a Dios. Si Dios bajara todos los días a resolver los problemas de los hombres, ya le habríamos perdido el respeto y no faltaría algún tonto que quisiera reemplazarlo. Por eso Dios actúa a través de la providencia. Ese fue el papel que cumplió

Eva: el de la providencia. Primero el conductor se hace ver: esa es la base para que lo conozcan; luego se hace conocer: es la base para que lo obedezcan; finalmente se hace obedecer: es la base para que llegue a ser hasta infalible. [...] La acción de Eva fue, ante todo, social: ésa era la misión de la mujer. En lo político, se redujo a organizar la rama femenina del partido peronista.

Esta imagen de Evita como una criatura obediente modelada por su esposo, aun si está hecha con el propósito de construir para Perón la figura de un liderazgo sobrehumano, no se aleja mucho de lo que Evita en su libro refrenda reiteradamente: la posición de inferioridad y obediencia plena a su marido en que ella se ubica. Esto integra por ambos lados un modelo en el que una vez más la mujer está subordinada al hombre, y que es contrario a la imagen de igualdad y armonía en las diferencias que *La razón de mi vida* dibuja para la pareja. Sus páginas presentan, en definitiva, dos modelos de pareja opuestos, una con una imagen de jerarquía y subordinación internas –la que construyen Perón y Evita para los demás, aunque no para ser repetida, dada su excepcionalidad–, y otro modelo de armonía y respeto mutuo, propuesto para todo el mundo y coherente con el proyecto femenino de su libro. Evita no cuestiona ni siente contradicciones en el modelo del cóndor y el gorrión que protagoniza; por el contrario, lo elogia, de manera que muchos otros podrían preferirlo también, además de que los modelos tienden a ser imitados, sobre todo cuando se los presenta como ajenos o como excepcionales.

En las citadas palabras de Perón hay una preferencia por la distancia en el arte de conducir y por la intervención de mediadores –él, como Dios, prefiere la mediación de la providencia, y Eva es su providencia– que se repite en la parábola del cóndor y el gorrión. En esta última se afirma que el salvador, en su manifiesta superioridad, termina

posicionándose demasiado lejos de los hombres. Perón vuela entre las cumbres –dice Evita–, su lugar son las alturas a las que el común de los mortales no llega sino en sueños, "cerca de dios", es el que puede portar las verdades y mostrar los caminos, pero esta distancia del resto de los mortales es inconveniente sin un mediador; desde las alturas donde el cóndor habita hasta los cielos bajos que surcan los gorriones hay un espacio enorme que necesita ser cubierto; en otras palabras, el intermediario requiere de otro intermediario, o si se quiere el salvador de alguien que lo salve del máximo problema en su tarea de salvación, su distancia con el pueblo, especialmente con los humildes y las mujeres, y esa es la tarea de su compañera: el papel de Evita es el de anular esa brecha.

Al ser Perón cóndor y ella gorrión, y al integrar los seguidores de Perón la bandada de gorriones de donde ella emergió, Evita estaría en inmejorable condición para ejercer como mediadora. Sabe lo que dicen, piensan y viven los gorriones por ser gorrión, y puede decir a los gorriones lo que piensa, proyecta y quiere hacer el cóndor líder por ser su compañera. Ahora bien, si el salvador es la figura que viene a mediar entre los principios abstractos de justicia, independencia y soberanía y el pueblo, el que se pone a la cabeza de los desposeídos para liderarlos hacia otra sociedad, en la que esos principios se realicen, la figura de una mediadora entre el líder y sus seguidores puede sugerir la hipótesis de un problema en la relación con sus seguidores que el líder no podría subsanar por sí mismo, sin ayuda, tal como permite interpretar el texto de Evita. Sin el mediador, el efecto buscado de distancia se transformaría en un defecto, que radicaría, se desprende de los enunciados de Evita, tanto en una dificultad del líder para recibir en su totalidad lo que el pueblo quiere, como para hacer llegar su mensaje con eficiencia:

...muchas veces, sin embargo, tengo que decir al pueblo cara a cara lo que le diría su Líder, y, como consecuencia de eso, tengo también que hablar al Líder de lo que el pueblo quiere hacer llegar a sus oídos. (Cap. XVIII. "Pequeños detalles")

Sea la distancia una virtud de conducción, como afirma Perón, o un problema de incomunicación, como parece sugerir Evita, su existencia haría necesaria una presencia que, a modo de lenguaraz de ideas y sentimientos, transmita entre las partes, de abajo arriba y de arriba abajo, lo que por sí solas no pueden dar ni recibir de manera acabada. El líder acepta esta mediación y su necesidad, esto es, reconoce los problemas que ocasionaría la ausencia de Evita y los beneficios que trae su presencia, y por todo ello la incorpora como instancia de su régimen, con la única condición de que esta mediadora "no se meta en las cosas de gobierno", lo que para él resultaría intolerable. La función positiva de la intermediación se vuelve negativa con la subordinación de la intermediaria, sometida a tres prohibiciones que ya se mencionaron: la de invadir las esferas del gobierno en su actividad, la de revisar la verdad de los enunciados o las políticas de su líder, y la de realizar de inmediato sus objetivos para las mujeres, prohibiciones que ella acata. Para esta parábola, se deduce, la mujer que llega a ser heroína es aquella que ha conseguido un héroe superior a quien subordinarse. Como se puede leer expresamente en el prólogo a *La razón de mi vida*, si la razón de su tarea es el trabajo para los humildes y las mujeres, la razón de esta razón tiene un nombre, Juan Domingo Perón. Así, en este caso, la razón de la vida de una gran mujer es un gran hombre. "Si no fuese por él que descendió hasta mí y me enseñó a volar de otra manera, yo no hubiese sabido nunca lo que es un cóndor ni hubiese podido contemplar jamás la maravillosa y magnífica inmensidad de mi pueblo. Por eso ni mi vida ni mi corazón me pertenecen y nada de todo lo que soy o tengo es mío. Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso y todo

lo que siento es de Perón." Subrayando el "no hubiese sabido"y el "no hubiese podido", si se traslada esta declaración de incondicionalidad a los seguidores de Perón, la razón de la vida de un pueblo pasa por un gran hombre, o si se quiere, la razón de un pueblo pasa por la razón de su líder, *sin el cual no se sabe ni se puede*. Esto permite entender, más que lo que Evita pensó para sí misma, el pensamiento que inscribió para los demás: *ustedes no saben ni pueden sin él*; esto es, permite entender una manera política impuesta por el peronismo, que no nació con el peronismo ni morirá con él: la dependencia y subordinación de los muchos al único, que en algún caso puede ser un héroe, pero las más de las veces es una mezcla inestable de héroe con pícaro.

**El viaje modernista: la iniciación narcótica
de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo.**

Hugo M. Viera
Smith College

*[A] thousand accidents may, and will interpose a veil between our present
consciousness and the secret inscriptions on the mind; accidents of the same sort will
also rend away this veil [. . .]
De Quincey, Confessions of an English opium-eater*

El debate en la crítica literaria sobre los procesos de adopción, asimilación, apropiación y adaptación de la cultura hegemónica (particularmente la cultura francesa) por parte de los escritores modernistas de fines del siglo diecinueve y principios del veinte todavía persiste. ¿Es este aspecto del llamado "modernismo" un caso de colonialismo, de aseveración de la otredad y secundariedad hispanoamericana, o un franqueo del portal de la cultura hegemónica para participar activamente en la producción literaria mundial de la época? Como modo de franquear la organización binaria de colonialismo y los procesos de transmisión cultural en que la discusión del modernismo se ha visto imbuida durante la mayor parte del siglo veinte, propongo un análisis de la dialéctica de la experiencia de la droga en la literatura modernista. Particularmente discutiré los conceptos de traducción y reproducción como lugares de enunciación de un subgénero literario poco estudiado en la crítica literaria del modernismo: la literatura de la droga.

Dentro de un marco orientalista europeo, la droga constituye un lugar de producción que inicialmente aspira a permanecer fuera de los límites narratológicos de la cultura hegemónica. Sus inauguradores en el canon europeo, Thomas De Quincey y Charles Baudelaire, fundamentan su constitución dentro de la lógica de la "confesión" (o en términos actuales: el testimonio) y la lírica, la cual constantemente apuntala la

precariedad de las bases de la narrativa: el colapso de los marcos organizadores de la subjetividad y el lenguaje. Sin embargo, la droga inevitablemente se inscribe dentro del contexto hegemónico ya que literal y no metafóricamente su entidad radica en el consumo y participa en el sistema de intercambio de significaciones constituidos por el estado. En esta oscilación entre el colapso y la recuperación (de subjetividades, significaciones, límites, etc.) se erige la experiencia de la droga como un prisma que refracta el curso de la literatura hispanoamericana fuera de los parámetros de la integridad nacional hacia una escena global, y a su vez fragmentada, de escritura.

Por otra parte, el carácter fragmentario, e iconoclástico, de la droga radica en su resistencia a ser fijada como eslabón dentro de la concatenación de significados elaborada por el discurso hegemónico, en este caso el discurso orientalista decimonónico. Dicha resistencia no sólo se aducirá en la textualidad modernista sino que adquiere rigor académico en la concepción de la imposibilidad de la clausura de definición significativa que los estudios posestructuralistas han enarbolado desde la segunda mitad del siglo veinte, y la cual irradia consecutivamente del estudio seminal de Jacques Derrida sobre el *pharmakon* en "La farmacia de Platón." En resumen, la droga, o el *pharmakon*, según su antigua significación griega de tanto veneno como remedio, introduce una dosis de lo "indecidible" al espacio literario. Tras su análisis filológico, Derrida concluye que la naturaleza del *pharmakon* es volátil e irreducible, conclusión que análogamente confiere luego a la crítica pos-estructuralista. Por ejemplo, el *pharmakon*, en su encarnación de la cicuta, mata a Sócrates, y este acto a su vez representa la muerte de la figura del padre, de la memoria y de la oralidad. No obstante, esta ausencia entonces permite la aparición de la escritura de Platón, la cual funciona como remedio ante el olvido.

Por lo tanto, el *pharmakon* anula al *Logos*, mas simultáneamente abre un espacio donde se multiplican los canales de producción e interpretación. Abre los límites antes circunscritos al lugar de la enunciación original, diseminando así los procesos de significación. Aquí reside la ambigüedad del *pharmakon*: éste consiste de cierta inconsistencia, cierta impropiedad, de una no-identidad-consigo-mismo que siempre le permite volverse contra sí mismo (Derrida 119). Para Derrida el *pharmakon* representa movimiento, juego (proceso lúdico), *locus* de la producción de diferencia (127). Es un medio donde concepciones diametralmente opuestas se yuxtaponen y coexisten en fértil tensión. Por consiguiente, la experiencia de la droga abre un espacio en la literatura del modernismo por donde penetran otras subjetividades, espacios y temporalidades, y su análisis permite vislumbrar una ruptura en el proyecto literario de las naciones hispanoamericanas a fines del siglo diecinueve y principios del veinte.

Rito de iniciación: los escritores modernistas y la droga

París, 1845. Es una lluviosa noche de invierno y los caballos de los carruajes chapotean enfangados a través de las laberínticas calles de la metrópolis. Toques de puerta en clave, invitaciones misteriosas: todos, envueltos por el viento y la oscuridad, llegan por separado al Hotel Pimodan en la Ile Saint-Louis. Es una noche del sábado y el club se reúne hoy como todos los meses. Primero la contraseña y la pupila cautelosa que inspecciona a través de la ranura en la maciza puerta de madera; luego, tras pasar por este velo de misterio, se entra a un santuario de luz, de lujo, de arte. En el vestíbulo del hotel uno se encuentra frente a los ojos centinelas de la esfinge que resguarda fieramente la escalera que asciende majestuosamente al salón donde se haya reunida la bohemia parisina: se encuentran el doctor Moreau de Tours, Théophile Gautier, Honoré de Balzac

y Charles Baudelaire (sentado en una esquina, ansiosamente esperando la oportunidad para apoderarse de una porción y escaparse para gozarla en soledad), entre otros escritores, pintores y bohemios que se preparan para comulgar de la sagrada hostia del "Club de los Asesinos": el hashish.

Alrededor de cuarenta años más tarde, hacia mil ochocientos ochenta, los jóvenes escritores de Hispanoamérica comulgan de esa misma hostia en un rito de iniciación en el campo de la cultura y las letras. La experiencia de las drogas representa un viaje de iniciación de la literatura hispanoamericana que la saca de su posición homogénea como instrumento que colabora en la consolidación del Estado, y la sumerge en ese multifacético, y a su vez ilusorio y transitorio, eje espacial y temporal donde se yuxtaponen diversas tradiciones literarias y culturales: "la modernidad."

Doris Sommer indica en *Foundational Fictions* que entre 1850 y 1880 las naciones hispanoamericanas se consolidan a través de novelas que proyectan sociedades civiles. La ficción representa un movimiento centrípeto en el cual héroes y heroínas nacionales se unen en íntimos lazos familiares, representando así actos sublimes de fundación de un Estado nacional (15-16). No obstante, a partir de los ochenta, ya consolidados, o fracasados, los proyectos nacionales a través de la novela, los escritores jóvenes adoptan un modo lírico de representación que descentra la ficción, y el lenguaje, y la disemina en fragmentos. Es decir, el poeta en un movimiento centrífugo saca la literatura nacional de su cauce mediante un "viaje" iniciático. La literatura se inicia no en un orden familiar—en el sentido de algo conocido y filial—sino en uno individual y de desfamiliarización. El sujeto literario no se ve reflejado en la visión clara e ideal de la

nación íntegra sino que su percepción se altera y se disemina en la fragmentación de la experiencia narcótica.

Por su parte, este acto de iniciación implica un proceso de eliminación o exclusión establecido por una estructura de poder vedada a los ojos del público. También la iniciación como rito o acto teatral pone en escena el colapso del sujeto para ser reconstituido en una nueva subjetividad tras un proceso de aprendizaje de los valores re-codificados. Análogamente los escritores modernistas recobran la literatura del sector público en el sentido de que dejan a un lado el proyecto de inclusión valorado por las narrativas de orden nacional. Este acto a su vez revaloriza la exclusión como principio estético y transporta la literatura al sector privado donde las narrativas ya no están al servicio del orden dominante de la nación sino a una multiplicidad de órdenes registrados por el albedrío individual. Sin embargo, esta acción provocó una ola de resentimiento que todavía no ha alcanzado su orilla en la crítica literaria.

"Los artistas del fin agitado de este siglo," indica el escritor colombiano José Asunción Silva en un ensayo periodístico de 1894 ("La torre de marfil"), "son una especie de mandarines. Sus obras de arte no son hechas para ser entendidas por la multitud y apreciadas por ella, sino para un círculo cada día más restringido de iniciados, de sacerdotes, de oficiantes" (117). Los escritores modernistas crearon un círculo intelectual centrado en sus prácticas de lectura de escritores europeos y norteamericanos, escritores situados fuera de los límites lingüísticos y nacionales. Gwen Kirkpatrick en su estudio *The Dissonant Legacy of Modernismo* indica que estos escritores y artistas, crearon su propio club y cerraron las puertas de su jardín de las delicias al público en general, invitando sólo aquéllos que fuesen iniciados, aquéllos que conociesen los

códigos secretos para descifrar los ritos misteriosos del proceso poético (15). Este elitismo, este gesto de exclusión del dominio de la escritura, es la causa por la cual el modernismo ha sido tildado de aberrante facción de escritores escapistas que no aceptan ni reflejan la realidad en su poesía (Kirkpatrick 23).

El modernismo como instante de ruptura en la periodización de la literatura hispanoamericana es un punto de intersección donde se conjugan una serie de fuerzas contradictorias que generan un sistema de diferencias: el hermetismo/el conocimiento colectivo, la introspección/la expansión, el escape/la permanencia, los límites/el centro, la ficción/la realidad, el interior/el exterior, la ebriedad/la sobriedad, el iniciado/el lego. La penetración de la diferencia en la escritura vacía las antiguas categorías, los binarismos anquilosados, para darle nuevas significaciones a la textualidad mediante un proceso de cuestionamiento. A su vez, dicho cuestionamiento requiere de alteraciones en los modos de percibir la realidad y sus relaciones a la ficción. La interrogación de estos modos de representación consecuentemente conllevan un desplazamiento del eje tradicional de la literatura; la saca de sus especificidades espacio-temporales para inscribirla dentro de flujos socioculturales alternos.

Entonces, ¿qué correlación existe entre este cuestionamiento, o ruptura, y la experiencia de las drogas? Por un lado, el "género literario" de la experiencia de la droga, cuyos actos fundacionales residen en las *Confesiones de un opiómano inglés* (1821-22) de Thomas De Quincey y *Los paraísos artificiales* (1860) de Charles Baudelaire, ha creado una cultura de la droga. Es decir, estos textos fueron rotundos éxitos de venta que llegaron a definir la concepción popular de la experiencia narcótica, e hicieron —o, muchos críticos así lo temieron— que sus lectores experimentaran con el opio y el

hashish. La experiencia se vio así definida *a priori* por la literatura en un giro cervantino ya que el lector buscaba experimentar lo que había leído. En otras palabras, la literatura se convierte en un rito de iniciación del lector.

En un movimiento simultáneo, y no exclusivamente anterior, la textualidad de la droga se generó en la cultura occidental gracias a la expansión colonial y mercantil de los países de Europa, quienes comenzaron a establecer nexos comerciales globales, específicamente con India y China, a principios del siglo XIX. Esta globalización económica puso en contacto al público europeo con dos nuevos agentes de transformación individual: el opio (en forma de láudano) y el hashish. El consumo de estos productos conllevó una nueva experiencia en la cultura europea que luego se tendría que traducir al espacio de las letras para, como argumenta Edward Said en su estudio del discurso y el campo del orientalismo, poder subordinar su otredad dentro del discurso oficial: "[...] the Orient needed first to be known, then invaded and possessed, then re-created by scholars [...]" (92). A pesar de este proceso de subordinación, este circuito demuestra el hecho de que la experiencia de las drogas transforma de cierta manera los modos de producción y consumo literarios. La textualidad de la droga no sólo produce un contacto con una otredad sociocultural (el árabe, la fumería de opio, el drogadicto, etc.) y ontológica (visiones, disyunciones cognitivas y lingüísticas, etc.) en el lector mismo sino que, como rito de iniciación, produce una escisión ontológica en el cuerpo de lectores en Hispanoamérica. Crea una estratificación de los lectores basada en filiaciones sujetas a transgresiones de límites socioculturales.

Según indicara Asunción Silva en la última década del siglo diecinueve, la experiencia de la droga introduce un juego de diferencias dentro del público lector en

general: los iniciados frente a los no iniciados. Howard Fraser estudia en *Magazines and Masks: Caras y caretas as a Reflection of Buenos Aires, 1898-1908* la reacción del público frente a la producción artística de fines de siglo mediante una selección de artículos que aparecen en dicha revista porteña. (1) El concluye que el público veía despectivamente al artista y al escritor a fines de siglo; eran considerados artesanos sin disciplina, bohemios mal vestidos, inclinados a la recepción de la inspiración poética por medio de las labores de la casualidad, las drogas o la tecnología (211). Este juicio se aduce claramente en una tira cómica de un tal Giménez que apareció bajo el título "Las bellas artes del siglo presente" en el número 118 de la revista —incluida en el texto de Fraser— donde se representa al poeta sentado frente a su máquina de escribir y enmarcado por dos elementos: una pipa de opio encendida en sus labios que se proyecta hacia el frente; y, una máquina de shock eléctrico, asida a su cuello, que se proyecta hacia atrás. Por consiguiente, podemos aducir que en esta época se percibe la localización de la "nueva" poesía entre la máquina de voltaje eléctrico (posible referencia al monstruo de *Frankenstein* como producto de la ciencia fuera de control racional) y la droga. No es "Arte" como inspiración divina, sino como derivado de la instrumentalización teratogénica de la modernidad.

Gracias a la droga el artista ya no es un genio, un ser marcado por un don divino, sino un estrato más en la escala social que utiliza la tecnología para modificar el terreno somático del sujeto en la producción de su arte. Según este planteamiento, la estética de la modernidad conjuga tres elementos: la tecnología, la experiencia narcótica y la reproducción del arte. Esta coyuntura vislumbra el temor público ante la experiencia narcótica ya que ésta representa un "suplemento peligroso" que suplanta la inspiración poética divina pero siempre llamando atención a su cualidad secundaria; suplanta al

original introduciendo la diferencia inherente del simulacro. (2) El uso de la experiencia narcótica por el artista no es sólo una violación de los preceptos higiénicos del estado sino una burla o desafío al poder de Dios, el que otorga el don divino de la inspiración poética. Según esta representación popular de fines de siglo, la escritura no se produce en el espacio que existe entre la mente universal y la imaginación individual sino en el espacio artificial de la alteración voluntaria de los sentidos. Esto resulta problemático para la concepción del lector debido a que tendría que realizar un rito de iniciación, fuera de los parámetros tradicionales de la experiencia de la lectura, para poder descifrar a fondo los nuevos códigos artísticos.

La reelaboración de los códigos artísticos en el siglo diecinueve europeo encuentra su gesto fundacional en la doctrina poética de las "correspondencias" de Baudelaire. Esta imagen de la infusión de sensaciones corporales al orden de las palabras corresponde al proceso sinestésico de la poesía, el cual tiene filiaciones a la experiencia narcótica. Dicho proceso se convirtió en un rito de iniciación para los poetas europeos de mediados del siglo XIX, según indica Alethea Hayter en *Opium and the Romantic Imagination* (152). Hayter expone que la confusión mental producida por el hashish es la causa del efecto poético de la sinestesia (152). Es decir, la experiencia narcótica afecta los sentidos corporales, y esta confusión sensorial se inscribe en la imaginación del poeta. Luego, el poeta traduce esta experiencia que reside en su memoria al espacio poético. Así establece Baudelaire en el poema "Correspondencias," que aparece en la colección *Flores del mal* (1857), su *ars poetica*: "Como ecos distantes en alguna tenebrosa unidad,/ Perfumes y colores están mezclados en extrañas profusiones,/ Vastos como la noche se mezclan inextricablemente/ Con mares perturbados y con las ilusiones del alba" (l. 5-8; traducción mía). Baudelaire en su poesía remueve los límites impuestos por el discurso de la

medicina entre los sentidos y los yuxtapone hasta el infinito: "Teniendo la extraña expansión de cosas infinitas" (l. 12). Esta reestructuración de la realidad conlleva la creación del nuevo lenguaje poético de la modernidad. Todos los sentidos del cuerpo se entremezclan en armonías plásticas, dando así pie al simbolismo del siglo XIX. El proceso creativo deja de permanecer en el espacio de la emociones románticas, y atraviesa la materialidad del cuerpo y sus sentidos, inyectándose así con nuevos estímulos. Con este texto Baudelaire establece una tradición poética que será apropiada por los modernistas.

Esta apropiación se hace evidente en el poema largo *Las pascuas del tiempo* del poeta modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig donde se conjuran la presencia del poeta francés y su innovación poética en la siguiente estrofa de la sección "Canto de los meses": "Octubre, el Rey dandy, canta de las blondas/ que en el aire dejan dulce de fragancia,/ del beso que ritman las formas redondas/ que atesoran opios y magias de Francia" (l. 105-108). En este poema se llevan a cabo tres procesos: el primero localiza un nuevo punto de enunciación poética que es el poeta-*dandy*; el segundo recorre el inventario de los lugares comunes que conforman el imaginario modernista —las fragancias, los opios, las magias y la conjunción de elementos concretos como el beso que riman con formas abstractas en un proceso sinestésico; y, por último, establece una filiación territorial con la capital cultural del momento, Francia. Por consiguiente, el espacio poético de la droga —"el tesoro del opio"— provee a los jóvenes modernistas de cierto capital para llevar a cabo una re-conceptualización de la tradición poética hispanoamericana anterior. No obstante, el consenso crítico ha enfatizado que dicho proceso meramente constituyó la copia de una tradición exterior al contexto hispanoamericano, acusándolo así de frívolo, decadente y escapista. El sujeto literario

entonces se ha transformado de un individuo que se consolida, siguiendo las teorías de la literatura hispanoamericana decimonónica de Summer, en sus relaciones con la familia y el estado —hipóstasis de la nación— a un ser estético, un *dandy*, que viaja por las cavidades interiores de su imaginación.

"The aesthetic man [...]" , señala Harold Bloom en su artículo crítico "Walter Pater: The Intoxication of Belatedness" para un número especial del *Yale French Studies* que gira en torno a la intoxicación, "accepts the truths of solipsism and isolation, of mortality and the flux of sensations, and glories in the singularity of his own peculiar kind of contemplative temperament" (173). La experiencia narcótica provoca una reconcentración psíquica tan intensa en el sujeto que el mundo a su alrededor desaparece mientras que el flujo de sus sensaciones llena la escena de la escritura. El fluir de la conciencia, la pérdida del ego en el laberinto interior generado por la narcosis, se transforma en una experiencia estética con valor intrínseco. Así lo manifiesta Baudelaire en *Los paraísos artificiales*: "Puesto que las proporciones del tiempo y del ser son completamente trastornadas por la variedad multiforme de los sentimientos y la intensidad de las ideas de uno. Se puede decir que muchas vidas están atestadas en el ámbito de una hora. Pues, ¿no se parece uno a una novela fantástica, que se vivificará en vez de ser escrita?" (traducción mía; 52). La interioridad del sujeto se transforma en texto, y esta transformación representa uno de los cambios introducidos al campo de las letras hispanoamericanas por el modernismo. La experiencia narcótica produce un desplazamiento de un punto de referencia en el mundo exterior a un viaje dentro del cosmos mental del sujeto.

Este acto de iniciación de la literatura hispanoamericana al viaje interior del sujeto se representa en el poema en prosa "El humo de la pipa" de Rubén Darío, publicado en 1888. El acto de fumar, el acto de inhalar la droga, funciona como una especie de sifón a través del cual el texto se adentra hacia sí mismo, llevando consigo al lector. El acto oral de chupar la pipa de opio representa una transformación de la textualidad ya que cada vez que el sujeto inhala la pipa, exhala un texto de humo diferente. La bocanada de humo representa un telón fantasmagórico en el cual se proyecta el texto alucinante: "Y todo se disolvió con la tercera bocanada, como telón de silforama" (Balladares 118). Lo que entonces vemos son las imágenes que pueblan la mente del sujeto. Se proyecta al exterior, al telón del texto, la interioridad mental del sujeto. Por consecuencia, el sujeto se desplaza instantáneamente de una territorialidad a otra en el espacio "virtual" de la mente. Esta desaparición de límites le permite yuxtaponer visiones sexuales y religiosas, remedando la tradición mística, y exponerlas a la superficie textual mediante su mirada interior.

Por otro lado, el viaje al interior de la subjetividad alterada por la droga abre la textualidad hispanoamericana al espacio de los sueños. No hay espacio más liberador para explorar la *terra incognita* de la psique que los sueños. No obstante, éstos no corresponden como en la antigüedad a premoniciones, alegorías o revelaciones divinas. Los sueños no constituyen una copia deformada que ilustra alegóricamente la vida del sujeto, como en el teatro barroco de Calderón de la Barca, sino una experiencia estética. Los sueños contaminan la vigilia del ser, desdibujando así los límites entre la realidad y la ficción. Esta duda ontológica entonces previene una conceptualización totalizante de la literatura. Este espacio onírico iniciado por la experiencia narcótica se aduce en el cuento "La pesadilla de Honorio" (1894) de Darío. El acto de ingerir una droga no es explícito porque entramos directamente al espacio onírico del sujeto. Aunque no lo

mencione el texto claramente alude a los lugares comunes de la literatura narcótica: "¿Dónde? A lo lejos, la perspectiva abrumadora y monumental de extrañas arquitecturas, órdenes visionarios, estilos de un orientalismo portentoso y desmesurado [...] ¿Cuándo? Es en una hora immemorial [sic], grano escapado quizás del reloj del tiempo [...] ¿Cómo y por qué apareció en la memoria de Honorio esta frase de un soñador: *la tiranía del rostro humano?*" (Balladares 211). El soñador al que se refiere Darío es De Quincey, de cuyas *Confesiones* proviene la frase: "la tiranía del rostro humano." (3) Mediante esta incorporación de la textualidad de De Quincey Darío se inscribe dentro de la genealogía narcótica e inicia la representación del espacio onírico como experiencia estética en la literatura hispanoamericana.

Esta pérdida de la subjetividad en el interior psíquico es liberadora. Resulta en un escape de la memoria, de la tradición. Mas acarrea el potencial de revertirse contra sí misma y transformarse en una "cárcel imaginaria": la adicción. Esta imagen de la "cárcel imaginaria" proviene de un grabado de Giambattista Piranesi titulado "Carceri d'Invenzione" que impactó mucho a De Quincey, y a otros escritores románticos como Coleridge, según se manifiesta en sus *Confesiones*. Esta imagen de las cárceles imaginarias se asocia a la adicción en la medida en que De Quincey las describe: "the [...] power of endless growth and self-reproduction" (330). La adicción representa la circunscripción de la subjetividad a un espacio que constantemente crece y se auto-reproduce a su alrededor hasta desconectarla totalmente de la realidad y de su fuerza vital, restándole cualquier valor estético y literario, dada su incapacidad de participar en un sistema social de intercambio de significaciones.

Por consiguiente, la inscripción a la cultura de la droga implica la representación de un nuevo sujeto literario en Hispanoamérica: el adicto. Como toda pose, el adicto se presta a ser imitado como cualquier otro "tipo" literario. Este fenómeno se debe a que la singularidad en la modernidad ya no reside en una diferencia ontológica sino en un juego de apariencias: "The quality of being distinctive or singular is no longer strictly a matter of class or ontological difference; it is a matter of appearance or rhetorical style: ontology as fashion. The consumptive femme fatale, the undernourished poet, the dandy, or the bohemian, all familiar types of this nineteenth-century trend, are recognizable by their appearance, which is both distinctive and eminently imitable" (Clej 167). Por consiguiente, la capacidad de reproducción de esta posición del adicto representa una resquebradura en el discurso hegemónico: la posibilidad de una crisis de la higiene pública. Esta pose representa un problema socio-cultural en la modernidad. Muestra el otro lado de los grandes proyectos modernos de urbanización, mecanización y profesionalización de los distintos segmentos de la sociedad. El adicto suplanta el sistema capitalista de consumo de bienes de larga duración por la droga, la cual provee no un sentido de propiedad sino un cambio temporero de conciencia (Lenson 28). No participa de dicho intercambio económico sino que establece un circuito alternativo: los modos de producción y consumo de la adicción se convierten en un sistema auto-referencial que "suplantando" los parámetros del orden dominante.

¿Será entonces posible la admisión del autor-adicto al canon literario? Es socialmente aceptable que el autor sea un alcohólico ya que el alcohol no tiene el estigma social de las drogas. O, que sea un visionario, un místico, porque esto conlleva una esfera oculta, divina, que apela a las emociones románticas e ideales del ser humano. Mas la adicción es un acto anti-social y solipsista donde el individuo se separa del resto del

cuerpo político. Representa un exceso que se sale fuera de los límites morales establecidos por el discurso hegemónico. El régimen social se preguntará qué nos podrá iluminar un sujeto que ha perdido su fuerza de voluntad y su integridad física, psicológica y ética ante el poder de la droga. Si el autor es un adicto, la voz que llega al lector, se dirá la sociedad, no es la del sujeto, sino la voz sofisticada y corruptora de la droga.

Por otra parte, si triangulamos al adicto y a la escritura modernista mediante el vértice de la experiencia narcótica, salta a la vista nuevamente ese elemento de la desconexión de la realidad que ha sido tan criticado en el modernismo. Además, el riesgo de que el autor sea un adicto representa un envilecimiento del capital cultural. En esta hipóstasis del autor y del adicto hallamos la conflación de dos esferas opuestas: la alta, siendo la figura del autor representante de la alta cultura, y la baja, siendo el adicto un representante del margen. Resulta un golpe tan rotundo al *status quo* esta unión hipostática del autor y el adicto ya que representa un vacío en el centro: el margen, el "exterior suplementario," invade y penetra el centro, socavando su andamiaje retórico, exponiendo así las fallas, las diferencias, en su sistema de jerarquías. (4)

Esta amenaza de la adicción contra el ejercicio literario se manifiesta claramente en el poema en prosa de Baudelaire "La cámara doble," traducido en 1890 por el escritor cubano Julián del Casal para el diario *La Discusión*:

¡Horror!, ¡yo me acuerdo!, ¡yo me acuerdo!, sí; esa estancia, ese albergue del estío eterno, es el mío. Mirad los muebles vulgares, empolvados, rotos; las tristes ventanas en que la lluvia abrió surcos en el polvo; *los manuscritos raspados o incompletos* ... En este mundo tan estrecho, pero tan lleno de asco, un sólo objeto conocido me sonrío; la redoma

de láudano, una vieja y terrible amiga y, como todas las amigas, ¡ay!, fecunda en caricias y traiciones [...]. (énfasis mío; *Prosa* 255)

El sujeto regresa del paraíso del olvido provisto por el opio y percibe el desgaste que le rodea tras días o meses de abandono. Entonces Baudelaire se pregunta, ¿de qué le sirve al poeta la percepción de lo eterno mediante el poder de la droga, si lo que le queda tras el viaje son sólo "manuscritos raspados o incompletos"? El peligro de la droga básicamente reside en su capacidad misma de generar ficciones. La droga disloca el eje temporal y espacial del sujeto en un acto de simulación, dejando entrar así nuevos espacios y tiempos que suplantán categorías de lo "real." Así lo proclama del Casal en "La canción de la morfina" (1890) donde la voz lírica radica en la droga misma: "Yo venzo a la realidad,/ Ilumino el negro arcano/ Y hago del dolor humano/ Dulce voluptuosidad" (l. 61-64). Esta anulación de lo "real" en la re-creación de un doble cuestiona las nociones de originalidad y descendencia. Es decir, problematiza la trayectoria lineal y progresiva que fundamenta la concepción histórica del ser. Positivamente, el estado alterno de la droga transgrede los límites epistemológicos establecidos al crear un circuito hermenéutico alternativo. No obstante, la fuerza centrípeta de la narcosis puede resultar en un fenómeno de circularidad. El sujeto se mira reflejado en el proceso de desdoblamiento de la experiencia narcótica, se enamora de su reflejo y se ahoga en el río del olvido. La "traición" de la droga radica entonces en la voluptuosidad del dolor humano, el placer en el auto-análisis. El viaje al interior puede alcanzar un estado patológico donde el sujeto —obsesionado con su propia psique— pierde totalmente conexión con una referencia exterior y se envuelve en sí mismo en un acto de narcisismo.

Análogamente, podríamos decir que la literatura resulta adictiva ya que funciona como un recurso a través del cual el sujeto intenta una y otra vez satisfacer sus deseos y re-inventar su subjetividad mediante un desplazamiento constante del eje temporal. Sin embargo, dada la insuficiencia de tanto la droga como el lenguaje de fijar permanentemente una visión totalizante de nuestra condición, el sujeto continúa acudiendo a estos paliativos de su realidad hasta llegar al desgaste, ya sea del cuerpo adicto o del lenguaje. En este momento de colapso el sujeto se desintegra o se interna en un sanatorio para recuperarse exento de la droga, y la literatura se examina a sí misma para librarse del discurso gastado y adoptar otra máscara en un proceso de renovación constante. De manera similar, los modernistas presentan las primeras tentativas de experimentación lingüística y de representación en la literatura hispanoamericana, catalizadas por la droga, que luego se desarrollarían, sin la presencia concreta de la misma, en los movimientos de vanguardia a partir de la segunda década del siglo veinte.

En fin, la experiencia narcótica inicia la literatura hispanoamericana de fines de siglo XIX a una serie de distintas máscaras del sujeto literario. El poeta-*dandy*, el adicto, el poeta maldito, el criminal (aunque la droga aún no era ilegal tenía una fuerte estigmatización social) y el científico son máscaras conjuradas por las diversas voces de una literatura alucinada que está poniendo a prueba sus propios límites. Además, en la transgresión de estos límites se penetran nuevos espacios de escritura por donde atraviesa el sujeto errante, alterado por la droga. A su vez estas máscaras y estos espacios requieren de modos de expresión diferentes para poder representar estos estados alternos de la realidad, que luego se convertirán en palimpsestos de movimientos literarios sucesivos.

Este marco de descentración que acarrea una discusión de la experiencia de la droga en la textualidad modernista abre un intersticio en la crítica a través del cual se diseminan nuevas interpretaciones sobre este *locus* de producción literaria y cultural. Es decir, la narcosis descentra el eje de percepción, causando así la dislocación de límites establecidos: subjetividad/objetividad, interioridad/exterioridad, internacional/nacional, natural/artificial, entre otros. El sujeto alterado se enfrenta a la incertidumbre de categorizar lo "real." El fármaco entonces inicia tanto al sujeto como al lector al sentido indecible de la ficción, intoxica el lenguaje de representación, inyecta una diversidad de tradiciones literarias y culturales al *corpustextual* hispanoamericano y reproduce espacios y procesos de escritura que transgreden los límites conocidos de representación. En fin, la droga es una matriz generativa de "las ficciones de la modernidad." Su aparición en la textualidad modernista coincide con una iniciación a nuevos espacios de representación, nuevos sujetos literarios y nuevos modos lingüísticos. No obstante, esta iniciación se consolida precariamente en una "conciencia de la droga." Los escritores jóvenes modernistas, en su búsqueda de lo "moderno," adoptan y adaptan este espacio como una novedosa fuente de capital lingüístico y cultural. Ellos rompen el velo nacionalista mediante una serie de "viajes" al territorio seductor de la narcosis. Por su parte, dichas incursiones literarias se articulan en afiliaciones a las que he demarcado como dos de los límites de la "farmacografía" (5) : traducción y reproducción.

El reverso deslustrado del espejo: traducciones y reproducciones

En su deseo de fomentar un nuevo sistema de referencias fuera del monolito organizador de la nación hispanoamericana decimonónica, con sus obvios nexos a los orígenes castellanos de la metrópolis previa, los escritores jóvenes hispanoamericanos de

fin de siglo se sumergieron en el ámbito internacional mediante la lectura de escritores europeos y estadounidenses: Thomas De Quincey, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, entre otros. No obstante, este gesto no se limitó a mero ejercicio de lectura sino que se convirtió en un acto de traducción y en una estrategia de apropiación cultural. Por ejemplo, Asunción Silva tradujo el poema "Humo" de Gautier; mientras, Julián del Casal tradujo en 1890 para el periódico *La Discusión* unos poemas en prosa de Baudelaire: "La invitación al viaje" y "La cámara doble." Es notable que estas traducciones giren en torno a la experiencia narcótica y que constituyan puntos de partida de sus propias producciones textuales. Sin embargo, algunos críticos las han descartado como meros ejercicios juveniles de poetas adolescentes. Por ejemplo, Oscar Montero en *Erotismo y representación en Julián del Casal* considera el poema "La canción de la morfina" (1890) de dicho poeta una "versión bastante mecánica de la sinestesia baudelaireana" (57). No obstante, estos textos derivativos (traducciones o versiones) nos permiten interpretar la operación de la traducción como rito iniciático para los escritores hispanoamericanos en los albores del nuevo siglo y de la modernidad.

La novedad de estas voces poéticas provenientes de Europa, de la metrópolis cultural, provocan una dislocación de la tradición poética nacional. Se establece un culto de lo nuevo. Las voces nacionales —el gaucho, el indio, el criollo, el cautivo— del romanticismo se ven suplementadas o sustituidas por los "ecos" de voces extranjeras. El eco del original es el efecto intencionado de la traducción, según indica Walter Benjamin en su ensayo "La tarea del traductor": "La tarea del traductor consiste en encontrar esa *Intención* en el lenguaje al cual está traduciendo, que produce en él el eco del original" (énfasis original; traducción mía; 76). Podemos ver el acto de la traducción no como una mera sustitución lingüística sino como una metempsicosis de la intención de la obra

literaria. Como todo culto requiere una feligresía, estas voces encontraron sus seguidores, sus imitadores, sus "copias," en el continente hispanoamericano, provocando así lo que algunos denominaron una crisis de la originalidad: "*Modernismo* has most often been seen as a movement of dependence, as a group of poets who looked to Europe, especially France, as a source of inspiration. Many have even seen this movement as a trend based in imitation, as mere translation from one literary culture into another" (Kirkpatrick 19).

El modernismo ha sido estigmatizado como mera copia de la cultura europea, especialmente de la francesa, sin ningún aporte original a las letras nacionales. Esta estigmatización se corrobora en la producción de textos críticos que colocan el modernismo dentro de una percepción de recepción pasiva de la cultura francesa: *Le Modernisme hispano-américain et ses sources françaises* (1966) de Marie-Josèphe Faurie y *La influencia francesa en la obra de Rubén Darío* (1966) de Erwin K. Mapes. Es decir, el modernismo ha sido percibido como mera traducción de otra cultura. Sin embargo, podemos enfrentar este estigma contra sí mismo para generar una nueva interpretación crítica. Benjamin propone que el gesto de traducción implica una renovación del lenguaje. Esto se debe a que el lenguaje tiene que ensanchar sus propios límites para poder avernirse a la "otredad" del lenguaje original (74-75). Por consiguiente, la traducción implica una desterritorialización del lenguaje y de la cultura para entrar a un nuevo espacio de escritura.

"Una traducción," indica Benjamin, "en vez de asemejarse al significado del original, debe incorporar amorosa y minuciosamente el modo de significación del original, haciendo así que ambos el original y la traducción sean reconocibles como fragmentos de un lenguaje mayor, justamente como fragmentos que conforman una

vasija" (traducción mía; 78). Justamente al traducir textos europeos, especialmente franceses, las letras hispanoamericanas dan un salto modernizador ya que entran en el heterogéneo espacio lingüístico y cultural de la modernidad, rompiendo así con el monolito del lenguaje nacional. Mediante la traducción, acto de dislocación de la tradición, se abre el canon para introducir nuevas doctrinas poéticas y artísticas: "A distinguishing feature of modernista aesthetics is the inclusion of all the arts in theories of artistic creation" (Kirkpatrick 38). Esto se aduce, por ejemplo, en la traducción y la consecuente apropiación de Julián del Casal de Baudelaire, el cual establece el orden poético de la sinestesia que revolucionó la poesía europea decimonónica. Mediante este acto de ingestión literaria, la diferencia penetra el canon literario hispanoamericano y éste se abre a nuevas influencias o doctrinas que se diseminan rápidamente. En un movimiento aparentemente contradictorio, los modernistas excluyen la base democrática de los lectores en sus países de origen, mientras incluyen diversas fuentes de capital cultural provenientes del extranjero.

Esta inclusión modernista de teorías diversas sobre la creación artística se evidencia en el hecho de que Darío, siguiendo los pasos de Baudelaire y de De Quincey, explora la posible relación entre la imaginación y la experiencia de las drogas. Me refiero específicamente a dos artículos publicados en *La Nación* en 1913 y recopilados en *El mundo de los sueños* de Angel Rama: "El onirismo tóxico" y "Edgar Poe y los sueños." En la obra periodística de un autor, dado que supuestamente no es un espacio de ficción, muchos críticos insisten en ver atisbos biográficos y por lo tanto creen justificados ciertos juicios sobre la figura del mismo. Mi interés no es el uso de las drogas por Darío en su dimensión personal de por sí —prácticamente imposible de verificar— sino el hecho de que se interesara en la experiencia narcótica y sus posibles repercusiones en la función

imaginativa: "The interest of the judicious reader will not attach itself chiefly to the subject of the fascinating spells, but to the fascinating power" (De Quincey 338).

En el primer artículo, Darío básicamente ofrece al lector un vistazo de la bibliografía clínica y médico-literaria sobre la experiencia narcótica producida hasta entonces, recorriendo los textos del Dr. Roger Dupouy sobre los opiómanos, Baudelaire y Charles Richet. Desde el comienzo Darío asocia la experiencia narcótica con la ficción: "Muchos son los que juzgan, por cuentos y decires, que la ingestión del opio, ya sea comido, bebido, o fumado, causa un sueño delicioso poblado por halagadoras y sensuales visiones, una especie de entrada al paraíso mahometano. Y cuántos no han buscado esa fuga al placer imaginario, huyendo de los dolores de la vida real y cotidiana" (175). La experiencia narcótica se ve, por un lado, rodeada por una ficción: "los cuentos y decires"; aduciendo así la ambigüedad inherente en la experiencia narcótica, dado su carácter y efecto tan subjetivo. Por el otro, representa una forma de desplazamiento de lo cotidiano, efecto que la literatura siempre busca. No obstante, podemos aducir un cambio en la posición de Darío frente a la droga. Mientras que en su poema en prosa "El humo de la pipa" (1888) Darío la utiliza para iniciar al lector hispanoamericano a un nuevo espacio de la ficción, ahora en 1913 establece una posición más ambivalente frente a ésta. Esta diferencia podemos localizarla en dos circunstancias: por un lado, en el eje temporal de la obra de Darío; por el otro, en el eje espacial de la misma obra. En otras palabras, en el primer caso, la droga funcionó como una categoría de iniciación no sólo del sujeto literario sino del lector en la obra juvenil del escritor; utilizó su novedad para abrirse paso en el campo de las letras hispanoamericanas. Sin embargo, hacia el final de su carrera, Darío da más peso en su escritura a los daños que la misma ocasiona. En el segundo, la diferencia radica en los distintos espacios de la escritura: ficción vs. periodismo. Mientras

que en el primero el escritor se puede esconder bajo la máscara del narrador, el periodismo aboga por la autenticidad del discurso. En ese caso, un dictamen demasiado favorable a la droga estigmatizaría al escritor periodístico como adicto, restándole autoridad a su propio discurso.

Por otra parte, Darío encuentra los orígenes del acto de ingerir drogas en una marca de diferencia, en un punto de diseminación del cuerpo. Por un lado indica que el estímulo artificial no es más que un simulacro que se queda corto del verdadero extásis: "Ninguna sustancia ni licor produce en el ánimo la sana euforia de un estado sano de todos los órganos, sobre todo de los nervios" (175-76). Si el estado corporal es íntegro, si el cuerpo está en perfectas condiciones, no existe la necesidad de acudir al uso de drogas. Sin embargo, una vez que la diferencia estigma el cuerpo, se abre un intersticio por donde entra o se hace presente la experiencia narcótica: "Yo bien conozco casos en que la urgencia de un excitante ha tenido por causa la timidez nerviosa, el decaimiento cerebral, o la violencia de un dolor neurálgico, como en el caso de Quincey [sic]" (176). Es decir, la experiencia narcótica está asociada con un acto de ruptura que disyunta la integridad del cuerpo físico y textual. Por lo tanto, es un acto transgresivo que abre los límites de las prácticas discursivas al servicio de la constitución de la nación: la medicina, la legalidad, la religión, la literatura, etc. Al traer el cuerpo a la superficie del texto, o sea al traducir el terreno somático en el espacio literario, la droga revela y cuestiona los valores paradigmáticos que lo constituyen como unidad fundamental de toda nación.

Por lo tanto, el acto de incorporación de la droga, ya sea metafórica como la traducción de esta experiencia o literal, re-define los límites de las categorías de lo que se considera ficción y establece un orden diferente de significaciones. Esta re-organización

se aduce en "El onirismo tóxico" de Darío, el cual sirve como una introducción a una serie de artículos dedicada a Poe y a las relaciones entre la experiencia narcótica, los sueños y la creación literaria. En "Edgar Poe y los sueños" Darío manifiesta una clave importante para entender esta re-codificación de lo ficticio mediante la experiencia de la droga: "Me parece muy justa la observación de Dupouy, de que la intoxicación no creó nada en Poe, y que sus visiones sobrenaturales no le han aparecido, sino porque estaba preparado, desde hacía tiempo, desde siempre; sin embargo, sin el influjo de los excitantes no hubiera adquirido lo anormal, lo raro, lo ultradiabólico o lo superangelical que se *desborda* en algunos de sus trabajos" (énfasis mío; 183). Nuevamente reitera la idea, planteada por Baudelaire y otros, de que la droga no tiene la capacidad de crear talento sino que la misma sólo intensifica características ontológicas del sujeto. No obstante, la experiencia narcótica saca al texto de sus marcos convencionales —genera nuevas dimensiones espaciales y temporales, nuevas imágenes, nuevas asociaciones lingüísticas, nuevas subjetividades— y establece una diferencia: lo anormal, lo raro, lo demente. Es decir, la droga quizás no altere radicalmente al sujeto, mas desafía los límites impuestos por el orden hegemónico que define la normalidad, concibiendo así límites alternos (ultra-, super-).

En fin, la inscripción a un orden literario "moderno" requiere de un proceso de traducción. El modernismo rompe con la tradición literaria anterior al establecer conexiones con otras lenguas, otros preceptos estéticos, otros espacios y otros patrimonios culturales. Estas nuevas conexiones se elaboran en un espacio internacional y cosmopolita. La ciudad y el sujeto urbano presentan localizaciones de conflaciones de diversas influencias. Es precisamente en la ciudad donde el escritor hispanoamericano empieza a profesionalizarse a fines del siglo XIX. El modernismo y el periodismo van

cogidos de la mano en esta época de transición, en un proceso de democratización del campo letrístico hispanoamericano —según la tesis que Angel Rama arguye en *Las máscaras democráticas del modernismo*. El escritor pierde su estado aristocrático y tiene que ganarse la vida vendiendo su escritura. Tiene que hacerla apetecible para el consumo de las masas. Consecuentemente, para capturar la mirada de miles de lectores que recorren el espacio laberíntico de la ciudad tiene que lanzarse en busca de lo nuevo, de lo que le estimule las sensaciones del lector insaciable de noticias. Por lo tanto, el escritor modernista lee, traduce y establece nuevas genealogías literarias que residen fuera del espacio nacional para fomentar nuevas prácticas de lectura. Este proceso acelerado de información requiere entonces de una especie de sistema, una escuela o movimiento de traducción. En otras palabras, podríamos argumentar que el modernismo —concomitante a la mecanización del sistema de consumo del proyecto de la modernidad— acarrea consigo una mecanización del proceso de escritura.

La sistematización de las vías informativas de la sociedad finisecular —la incipiente proliferación de medios masivos de comunicación— requiere de cierta manera de la mecanización de la mirada: cámaras fotográficas, la prensa y el cinematógrafo. La "máscara democrática" del modernismo lleva un ojo electrónico que percibe una multiplicidad de espacios y sujetos ya que dicho proceso de democratización consiste primordialmente de la inclusión —al opuesto de un proceso imperativo de exclusión mediante categorías jerárquicas— de una diversidad de ejes espaciales, temporales y subjetivos. La experiencia de la droga a su vez está afiliada a esta instrumentalización de la mirada: el "viaje" esquizofrénico de la droga básicamente representa la espectacularidad de la interioridad del sujeto en un acto de desdoblamiento. Por su parte, este proceso democrático de inclusión de sujetos, tiempos y espacios alternos acarrea

consecuentemente la ruptura de límites o fronteras no sólo estéticas sino sociales, nacionales, lingüísticas y epistemológicas. No obstante, esta serie de rupturas de los límites tradicionales no transcurren en una localidad específica sino en un espacio "virtual," en un simulacro narcótico que llama atención a sus propias técnicas de reproducción.

La técnica de reproducción, Benjamin arguye en su ensayo "La obra de arte en la era de reproducción mecánica," separa al objeto reproducido del dominio de la tradición y pone en peligro la autenticidad y la autoridad del objeto. Dicho argumento propone dos vertientes divergentes: por un lado, el acto de reproducción autonomiza al objeto estético de las cadenas de la tradición al desgastar las concepciones tradicionales de tiempo y espacio, las contingencias históricas; por el otro, la reproducción mecánica atenta contra los preceptos de originalidad y autoridad de dicho objeto ya que la localización del proceso de creación se disemina en la inmediatez de la imagen, marchitando así "el aura de la obra de arte" (Benjamin 221; traducción mía) y destruyendo cualquier concepto posible de tradición. Como ocurre con todo movimiento literario —toda producción humana— el destino de la experiencia de las drogas es inevitable: la reproducción de su imagen. Al ser traducida a la escritura, dicha experiencia pierde su aura de rebeldía, de originalidad, para convertirse en tipografía. La experiencia de las drogas se transforma en una pose estética reproducible. Por lo tanto, no es pertinente cuestionar si los escritores modernistas presentados aquí experimentaron o no con las drogas. No son más o menos auténticos por haber probado o no el cáñamo y el opio. Es un dato biográfico curioso, mas trivial en el estudio de la textualidad modernista; como bien dijera De Quincey: "Not the opium-eater, but the opium, is the hero of the tale; and the legitimate center on which the interest revolves" (338). El punto es que mediante los medios de reproducción en

masa la experiencia narcótica deja de ser rito de iniciación a la "cultura universal" y su rastro, el proceso sinestésico, se convierte en lenguaje reproducible— en tropo literario. Pierde su carácter ritual, elitista y bohemio, pasando entonces a las manos de las multitudes donde será usado y abusado hasta el punto de convertirse en adicción. Y esta adicción literaria, como en su doble fisiológico, puede llegar a sufrir una sobredosis, un agotamiento de significación.

Mientras que Baudelaire *traduce* a la página en blanco lo que la experiencia narcótica "exagera" en su imaginación ya rica, otros *reproducirán* el producto de la escritura de Baudelaire (la sinestesia o el acto mismo de ingerir drogas), pero nunca podrán reproducir su imaginación. Tenemos entonces una triangulación de los siguientes elementos o espacios: la experiencia narcótica, la imaginación y el producto textual. La experiencia de las drogas funciona como un catalítico en la generación del producto, atravesando por la imaginación. Como dice Baudelaire, las drogas no aumentan o alteran el poder imaginativo del individuo sino que son más bien un método de trabajo, un modo mnemónico, para el poeta (Hayter 136). El proceso creativo en sí no se puede reproducir ya que entramos en el espacio de lo desconocido, del genio, el talento que se cultiva con disciplina y fuerza de voluntad, según los preceptos de Baudelaire.

Sin embargo, el hecho de que dos elementos de esta triangulación creativa son reproducibles representa un atentado contra la autoría o autoridad de un objeto de arte. Los límites entre autor y lector se diseminan debido a que la técnica de reproducción permite el acceso de las masas al espacio de la autoridad (Benjamin 232); se democratiza la figura del autor. Una vez que el proceso creativo aparenta ser reproducible deja de ser algo oculto, místico, y se convierte en una técnica capaz de ser transmitida y aprendida.

El poeta aristocrático es rebajado a la posición de un tecnócrata más en el mundo industrial. Aparece así un nuevo sujeto en la modernidad literaria: el escritor profesional, quien participa de o contribuye a la mecanización de la escritura. crónicas de viajes, artículos periodísticos, traducciones, ensayos de crítica de arte o literaria redefinen la figura del intelectual hispanoamericano: el ser pasa a ser un instrumento de visión que incorpora o consume una diversidad de ángulos de información para poder generar más eficientemente su producto.

Además, esta capacidad de reduplicación también representa la desterritorialización de la percepción de la realidad, según mantiene Michel Foucault en *The Order of Things*: "[...] al duplicarse a sí mismo en un espejo el mundo anula la distancia propia de sí; de esta forma supera el lugar asignado a cada cosa" (19; traducción mía). El desdoblamiento mediante la reproducción libera al mundo de su orden para reinventarlo nuevamente mediante nuevas posiciones. Es así que la reproducción textual del Oriente, eliminando distancias geográficas y culturales, inicia irónicamente el imaginario social hispanoamericano a una "cultura universal." Ya habían aparecido a fines del siglo XIX modos de representación del Oriente en textos modernistas, pero más bien constituían elementos dispersos en la escritura: una pipa aquí, un turbante acá, un diván más allá. El cronista *flâneur* Ernesto Gómez Carrillo, mediante su escritura errante, inicia al lector hispanoamericano al Orientalismo que ya había penetrado la cultura francesa e inglesa en el siglo XIX. Introduce al lector a un nuevo espacio de representación, y este espacio está íntimamente ligado a la experiencia de las drogas.

En la crónica "En una fumería de opio annamita," publicada en la colección *Desfile de visiones* (1906), Gómez Carrillo representa un nuevo espacio del

bajo mundo para la imaginación hispanoamericana: la fumería de opio. Dicho espacio ya había sido asimilado por, o había invadido, la cultura europea según se aduce en la representación de fumerías de opio en la literatura inglesa: por ejemplo, en *The Picture of Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde y en *Edwin Drood*, la última, e inconclusa novela que escribiera Charles Dickens antes de su muerte en 1870. En ambos textos se abre otro espacio marginal en la ciudad donde se cometen y se revelan crímenes. Mediante la presencia de la fumería de opio se dramatiza en el lenguaje europeo un lugar fijo y aparte, y por lo tanto identificable, donde elementos indeseables se congregan y cometen transgresiones de los códigos legales, médicos y morales.

Al igual que los europeos cuando comenzaron sus empresas imperialistas en el Oriente al principio del siglo XIX, Gómez Carrillo casi un siglo más tarde invade el espacio oriental con su mirada y lo reproduce a modo de discurso para los lectores en América Latina. Lo exótico ya no reside en la naturaleza americana, como en el romanticismo, sino fuera de sus límites. Este exotismo concomitante al discurso orientalista es manifestado por Edward Said en *Orientalism*: "Schwab's notion is that 'Oriental' identifies an amateur or professional enthusiasm for everything Asiatic, which was wonderfully synonymous with the exotic, the mysterious, the profound, the seminal [...]" (51). Gómez Carrillo re-escribe la "otredad" hispanoamericana fuera de sus límites, en ese espacio distante y primigenio que el Oriente representa para el discurso occidental.

Gómez Carrillo, escritor errante, representa un punto de conexión entre el capital cultural de la América Hispana y el de Europa ya que mediante su escritura ambos comparten una "otredad." El "otro" latinoamericano ya no es constituido exclusivamente por el indio, el negro, el gaucho sino que se introduce el "otro" europeo: lo oriental. A su

vez esta incorporación textual de una "otredad" que radica fuera de las fronteras nacionales inscribe a Hispanoamérica no en una metrópolis de por sí sino en la concepción de una cosmópolis, un espacio indefinido donde convergen una serie de heterogeneidades: sujetos, lenguas y escrituras. En las crónicas de sus viajes Gómez Carrillo expone la imaginación hispanoamericana a ese discurso creado por la globalización europea de mercados económicos y culturales entre 1815 y 1914: "The period of immense advance in the institutions and content of Orientalism coincides exactly with the period of unparalleled European expansion; from 1815 to 1914 European direct colonial dominion expanded from about 35 percent of the earth's surface to about 85 percent of it" (Said 41). Esta globalización mercantil de Europa en Oriente a su vez está íntimamente ligada al tráfico de opio ya que, según Antonio Escohotado en el segundo volumen de su *Historia de las drogas*, Inglaterra se convierte en el mayor proveedor de opio en el mercado chino. Luego, Holanda, los Estados Unidos y Francia se unirán a la exportación del opio al mercado ilegal chino (155-56). El tráfico de opio llegó a representar en el siglo XIX una de las mayores fuentes de ingresos para la corona inglesa: "El Presupuesto inglés de 1871-72 revela que la East India Company está obteniendo una quinta parte de los ingresos totales recaudados en Extremo Oriente, y como rentas del opio presenta una partida neta de ocho millones de libras" (Escohotado 161). Debido a la interpenetración del tráfico de drogas y el mercantilismo global de esta época, la experiencia narcótica representa un medio a través del cual lo oriental penetra el discurso europeo.

Al reconocer la fumería de opio, el narrador penetra el velo que lo separa, y ésta se transforma en una base textual sobre la cual el discurso de Gómez Carrillo acumula sucesivas capas de imágenes poéticas. Su discurso trata de asimilar el nuevo espacio al

cual ha penetrado. Esto se aduce claramente en la representación de los ojos de la mujer que el narrador se encuentra en la fumería:

¡Aquellos ojos! Yo me asomé a ellos como a un pozo infinito, con espanto y beatitud. En su fondo flotaban las visiones del ensueño asiático. Y eran, en barcas de jade, entre sederías rutilantes, princesas del Yun-nán que corrían en busca de amorosas aventuras por los piélagos glaucos de sus mares; y eran piratas heroicos luchando en sus frágiles sampaus contra las naves formidables del emperador; y eran dragones tutelares, de escamas de mil colores, que aparecían a la luz de la luna para ofrecer a las vírgenes entristecidas invencibles talismanes; y eran palacios grandes como pueblos, palacios de filigranas, con techos de oro, con muros cubiertos de esteras bordadas, palacios llenos de músicas, de perfumes, de galanteos; y eran, allá, muy en el fondo, muy en el fondo, bajo las aguas del pozo, minúsculas pagodas milagrosas. (108-09)

En la representación de la mujer se vislumbra este proceso en el cual se reconoce primero la marca de la diferencia para luego tratar de asimilarla mediante el discurso. El narrador se fija en la mujer debido a dos marcas de diferencia: primero, ella es la única en el lugar que está fumando, mientras los otros ya están durmiendo "el sueño divino del opio," y por lo tanto está rodeada de "una humareda blanca" que la hace sobresalir en la penumbra; y, segundo, el narrador no puede reconocer su sexo y, por lo tanto, ella está marcada por el estigma del andrógino (106), el misterio de lo irreconocible. Una vez identificada, dicha mujer representa el doblez en el tejido textual, el lugar donde se re- escribe la realidad. No obstante, la mujer asiática no cobra una identidad íntegra, capaz de enunciar un discurso que contradiga al narrador, sino que su cuerpo es fragmentado para ser leído; el detalle de los ojos llena la escena de la escritura. La descentración

narcótica, los ojos opiados, conlleva la apertura del museo de chinerías y japonerías del modernismo: la acumulación abigarrada de objetos ante la mirada del sujeto.

Esta acumulación de imágenes conocidas representa el intento de domesticar aquello que es desconocido. El sujeto a través de analogías intenta definir lo que permanece oculto tras los ojos de la fumadora: el desfile de visiones narcóticas. Mediante la contemplación del cuerpo fragmentado, el sujeto pretende encontrar la significación de la experiencia narcótica sin recurrir a la experimentación propia de dicha experiencia: "¡Oh, aquellos ojos! [. . .] Contemplándolos largo tiempo, comprendí el arcano del opio *tan bien* por lo menos como mis amigos, que, [...] saboreaban en una habitación contigua el supremo placer de la embriaguez divina" (énfasis mío; 108). El cuerpo fragmentado de la mujer representa un texto para ser leído y para experimentar en segunda mano la experiencia narcótica mediante el distanciamiento provisto por esta misma lectura. Dicha fragmentación también apunta hacia el cuerpo como fetiche, donde los ojos se transforman en proyectores de una realidad alterna. La droga desorganiza los sentidos, estableciendo nuevas conexiones sensoriales dentro de un marco mecánico: los ojos se transmutan en máquinas de visión por donde se proyectan las imágenes que constituyen el capital poético modernista en un fluir cinematográfico.

En fin, Gómez Carrillo inicia a los lectores hispanoamericanos en la percepción de "otro" espacio. Sin embargo, esta iniciación para 1906 comienza a radicar en la reproducción de un espacio, y no en la participación, o escenificación, de una experiencia. El lector viaja fuera de los límites del continente gracias al discurso de la crónica, el cual provee un distanciamiento seguro, sin riesgo a la contaminación de la adicción. Esta rearticulación de la tradición literaria hispanoamericana, radicada en la inclusión de nuevos

referentes lingüísticos y culturales y la apropiación de nuevas genealogías y filiaciones literarias, no sólo se lleva a cabo en un viaje a un exterior geopolítico sino que se concibe a sí misma en el viaje al interior del sujeto.

La interiorización alucinante se representa por analogía a través del repertorio de aparatos ópticos que aparece en la escritura modernista: el kaleidoscopio, la linterna mágica, el espectroscopio, etc. La conjugación de la mirada, la experiencia narcótica y la interiorización del sujeto culmina en la poesía modernista en el extenso poema "La torre de la esfinges: Tertulia lunática (Psicologación morbo-panteísta)" (1909) de Herrera y Reissig. Este poema representa un viaje al "insonoro interior/ de mis oscuros naufragios" (l. 51-52) donde el sujeto no mantiene una tertulia con nadie salvo consigo mismo. El acto de auto-análisis se debe gracias a la experiencia narcótica: "Tortura el humo un funámbulo/ guiñol de Kaleidoscopio,/ y hacia la noche de opio/ abre los pozos de Ciencia/ el ojo de una conciencia/ profunda de espectroscopio" (l. 95-100). Los ojos se transforman en aparatos ópticos que codifican y representan esa realidad interior asociada a la experiencia narcótica. (6) Dicha experiencia introduce una alteridad que fragmenta el modo de visión del sujeto. La experiencia de la droga altera la percepción de la realidad: "Las cosas se hacen facsímiles/ de mis alucinaciones" (l. 151), introduciendo así una ambigüedad en las relaciones entre sujeto y objeto: "La realidad espectral / pasa a través de la trágica / y turbia linterna mágica / de mi razón espectral [...]" (l. 171-74). Esta coyuntura entre la experiencia narcótica y la mecanización de la mirada se debe a que el opio, por ejemplo, paraliza los miembros del cuerpo, y mediante esta parálisis se abre el espacio intelectual del interior. La ausencia de la capacidad motora, la desconexión de la realidad mediante el adormecimiento de los brazos y las piernas, los cuales sólo pueden funcionar en un plano de la realidad (agarramos objetos en el exterior del cuerpo, las

piernas nos mantienen en la tierra), conlleva la magnificación de la función óptica. Esto lo confirma Gómez Carrillo en su crónica "En una fumería de opio annamita": "Aquella inmovilidad extática, en la que sólo los ojos vivían..." (109). La experiencia narcótica fragmenta al sujeto y distancia los ojos del resto de su cuerpo. Este distanciamiento permite la mecanización de la óptica ya que una vez han sido desfamiliarizados los ojos pueden ser re-codificados en el lenguaje como aparatos mecánicos. La mirada que captura el flujo de sensaciones es el residuo que queda de este viaje al espacio interior del sujeto.

La conflación del organismo y la producción poética genera en el modernismo una farmacografía que reclama al cuerpo como su palimpsesto. (7) El cuerpo poético—ya sea el cuerpo del poeta o el *corpus* textual—se hace visible y se convierte en espectáculo. Pone de manifiesto la espectacularidad de la escritura. El "viaje" narcótico como rito de iniciación tiene una cualidad de espectacularidad. Todo acto ritual exige visibilidad y espectáculo ya que su significación radica en la mirada. La diferencia sólo existe en relación a la mirada del otro. Si no la reconocemos, todo es homogéneo. Por consiguiente, la transformación interior del sujeto y de la literatura no adquiere legitimidad hasta que ésta no sea expuesta al exterior, hasta que no se convierta en experiencia estética.

En "Los martirios de un poeta aristócrata," un artículo de Juan José Soiza Reilly que aparece en el número 433 de la popular revista *Caras y caretas* (Fraser 216), Herrera y Reissig ofrece su cuerpo como base de donde irradia su arte poética. No quiere representar la experiencia narcótica como una adicción—"¡Yo no soy un vicioso! ¡No soy un fanático!"— sino que quiere transformarla en un espacio artístico: "Los paraísos artificiales son para mí un oasis. Una fuente de inspiración [...]." La transformación

estética de un estado de intoxicación, señala Nietzsche en *La gaya ciencia*, es una característica de ser artista: "Los artistas continuamente *glorifican*—no hacen nada más— todos esos estados y cosas que putativamente le otorgan al hombre la oportunidad de sentirse bien por primera vez, o magno, o intoxicado, o alegre, o bueno y sabio [...]. Los artistas siempre están al acecho para descubrir dichos objetos y atraerles a la esfera del arte" (traducción mía; 141). Mas, el poeta no se conforma con transmutar la intoxicación a un nivel artístico sino que la eleva a un plano místico mediante la representación de la mortificación del cuerpo: "Además, la morfina y el opio producen un sueño tan encantador, tan plácido, tan celestial y divino, que bien vale ese sueño un trozo de mi carne [...]." Mediante el lenguaje Herrera y Reissig saca la experiencia narcótica del margen, de las fumerías de opio a las afueras de la ciudad, y la coloca en el centro, en la "Torre de los Panoramas." También la saca de su aspecto banal de recreación y la coloca en el ámbito místico; la convierte en sacramento. Ofrece su cuerpo a cambio de un conocimiento oculto en las antípodas de la mente. En este instante el poeta deja de ser un mero adicto ante los ojos de la sociedad y se convierte en un mártir —de ahí el título "Los martirios de un poeta aristócrata"— del culto de la escritura.

Según Soiza Reilly, Herrera y Reissig reproduce en 1890 en el espacio hispanoamericano "las torres de Babel, de Alejandría, de Pisa, de Babilonia, de Eiffel": la iniciación de tertulias literarias en su Torre de los Panoramas. Imita a De Quincey y Baudelaire en la búsqueda de "los placeres del nirvana." Desdeña tanto su "carne burguesa" como la normalidad de los procesos mentales de la burguesía: "¿qué pueden importarme a mí los consejos de la gente normal que [...] metodiza los espasmos de la médula?" Herrera y Reissig se representa como el poeta modernista que desdeña los preceptos morales del orden general y se deja llevar por su propia experiencia. Es aquí

que extiende su brazo y le enseña a todo el mundo el punto de penetración de la "inyección de morfina" en su "trozo de carne" burguesa: el punto donde se introduce la diferencia, donde se disemina la memoria y donde se reinventa la escritura hispanoamericana. Es el poeta que se convierte en fetiche para que la mirada de los otros lo puedan "leer." (8) Y, finalmente, es aquél que se marca a sí mismo con la insignia de su diferencia ontológica, que se constituye en su diferencia: "Soy un bohemio."

Al igual que transforma la memoria en un teatro de visiones, la narcosis transforma el cuerpo poético en otra escena donde se lleva a cabo la reinención de la tradición literaria hispanoamericana. La experiencia narcótica transmuta el cuerpo en producto para ser reproducido por la cámara fotográfica del entrevistador de la revista, y para ser vendido a los lectores. El "reino interior" del escritor se convierte en producto de consumo masivo al llamar la atención a la vida de la bohemia: la espectacularidad de lo monstruoso. El autor ya no es ser divino, un espejo de la sociedad, un archivo de la memoria divina o nacional, sino un "raro" decadente de la modernidad obsesionado por su propio interior. Por consiguiente, la teatralidad del modernismo permite ver el interior del sujeto, reclamando un espacio antes prohibido para consumo del lector. El proceso poético, antes oculto en la psique, se transforma en otro espectáculo mediante la experiencia de las drogas. La imaginación una vez puesta de relieve, sacada de las profundidades de la psique, por la experiencia narcótica se transmuta en producto. La imaginación del sujeto pasa a ser la obra de arte y no el pre-texto de la obra. La escena no se llena necesariamente con el producto de la imaginación sino con la imaginación como producto. (9) Por consiguiente, liberado de su contingencia histórica, el sujeto intoxicado, vuelto hacia su interior, expresa una sensación de inmediatez, de complicidad voyeurística con el lector, mediante una vertiginosa proliferación de referentes que no

están conectados a las circunstancias de una realidad específica. La abstracción del viaje de la droga radica en una concatenación de significantes que no refieren una trayectoria lineal y progresiva —la meta-narrativa de la historia— sino una proyección radial que conjuga diferentes registros: sensaciones, memorias, sueños, paisajes exóticos, objetos preciosos y preciosistas que transportan a realidades alternas. Roberto González Echevarría en su ensayo "Modernidad, modernismo y nueva narrativa: *El recurso del método*" identifica astutamente la correlación entre la poética modernista y la concepción de la modernidad: "El lenguaje modernista es moderno porque es un lenguaje que destaca su desconexión crítica del mundo de las cosas, e insiste en esa desconexión poniendo de manifiesto no ya los mecanismos de su propia producción, sino sobre todo el carácter de producto que el mismo tiene (de ahí la abundancia de lugares comunes en la poesía modernista)" (159). Sin embargo, al contrario de lo que arguye González Echevarría, he demostrado en este artículo que los modernistas sí manifiestan los mecanismos de su producción a través de sus afiliaciones a, o traducciones y reproducciones de, la experiencia de la droga, y la espectacularidad que ésta dramatiza en términos de la constitución de subjetividades y textualidades. A su vez, los escritores modernistas ratifican una red de complicidad con sus lectores en este intercambio de lugares comunes, el cual encuentra una matriz generativa en la droga. Como consecuencia, para que se realice este intercambio, los escritores modernistas y sus lectores participan en un ejercicio hermenéutico que "rompe el velo" creado por los estratagemas discursivos de la nación, el canon y la subjetividad, y les permite ver el reverso del espejo de la realidad.

Notas

(1). Esta revista publicó fragmentos traducidos al castellano de la obra del escritor francés Théophile Gautier dedicada a la experiencia de la droga.

(2) Esta concepción del "suplemento peligroso" proviene de Jacques Derrida que lo discute en "La farmacia de Platón": "¿Por qué es peligroso el sustituto o el suplemento? [...] Sus deslizamientos le libran de la simple alternativa presencia/ausencia. *Ese* es el peligro. Y eso es lo que le permite siempre al tipo pasarse por el original. Tan pronto como el afuera suplementario se abra, su estructura implica que el suplemento mismo puede ser [...] reemplazado por su doble, y que un suplemento para el suplemento, un sustituto para el sustituto, es posible y necesario" (traducción mía; 109).

(3) El texto de De Quincey dice así: "Hitherto the human face had mixed often in my dreams, but not despotically, nor with any special power of tormenting. But now that which I have called *the tyranny of the human face* began to unfold itself" (énfasis mío; 332).

(4) El crítico Oscar Montero indica que el modernismo abre el discurso íntegro nacional a una serie de diferencias: "Modernismo es parnasianismo, es decadentismo, orientalismo, y erotismo 'malsano.' Se trata de lugares prohibidos al sujeto nacional saludable, que no obstante constituyen los recintos de un sujeto soterrado y clandestino, enfermo, decadente, exótico y erótico" (50).

(5) El término "farmacografía," o una escritura sobre las drogas, procede del texto de David Lenson *On Drugs*, uno de los estudios de más envergadura teórica que se han realizado recientemente sobre la droga y sus textualidades.

(6) Aldous Huxley en *Heaven and Hell* provee una disquisición sobre la relación entre las invenciones de aparatos ópticos y la experiencia visionaria, producida o no por el consumo de drogas (157-72).

(7) La mecanización de los sueños había sido una meta para los escritores románticos europeos ya que pensaban que había una conexión entre los sueños y los procesos de la creación literaria. En Alemania e Inglaterra ellos no sólo reverenciaban los sueños por su importancia psicológica y moral sino por ser una experiencia estética con valor intrínseco. Por consiguiente, si los sueños constituyen una parte esencial del repertorio del escritor, no hay que extrañar el uso de medios artificiales por parte de los artistas para estimular su producción (Hayter 67-75). Por lo tanto, desde el romanticismo europeo, la droga ha funcionado como catalizador que acelera y magnifica el rendimiento corporal para la labor artística.

(8) Roland Barthes en *Sade, Fourier, Loyola* arguye que la "lectura" del cuerpo sólo se realiza cuando éste se fragmenta. El cuerpo no puede ser leído en su integridad dada la calidad analítica y no sintética del lenguaje. Es decir, dada la insuficiencia del lenguaje, el cuerpo tiene que ser fragmentado para luego ser reconstituido en el lenguaje a través de un proceso metonímico (127-28).

(9) Kirkpatrick señala que el proceso imaginativo se plasma en la textualidad modernista como producto con tal de mostrar el andamiaje retórico e ideológico que subyace no sólo la producción del arte sino la percepción misma de la realidad: "The very elements of staging, theatricality, and pictorial intensity which make *modernismo* seem distant offer us a point of entrance into another way of viewing *modernismo's* creations. Unlike José Enrique Rodó's "reino interior," the richly decorated scenes

of *modernismo* are designed with a twist. Their purpose is not to offer us a soul's rest but to intensify our consciousness of the artisan and the artist's tools, the poem's scaffolding, and the endless permutations of design. While Rodó's "reino interior" of *Ariel* asks us to still our thoughts, most *modernista* techniques ask us to notice what could be called the consumerism of this art. Its poets are collectors, connoisseurs, magicians, who invite us into their decorated and stylized scenes or interiors and ask us to suspend our sense of everyday reality." (203)

Obras citadas

Asunción Silva, José. "La torre de marfil." *Cuentos negros*. Comp. Enrique Santos Molano. Bogotá: Seix Barral, 1996. 109-117.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Richard Miller. New York: Hill & Wang, 1976.

Baudelaire, Charles. *Artificial Paradises*. Trad. Stacy Diamond. New York: Citadel P, 1996.

---. "Correspondences." *Flowers of Evil*. 1857. Trad. Arthur Symons. Baudelaire. Rimbaud. Verlaine: Selected Verse and Prose Poems. Ed. Joseph M. Bernstein. New York: Citadel P, 1947.

Benjamin, Walter. "The Task of the Translator." *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969. 69-82.

---. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken, 1969. 217-51.

Bloom, Harold. "Walter Pater: the Intoxication of Belatedness." *Yale French Studies* 50 (1974): 163-89.

Casal, Julián del. *Obra poética*. Comp. Alberto Roccasolano. La Habana: Letras Cubanas, 1982.

---. *Prosa*. Tomo II. Comp. Emilio de Armas. La Habana: Letras Cubanas, 1979.

Clej, Alina. *A Genealogy of the Modern Self: Thomas De Quincey and the Intoxication of Writing*. Stanford: Stanford U P, 1995.

Darío, Rubén. *Cuentos*. Ed. José Emilio Balladares. San José: Libro Libre, 1986.

---. *El mundo de los sueños*. Ed. Angel Rama. Río Piedras: E de U de Puerto Rico, 1973.

De Quincey, Thomas. *Confessions of an English opium-eater*. Ed. Edward Sackville-West. London: The Cresset P, 1950.

Derrida, Jacques. "Plato's Pharmacy." *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981. 61-171.

Escohotado, Antonio. *Historia general de las drogas. Vol. 2*. 3 vols. Madrid: Alianza, 1995.

Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Trad. de Les mots et les choses. 1966. New York: Vintage, 1994.

Fraser, Howard. *Magazines and masks: Caras y caretas as a Reflection of Buenos Aires, 1898-1908*. Tempe: Arizona State U Center for Latin American Studies, 1987.

Gómez Carrillo, Enrique. *Desfile de visiones*. 1906. Valencia: Prometeo, s.f.

González Echevarría, Roberto. "Modernidad, modernismo y nueva narrativa: *El recurso del método*." *Revista Iberoamericana de Bibliografía* 30 (1980): 157-63.

Hayter, Alethea. *Opium and the Romantic Imagination*. Berkeley: U of California P, 1968.

Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosa selecta*. Ed. Alicia Migdal. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley: U of California P, 1989.

Lenson, David. *On Drugs*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995.

Montero, Oscar. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam: Rodopi, 1993.

Nietzsche, Friedrich. *The Gay Science*. 2da. ed. de 1887. Trad. por Walter Kaufmann. New York: Vintage, 1974.

Rama, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca, 1985.

Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991.

NOTAS

**Las múltiples voces de una tragedia histórica argentina en la novela
Una chaqueta para morir de Pedro Orgambide**

Marta Lena Paz
Universidad de Buenos Aires - TEALHI

1. Historia y narratividad. A modo de introducción.

La novela histórica actual, argentina y latinoamericana, implica una consideración específica de los diversos aspectos narratológicos, como el análisis de la historia y el análisis del relato.

Incorporar lo puramente histórico a la estructura narrativa produce un cruce de discursos heterogéneos pre-hechos (cartas, artículos periodísticos, avisos, entre otros) con los procedimientos intrínsecos de la ficcionalización narrativa (a lo que se agregan todos los grados de la intertextualidad).

En la novela histórica producida en la literatura argentina a partir de la década del 80, sus autores proponen diferentes estrategias de escritura acordes con la intencionalidad de releer de otra manera la llamada historia oficial. Por ello, no es pertinente hablar de un modelo estético de novela histórica, pues, paradójicamente, los rasgos identificatorios comunes deben formularse a partir de las diferencias y contradicciones y hasta los errores que registran los diversos procedimientos históricos.

En la novela *Una chaqueta para morir*, 1998, de Pedro Orgambide, se recrea uno de los hechos más trágicos de la historia argentina: el fusilamiento del coronel Manuel Dorrego el 13 de diciembre de 1828.

Toda la materia narrativa se expande a partir de un tiempo unívoco: la hora que precede a la ejecución de la sentencia de muerte, lo que determina la compleja estructura de la novela, pues en la trama es posible distinguir niveles históricos textuales establecidos por los cruentos enfrentamientos de distintas tendencias que invalidaban todo proyecto superador e integrativo. En consecuencia, la narrativa de género histórico latinoamericana propone un ámbito específico para la discusión y la polémica.

El título completo de la novela aparece en la portada: *Una chaqueta para morir. El fusilamiento de Dorrego*, recortado sobre una imagen plástica, fragmento de "Convocatoria a la barbarie", de Luis Felipe Noé; junto con el cielito sobre la muerte de Dorrego que a modo de epígrafe antecede al texto constituyen paratextos que ya predisponen al lector para enfrentarse con un determinado enfoque de un episodio histórico fundamental. (1)

Al respecto, importan los conceptos de Jitrik acerca de que la novela histórica es una manera de leer los documentos pues la lectura efectuada por el autor los reordena al utilizarlos con intencionalidad. (2)

Las circunstancias del fusilamiento de Dorrego constituyen la historia que se narra en la novela de Orgambide; es un hecho de veracidad histórica indiscutible pero asimismo resulta la materia de textos historiográficos. Esto remite a la consideración del referente histórico: según Jitrik, en *Historia e imaginación literaria*, el referente histórico es aquello que se retoma en un discurso establecido desde donde se parte. Su correlativo es el referido, construido sobre el material del referente mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística (pág. 53).

En *Una chaqueta para morir* -como en la mayoría de las novelas históricas- el referente seleccionado supone una interpretación de lo documental que muchas veces ratifica determinado enfoque de lo fáctico o lo modifica al otorgar mayor, menor o nuevo significado a ciertos aspectos problemáticos: el referente histórico elegido funciona así como genotexto.

Resulta un tanto dificultoso determinar el grado de focalización que se observa en la novela. En primera instancia, podría considerarse focalizador al personaje de Dorrego, pero la trama no se construye exclusivamente sobre éste, pues la actitud del autor con respecto a la historia que va desplegando y su articulación en el discurso novelístico revela al verdadero protagonista: la conspiración contra Dorrego urdida por sus enemigos, los políticos unitarios, "los doctores" e intelectuales porteños que utilizaron a Lavalle como instrumento de sus rencores y ambiciones personales, postura sostenida por ciertos historiadores. (3) La conjura se convierte así en una fuerza a la vez centrípeta y centrífuga.

Bajtín propone en *Problemas a la poética de Dostoiewsky* que los mundos de los héroes y los planos de la novela, a pesar de sus diferencias, se ubican en la estructura misma, yuxtapuestos en un nivel de coexistencia e interacción (pág. 52).

En consecuencia, importa intentar una aproximación a los aspectos narratológicos del texto. Pero antes, resulta imprescindible señalar la puntualidad del hecho histórico: fechas, acontecimientos, circunstancias se registran fielmente. Los personajes históricos, Dorrego, Lavalle, Rosas, Belgrano, se representan con los rasgos subjetivos que determinan su conducta pero fuertemente imbricados en el contexto histórico-político. Por esto, *Una chaqueta para morir* se aleja de lo paródico, el pastiche, lo lúdico, la

transposición irreverente, procedimientos típicos de la novela histórica latinoamericana actual.

La intención de Orgambide no es deconstruir la historia sino revelar al lector una nueva manera de aprehenderla a través de la ficción novelística.

2. Intertextualidad y polifonía. El discurso narrativo.

El universo narrativo representado en *Una chaqueta para morir* resulta complejo y transparente a la vez. Se construye como un collage intertextual. Artículos periodísticos, cartas, citas, informes producen aparentemente múltiples quiebras en la línea narrativa pero en realidad funcionan como apoyaturas textuales pues van marcando las diversas instancias del relato.

Las *Memorias* del General Gregorio Aráoz de La Madrid constituyen el intertexto fundamental de la novela, porque suministran al autor la materia de la cual éste ha seleccionado los fragmentos acordes con su propuesta ideológica.

La novela se abre con una reescritura literaria del párrafo en que La Madrid consigna el fragmento dedicado al fusilamiento de Dorrego. La línea inicial: "Compadre: ¿tiene usted una chaqueta con la que yo pueda morir?", varía levemente el texto de La Madrid: "¿Tiene usted, compadre, una chaqueta para morir con ella?". (4)

Pero a continuación, el discurso narrativo se despliega poéticamente: "El otro (que supo ser su amigo, que pudo ser su hermano, su igual, un hombre justo, al fin), se quedó mirándolo, como si estuviera en medio de un sueño y no allí, en el campo que siempre es

el mismo, indiferente a la miseria de los hombres. "Por favor", murmuró el condenado con una voz amable más propia del salón que de la guerra. "Por favor, compadre", y miró las nubes que rodaban lentas sobre la llanura que otros llaman la pampa. "Sí, compadre, ya voy", le respondió el otro y fue en busca de la chaqueta militar (la suya, la de un enemigo) para que el condenado pudiera morir con ella. Con honor, claro, como se debe. Ese día nefasto de 1828 ya empezaba a ser historia, pero quienes estaban allí no lo sabían".

Desde el punto de vista de la narratividad importa que casi todos los intertextos y citas se relacionen con personajes, protagonistas y/o testigos de los hechos históricos. Esto suscita una imbricación muy evidente entre lo puramente narrativo y lo histórico referencial.

Las citas textuales -entrecomilladas y en grafía itálica- insertas en el discurso total de la novela reemplazan a la pura narración. En cierto modo, estas citas intertextuales adquieren un sentido polifónico. Por ello, la voz de La Madrid en sus *Memorias* alcanza el tono patético que las circunstancias imponen, como el momento de la despedida entre Dorrego y La Madrid, cuando éste le entrega la chaqueta: "No, compadre, le dije con voz ahogada por el sentimiento (La Madrid rehúsa acompañar a Dorrego cuando lo sacaran al patíbulo). De ninguna manera tendría yo a menos salir con usted, pero el valor me falta y no tengo el corazón para verle en ese trance. Abracémonos aquí y que Dios le dé resignación". (5)

Del mismo modo, las cartas de Salvador María del Carril, uno de los principales instigadores del destino fatal de Dorrego, en una de las cuales casi le exige a Lavalle "cortar la primera cabeza de la hidra", adquieren resonancias opuestas, y a continuación, ya en el plano novelístico, la voz de Lavalle revela una decisión que él sabe será

desastrosa: "Lo haré, lo estoy haciendo. No hace falta que Salvador del Carril me lo recuerde. Yo cortaré la cabeza de la hidra. Yo, Juan Lavalle. Pueden retirarse, caballeros. Déjenme solo" (pág. 137). Se refiere a los conspiradores que han ido a transmitirle lo resuelto por los enemigos de Dorrego.

Numerosas voces expresan la pluralidad de conciencias autónomas con sus respectivos mundos enfrentados y hasta cierto punto irreducibles, pues Lavalle se niega a hablar con Dorrego antes de la ejecución. Sin embargo, y desde la perspectiva del autor, ambos personajes históricos son equivalentes: "Se parecen como figuras enfrentadas, como naipes", reconoce el propio Dorrego (pág. 21).

Asimismo, también resuena la voz inapelable de San Martín: los infaustos sucesos del país -la muerte de Dorrego entre otros- frustran su regreso. Su recto juicio homologa a ambos, pues eran sus hombres, sus soldados a los que había visto luchar con los godos. "Dos valientes a quienes la historia condenaba a representar, en el Teatro del Mundo, la tragedia de Abel y Caín. La locura, la ambición de unos pocos, los había enfrentado" (pág. 151).

Por otra parte, y retomando la función de las citas, resulta muy eficaz que la descripción de los lugares donde se urdían los hilos de la conjura se logre con la transcripción literal de los avisos publicados en los diarios. Por ejemplo, el que anuncia la apertura de una tienda en Cangallo n° 62, destinada a la venta de artículos para caballeros, "un lugar discreto donde se podía conversar sin despertar sospechas"... (pág. 125) o el *Tea Garden*, una casa de té cerca de la iglesia de la Recoleta, "un buen lugar para conspirar" (pág. 97).

Se podría decir que los intertextos, en especial, las citas, funcionan como recursos de economía narrativa en la compleja textura novelística.

El narrador adopta diversas posiciones con respecto a la historia implicada en la Historia, lo cual se manifiesta por la pluralidad e interacción de narradores en primera y tercera persona acorde con los acontecimientos del relato. Así se combinan un narrador omnisciente, extradiegético, con las formas del monólogo interior directo e indirecto, a veces en un mismo fragmento narrativo, y que alternan con diálogos. Esto se intensifica por la situación temporoespacial en que se ubican los principales personajes históricos; Dorrego espera el cumplimiento de la sentencia, encerrado en un birlocho, un carruaje ligero de cuatro ruedas custodiado por La Madrid, mientras, cerca, en un cuarto cerrado, Lavalle también aguarda a que se ejecute su orden.

Las conciencias de Dorrego y Lavalle mantienen, respectivamente, un diálogo, no entre ellos, sino consigo mismos, pues el monólogo, en última instancia, es una interiorización dialógica.

El autor-narrador penetra en la conciencia de Dorrego, rescata el fluir de su pensamiento: va registrando durante la última hora de existencia toda su vida -infancia, adolescencia, exilio en Baltimore y su intervención en los sucesos históricos del país, entre 1809 y 1828. Sobre todo, surge su antagonismo con ciertos sectores del poder, recelosos del innegable ascendente de Dorrego sobre las masas populares, quienes lo llamaban "el Coronel del Pueblo".

Por ello, y desde el punto de vista de la construcción de la trama, uno de los ejes genuinamente ficcionales está a cargo de un recurso de la oralidad, válido para mantener

la tensión novelística. La historia romanceada de la muerte de Dorrego, cantada por un payador, atraviesa toda la novela, simultáneamente con los otros productores del relato.

Al mismo tiempo, en otro plano especulativo, onírico y verosímil a la vez (y por qué no, premonitorio), el Cantor integraba una muchedumbre, una legión de pobres y desamparados -paisanos, peones del saladero, orilleros- que avanzaban hacia Buenos Aires, caminaban bajo los arcos del Cabildo, en una heterogénea procesión a cuyo frente iba Angelita Baudrix, la mujer de Dorrego. De pronto, se detuvieron al intuir que la desgracia era inevitable y volvieron a cabalgar hacia la pampa: "Se oía el retumbar de la caballada en la llanura. Como un trueno. Como el parche de los tambores. Como una descarga sorda de fusilería atemperada por la tierra. Lavalle la oyó con los ojos entrecerrados, y supo que la guerra era inevitable" (pág. 137).

3. Consideraciones generales a modo de conclusión.

Pedro Orgambide es también un agudo y profundo ensayista. En el texto, los personajes, Dorrego entre ellos, reflexionan acerca de los excesos del poder y las consecuencias nefastas de turbios manejos políticos: "La política es puta, compañeros. Es infiel, no tiene dueño, había dicho Dorrego" (pág. 21). Esto posibilita al autor ciertos planteos metatextuales acerca de la escritura y de ciertas formas literarias.

En su criterio, la Historia es al fin el escenario cambiante del Gran Teatro del Mundo, en el cual todos -La Madrid, Lavalle, Dorrego- representan roles escritos por otros -lo que induce casi siempre a fatales consecuencias: "¿En qué me equivoqué?" preguntaba Dorrego mientras se dirigía al lugar de su ejecución. En nuestra opinión, el

General Lavalle incurre, al igual que Edipo, en un error trágico de tremendas consecuencias.

Orgambide destaca repetidas veces que la magnitud del episodio histórico narrado y sobre todo el tema de la traición lo acercan a la tragedia shakespeariana, que en esos momentos nadie estaba en condiciones de escribir. El desprecio por todo lo relativo al pueblo impedía que Juan Cruz Varela, autor de tragedias neoclásicas y acérrimo enemigo de Dorrego, pudiera hacerlo: "Yo no escribo sobre la muerte de un bandido" afirma el autor de *Dido y Argia*. Su interlocutor, Thomas George Love, un periodista inglés residente en el Río de la Plata, aficionado a Shakespeare y conocedor de los entretelones conspirativos, replica: "¿Por qué no? El arte no es una lección de buenas costumbres. La tragedia es lo más parecido a una crónica policial" (pág. 148). Este mismo personaje deplora su incapacidad para plasmarla, pues sólo pudo lograr una mera crónica. Años más tarde, ese mismo inglés oyó en una pulpería al Cantor que había romanceado la historia de Dorrego y "supo que él y no otro, era el verdadero relator de la tragedia que nadie iba a escribir" (pág. 153).

Del mismo modo, el texto incluye reflexiones sobre el poder de la palabra, a veces peligroso por lo relativo, y destaca la función de las memorias: "rescatar un día histórico del olvido".

La posición temporal del autor-narrador también involucra al lector, y se exterioriza claramente: "Ahora, uno puede leer (el subrayado es nuestro) las memorias del General Gregorio Aráoz de La Madrid que cuenta esos hechos con sobriedad y decoro. Uno puede imaginarlo, verlo como testigo de lo que va a ocurrir mucho antes de que escriba su historia, uno lo oye hablando con Dorrego, intercediendo por él frente a

Lavalle" (pág. 132). Es un modo de destacar la significación de las memorias, que, en su opinión, resaltan fragmentos del recuerdo.

Ya en el plano puramente ficcional, el autor imagina que un actor local, Luis Ambrosio Morante, de existencia real, escribió una tragedia criolla, donde Lavalle y Dorrego eran los protagonistas, una obra que duraba exactamente una hora, "el tiempo concedido a un hombre para prepararse a morir" (pág. 149). (6)

En síntesis, la yuxtaposición de recursos narrativos literarios con elementos documentales no produce la fragmentación del gran fresco polifónico de la historia que constituye el universo narrativo, pues el eficaz manejo de la técnica de la libre asociación mantiene la unidad interna del relato.

En cierto modo, el final de la novela deja abierta una nueva posibilidad para la historia, pues mucho tiempo después de la muerte de Dorrego, "la gente baja comenzó a decir que 'el Coronel del Pueblo iba a volver'". En consecuencia, se tomaron algunas medidas de prevención, "porque siempre hay locos dispuestos al carnaval y la pelea, como oyó decir el lector de Shakespeare, quien pensaba que éste era un país muy raro donde todo podía suceder".

Notas

(1). El cielito dice: "Cielito, cielo de plata / cielo de la montonera / ahora me van a escuchar / porque soy un cualquiera // Cielito y cielo nublado / por la muerte de Dorrego / enlútese las Provincias / lloren imitando este cielo". (Cantar popular)

(2). Jitrik expresa que la "novela histórica" es también una manera de leer; la nuestra, por ejemplo, ... convertir textos y ver en ellos no solamente lo que ellos "dicen", sino también lo que por debajo de lo que dicen entabla discursos múltiples con lo real. En su artículo: "De la historia a la escritura"

(3). Antonio Pérez Amuchástegui, en *Crónica de Historia Argentina*, titula el artículo referente al suceso, asesinato de Dorrego".

(4). Dorrego da a La Madrid su chaqueta para que, junto con una carta, la entregue a su mujer Angela. El texto de La Madrid trasluce un intenso dramatismo, tal vez simbólico, pues los ahora enemigos intercambian sus chaquetas. Escribe La Madrid: "...Y al entregarle mi chaqueta dentro del carro me reconvino porque no me había puesto la suya, y habiéndole yo respondido que tenía esa casaca guardada, me hizo las más fuertes instancias para que fuese a ponerme su chaqueta y regresara con ella, me fue preciso obedecer y regresé al instante vestido con ella...", *Memorias*, 2:363.

(5). Orgambide reproduce textualmente el fragmento de las *Memorias* (2:364).

(6). Luis Ambrosio Morante: actor que nació en Montevideo hacia 1782. Aparece en 1804 en la compañía que inaugura el Coliseo provisional. Escribió las piezas: *El 25 de Mayo* (1811), *El hijo del Sud* (1816) y *La Revolución de Túpac Amaru*. Desarrolló una intensa labor en Chile durante muchos años. Falleció en 1837.

Referencias bibliográficas

Ainsa, Fernando. *La nueva novela histórica latinoamericana*. En: Plural 24 (1991) : p. 82-85.

Aráoz de La Madrid, Gregorio. *Memorias del General Gregorio Aráoz de La Madrid*. República Argentina, Campo de Mayo, Biblioteca del Suboficial, 1948. t. 2.

Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoiewsky*. México : Fondo de Cultura Económica, 1993.

----- . *Estética de la creación verbal*. México : Siglo XXI Editores.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid : Cátedra, 1985.

Domínguez, Mignon, comp. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires : Corregidor, 1996.

----- . *Estudios de narratología*. Buenos Aires : Biblos, 1991.

Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid : Taurus, 1989.

Jitrik, Noé. "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana." En: *The historical novel in Latin America*. Ed. Daniel Balderston. Ediciones Hispamérica, Tulane University, 1986. p. 13-29.

----- . *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires : Biblos, 1995.

Le Goff, Jacques. *Pensar la historia*. Barcelona : Paidós, 1997.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*.
México : Fondo de Cultura Económica, 1993.

Orgambide, Pedro. *Una chaqueta para morir*. Buenos Aires : Temas Grupo
Editorial, 1998.

Pérez Amuchástegui, Antonio. *Crónica Histórica Argentina*. Buenos Aires :
Editorial Coda, 1968. 4 tomos.

Unzueta, Fernando. *La imaginación histórica y el romance nacional en
Hispanoamérica*. Lima : Berkeley, 1996.

White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo
XIX*. México : Fondo de Cultura Económica, 1992.

Public, Private, and Political Corruption in
El vuelo de la reina

Jane Marcus-Delgado
College of Staten Island, City University of New York

On May 14, 2003, former president Carlos Menem withdrew his candidacy from a run-off election scheduled for the following weekend. After serving as Argentina's leader for a decade (1989-1999), Menem re-entered the political fray in 2003 and won the most votes, but failed to garner the required 40 percent needed to avoid a second round. As the election grew closer, his checkered past – an economic trajectory of historical highs and lows, pillaging of democratic institutions and state-owned industries, and, above all, unprecedented and shockingly blatant corruption – caught up with him and he sensed imminent defeat. His withdrawal spelled certain political destruction, an ignominious ending for someone who had never lost an election.

Menem's spectacular public fall can be directly traced to his arrogant and autocratic governing style. Disregarding democratic processes and the rule of law, he ran an extravagant and openly corrupt administration that subjected the nation to a harsh economic plan consisting of privatizing state-owned enterprises, laying off hundreds of thousands of workers, dividing his party's traditional union constituency, and engaging in such venal activities as facilitating arms trafficking and allowing his cronies in government to demand kickbacks for state transactions. Above all, Menem misused his public office for personal gain – blurring the distinction between his official duties and private greed. In the end, this violation of the public trust precipitated his political demise.

Tomás Eloy Martínez's *El vuelo de la reina* takes place in Menem-era Argentina. It explores the consequences not only of the period's political corruption, but also of the many-layered forms of other illicit actions that occupied the nebulous space between the public and private spheres. The novel smudges this distinction, crisscrossing the boundaries between fiction and reality and the personal and political, all the while questioning the ethics that shape societies in the neoliberal era. It further zigzags through time and among narrative points of view, occasionally relying on journalistic accounts. As boundaries are blurred among these realms, the contested space among them becomes a locus for insecurity, tension, and struggles for power – phenomena that characterize both the novel's plot and its characters, as well as contemporary Argentine politics.

This essay first examines these dichotomies and the way they are shaped and colored by the many forms of venality articulated in Eloy Martínez's work. I contend that is the nature of Argentine power relations, ranging from presidential authority to sexual politics on the job, that has contributed to the nation's political and economic dysfunction, as well as a breakdown in trust between the government and society. These interactions – depicted both explicitly and implicitly in the novel – have been exacerbated in recent decades by the radical shifts in public policies, and by the actions of those who administered them.

The essay then turns to the corruption of the relationship between the protagonist, newspaper editor Gregorio Magno Camargo, and his employee, reporter Reina Remis. Although their encounters are initially private, the affair involves a professional and generational power imbalance. When the younger woman rejects the advances of her employer, their affair crosses from the private realm to become public, and her

professional survival is jeopardized by their personal interaction. Camargo's abuse of his power in the relationship – ultimately leading to his downfall and her rape and murder – illustrates the destruction inherent in the merging of this distinction.

Finally, I explore Eloy Martínez's figurative and literal use of twins to represent the work's dichotomies, which serves to counterbalance and interrogate his indictment of Argentine politics and society. For although the work paints a bleak picture of the dark side of human interactions, it also highlights the ambiguity of actors and events, demonstrating that the distinction between immorality and morality cannot be viewed as static. In the end, I discuss the role of this novel in narrating and critiquing political discourse, as the fictional re-telling of Argentina's recent history simultaneously clarifies and challenges our understanding of its contemporary reality.

The Public/Private Distinction: A Ruptured Dichotomy

Before turning to the narrative of the novel, I begin by questioning the premise of the public/private distinction. Tracing this divide to its classical Greek roots – following the tradition of philosopher Hannah Arendt – the two realms form a clearly delineated binary. The public realm, the *polis*, is the site of political action, while the private encompasses the household and property ownership. Arendt exalts the former as the space that binds people together and exposes them: "It means, first, that everything that appears in public can be seen and heard by everybody and has the widest possible publicity" (*Human Condition*, 50). As a political space, it is a site of action, contestation, and transparency. In contrast, the private realm is the space of necessity, a hiding place for things that should be hidden. In the Greek private realm, individuals are concerned with the everyday requirements for survival, such as work and household chores.

Arendt deplores the blurring of these boundaries, lamenting the gradual incursion of the state into private affairs, as it became involved in the administration of private property and the household. But in ancient Greece, the *polis* was a highly exclusionary realm – women and slaves belonged to the private world, where they were sequestered at home with no rights to participate. It was only when the limited space of the public was challenged that the binary began to crumble, and the consequent dynamic tension created the potential for liberating social and political action. Centuries later, feminists further ruptured the walls that divided these worlds, bringing private concerns to the public arena and vice versa. What has become clear, though, is that there have always been activities that take place on the boundary: people have always used public power and access to resources for their personal gain, just as they have always exploited their private interactions for public benefits. This dynamism produces a great opportunity for democratic exchange and exposure and eradication of "hidden" inequities, but, as *El vuelo de la reina* illustrates, also creates conditions propitious for illegal and illicit actions.

Arendt's views regarding the public/private distinction were shaped by her memories of the Nazi regime's brutal violations of the German citizenry's lives. Her work suggests an apt parallel to the Argentine experience, as that nation, too, passed through a comparable period of state terrorism. Both emerged with a profound distrust of public authority, a sentiment that contributed to the ease with which the 1990s neoliberal "rollback" of the public sector was accomplished. Combined with its violent past, the so-called "welfare" state was viewed as bloated and corrupt, and certainly not serving the best interests of the Argentine people. In the post-Cold War era, the dominant ideology held that the private sector was kept honest through competition and the fallacious notion that "market forces" would prevent abuses of the system, and attempts were made to

discredit and dismantle the state. But, as the Menem case demonstrates, the privatization of the state's functions involved a heavy dose of corruption, and recent revelations from the business world – most notably scandals from U.S.-based companies – prove that illicit activities are amply available in both the public and private spheres.

For its part, the market operates in both worlds. It forms part of the private sector because it is seen as a space for individual interests and competition, as opposed to the collective "common good" of the *polis*, but is in many ways more open to scrutiny and visible than many government bureaucracies (Weintraub 35-37). And one industry bridges the public/private divide more than any other: the media, as Eloy Martínez's novel demonstrates.

How the Mass Media Democratize and Corrupt

Since its return to civilian rule in 1983, Argentina has experienced a surge of growth in its media outlets, which are privately-run and autonomous. The novel's protagonist, Camargo, who is the head of a large national newspaper, illustrates the dual public and private role of the press in democratic society, both through his words and actions. In reality, as in the work, the media have been the primary source of political information for the public; it is they who have exposed the venality of government officials. In fact, it is probable that levels of corruption in Argentina (and in the rest of the world) may have declined as a result of negative publicity. Menem's political defeat, as well as his indictment, can be directly linked to the public opinion generated and manipulated in large part by the press.

Benedict Anderson addresses the newspaper's dual function, as it unites citizens collectively as they simultaneously perform the private ritual of reading it:

We know that particular morning and evening editions will overwhelmingly be consumed between this hour and that, only on this day, not that... The significance of this mass ceremony – Hegel observed that newspapers serve modern man as a substitute for morning prayers – is paradoxical. It is performed in silent privacy, in the lair of the skull. Yet each communicant is well aware that the ceremony he performs is being replicated simultaneously by thousands (or millions) of others of whose existence he is confident, yet of whose identity he has not the slightest notion (35).

Eloy Martínez's Camargo articulates this paradox, as his newspaper engages in a power struggle with government officials over whether or not to expose their corruption. In one of the novel's earliest scenes, an Argentine senator named Valenti commits suicide after a judge indicts him for arms trafficking. At the funeral, the nation's president exhorts Camargo not to publish a report on the case: "*Haga lo posible para que no se ventilen en su diario las canalladas que destruyeron a Valenti. El pobre ya no puede defenderse*". The editor replies, "*Un juez dijo ayer que Valenti era culpable por el contrabando de armas. ¿Cómo quiere que no lo publique?*". "*Un juez, un juez, ¿qué significa ya eso?*", the president insists, "*A Valenti lo está juzgando Dios ahora*;" (31-32). Camargo understands the press' role of informing the public, and also his ability to challenge the president's leadership. He possesses the power to expose the senator's illicit private activities and, in doing so, possibly implicate others in the government. And he

also has the "private" obligation to manage a business – to sell newspapers—to remain viable in the marketplace.

Throughout the book Camargo "plays God" with the political power that his position affords him. He alone decides how information is to be conveyed, when, and about whom. Throughout the book he is presented with damaging information about public officials, and he uses the knowledge for the newspaper's (and his own) enrichment. Although the cases of corruption are blatant examples of abuses of power, Camargo's arrogant behavior mirrors that of the politicians. Thus, while newspapers monitor the excesses of elected officials, their own actions go unchecked.

In a similar vein, as the novel navigates the lines between the public and private spheres, it simultaneously moves between fiction and reality. Valenti's self-inflicted shooting echoes the famous case of Argentine billionaire and political operative, Alfredo Yabrán. In 1978, when faced with arrest for his involvement in a scandal surrounding the murder of a photographer, Yabrán killed himself in exactly the same manner. Like the novel's senator, the businessman had ties to the president and his illegal activities reflected negatively on the administration. Valenti's arms trafficking also mirrors the prosecution of Menem and others in his inner circle, who were implicated for their roles in selling arms to several countries when such transactions were proscribed by international law. When Camargo describes the fictional president's eventual death by suicide, the date of his report takes place after the novel's publication. By setting the imaginary event in the future, after having established credible links between truth and fiction throughout the work, the text establishes an expectation that the imaginary president's death (as well as his guilt) may mirror that of the real president. The

newspaper report further links the ill-fated fictional leader to Menem by listing characteristics common to both, such as the Chilean second wife who had been an actress. (Menem's second wife is a Chilean former Miss Universe). And Camargo writes about the contents of the fictional president's will, which reveals the existence of a fortune of nearly four hundred million dollars. He leaves a small portion of his estate to his son and second wife, with the rest dedicated to soccer clubs, the creation of a race track, a sports cable channel, and an enormous fund to build a monument to him on the side of a mountain, bearing his face like those on Mount Rushmore. Camargo observes wryly, "*Como el suicidio, esas decisiones póstumas eran un dedo del medio alzado contra la opinión del mundo*" (171). The allusion to Menem is inescapable, for the accusations of personal enrichment that have long surrounded him, for the jab at his passion for sports and anti-intellectual pursuits, and for his enormous (and classless) ego. Just as Camargo "plays God" by manipulating the dissemination of information in the press, *El vuelo de la reina* serves a similar political role in reality – it omnipotently asserts the guilt of public figures and, in some cases, predicts the time, place, and nature of their demise.

"Pride Goeth Before the Fall"

El vuelo de la reina opens with a cautionary epigraph: "*La soberbia es, por así decirlo, la abeja reina de todos los vicios y pecados.*" (9). This warning establishes the moral theme that runs throughout the novel – that *soberbia* (roughly translated as arrogant pride) is the original and most destructive sin. Ironically, it is the work's protagonist who identifies this sin in others, but who also embodies it. Camargo *is* the queen bee of pride, as his observations about himself and his workers (whom he refers to as "*zánganos*") reflect when he walks through the newsroom (his

"reino"): "*Cuánto mejor sería el diario si pudiera escribirlo él solo. Cuánto mejor sería el mundo si él lo escribiera* (20). Camargo, named after the medieval pope who originally identified the seven deadly sins, Gregory the Great (*Gregorio Magno Pontífice*), is consumed by his pride, and it eventually destroys him.

Stanford Lyman observes the following of Camargo's namesake:

Gregory's analysis of pride is particularly astute. For him pride was 'the queen of sins,' which, having 'fully possessed a conquered heart... surrenders it immediately to seven principal sins... to lay it waste.' 'Pride is the root of all evil,' Gregory continued, 'the beginning of all sin.' The essence of pride, in Gregory's terms, was an arrogance wherein man 'favours himself in his thought; and walks with himself along the broad spaces of his thought and silently utters his own praises.' ... Pride alienates man from God, but it separates him from society as well. He departs from devotion to and the grace of God—and he exiles himself from the company of and cooperation with his fellow humans. (136-137) (1)

Henry Howorth continues: "...Gregory attributes Adam's fall chiefly to pride. He wished to become like God, not by righteousness, but by power, and secondly by sensuality (the lust after the forbidden fruit)" (279) Man is both prone to sin and with a corrupt nature" (282). Camargo's downfall can also be attributed to pride. Professionally, he abuses his power as the newspaper's editor both in his management style and his manipulation of the news. And, in his own "lust after the forbidden fruit," Camargo relentlessly harasses and pursues Reina Remis, eventually committing the ultimately God-like act of taking her life.

Eloy Martínez draws the link between *soberbia* and corruption throughout the novel. When Reina writes Robert Mitchum's obituary, she mentions the agnostic evangelical teaching that assert the existence of Jesus' twin brother, who had committed "*el atroz pecado de soberbia al fingir una divinidad para la que no lo habían elegido*" (42). This act of arrogance is mirrored in politics, when the president – to distract public attention from rumors of corruption – claims to have seen an image of Jesus appear before him. Reina notes that the vision could not have taken place: "*No pudo haber tal visión... Se cae de maduro. Si el presidente hubiera dicho que vio a la virgen María o a cualquier santo o un arcángel, la aparición sería dudosa pero verosímil. Con Jesucristo se pasó de ambicioso, o de ignorante....*" (90). Although Camargo identifies and condemns excessive pride in others, he fails to acknowledge his own commission of the sin. Even in writing about Brazilian journalist Antonio Marcos Pimenta Neves, who is the protagonist's friend in the novel and his mirror image in real life, Camargo states: "*[S]e hizo notorio por su altivez y por su extremo orgullo... Su carácter se había agriado entonces. La soledad o el poder –o acaso una combinación de esos sentimientos – lo tornaron despótico y arrogante. Creía que todo era posible, y creía también que nada le debía ser negado*" (50-51).

During and after his affair with Reina, Camargo dominates and manipulates her privately and publicly. Once he invades her home and drugs her, he omnisciently observes her every move and feels that he owns her: "*Por fin ahora la mujer le pertenece por completo, la docilidad es otra señal de su poder, podría hacer lo que quisiera con ella... cuántas veces podría volver si le diera la gana para contemplarla como lo que es, un objeto*" (99). He inserts himself into her private life first by seducing her, and while they are together their intimate affair translates into professional success for her – she is

promoted and earns public recognition for her work. But when she rejects Camargo, he begins to read her private correspondence and monitor her movements. In the public realm, he discredits her work and eventually fires her. He then calls the major media outlets and convinces them that she is dishonest and should not be hired to work anywhere. His wounded pride drives him to hire a homeless man – one whose private life takes place in the public sphere – to enter her home and rape her. He forces her to ingest poisonous narcotics, has her violently raped while he watches, and eventually kills her, because he cannot dominate her emotionally and brute force becomes the only power he can wield in her life.

The Mirrored Faces of Corruption

Camargo's personal and professional moral corruption mirror the political venality he condemns in elected officials. The novel presents many such faces of corruption: personal and political, in the public and private sectors, in fiction and in reality, and even in physical sickness and in health.

By "twinning" events and characters, Eloy Martínez effectively adds complexity and ambiguity to the novel. First implying that there are those who believe that Jesus Christ had a twin brother who was a demon, the text then proceeds to partner the Argentine president with Carlos Salinas de Gortari, the Mexican leader who was removed from office for corruption. According to the newspaper account, upon seeing Salinas' downfall, "*el presidente argentino lloró... Sintió que en este mundo de desgracias hay siempre un alma gemela*" (86). As discussed, the book also draws parallels between the fictional president and Carlos Menem, creating the impression of guilt by association in both worlds.

There are numerous twins in *El vuelo de la reina*, including Camargo's daughters, Ángela and Diana. Throughout the narrative, the former is dying of leukemia, literally a corruption of the blood. Their father is so blinded by his obsession with Reina that he confuses the twins when he speaks with Diana, and refuses to visit Ángela, even as she nears death. Once she dies, instead of traveling to be with the family, he is immobilized by his need to maintain his vigil of Reina: "*Hasta que la mujer no se despertara no podía moverse de allí*" (248). His inattention to his two girls, one healthy and the other sick, further enmeshes Camargo in his web of immorality and corruption of the soul.

But perhaps the most intriguing and convincing pairing in the novel is that of Camargo and his counterpart, Pimenta Neves. The reader meets the Brazilian journalist when he calls Camargo to inform him of the illegal activities of the Argentine president's son. It is later revealed that Pimenta Neves, (who is called by his last name, like Camargo), is a sixty-ish newspaper editor who became romantically involved with an employee in her thirties. Both men had U.S.-born wives, and twin daughters, and both quickly promoted the young women who became their girlfriends. Both discovered their lovers' indiscretions by reading their e-mail messages, and both cold-bloodedly shot them at horse farms. But while Camargo lives in the fictional world of Eloy Martínez's work, Pimenta Neves was actually a renowned journalist and editor of *O Estado de Sao Paulo*. On August 20, 2000, he shot his young paramour, journalist Sandra Gomides, and then tried to take his own life.

By inserting the parallel case of Pimenta Neves, (who was in real life a friend of Eloy Martínez, himself a former newspaper editor), the author once again conflates the moral and the immoral, the real and fictional, as well as public and private spheres. For

although Pimenta Neves and Camargo both destroy themselves by their arrogant pride, they both serve the public by revealing and denouncing cases of political corruption. As I discuss above, newspapers in democracies play a crucial role in informing citizens of their elected officials' activities. But at the same time, they remain self-interested private entities that are in the business of making money. Thus, their decisions about how, what, and when to report are shaped and colored by their own personal and professional interests.

In the same vein, the newspaper itself plays the dual role of a fictional and non-fictional artifact, as Anderson observes:

[I]f we now turn to the newspaper as cultural product, we will be struck by its profound fictiveness. What is the essential literary convention of the newspaper? If we were to look at a sample front page of, say, *The New York Times*, we might find there stories about Soviet dissidents, famine in Mali, a gruesome murder... Why are these events so juxtaposed? What connects them to each other? Not sheer caprice... The arbitrariness of their inclusion and juxtaposition... shows that the linkage between them is imagined (33).

By describing the newspaper-as-fiction, Anderson asserts that real events and characters continue to exist outside of their roles as characters on the page, thus sustaining the imagined connection between them and the readers. Eloy Martínez extends this link even further by mixing his fictional creations with "real" events. Thus the novel's imagined community conflates the two realms permanently and inextricably. Camargo is as real (and as unreal) as Pimenta Neves, the distinction between the twins is blurred, and their acts are rendered true and false at the same time. In other words, as Reina observes,

"O la realidad es sólo una ilusión de los sentidos o el periodismo crea la realidad" (128-129).

La Reina del Plata

The most disturbing mirror images in the novel pair the characters' corruption with the afflictions suffered by contemporary Argentina. In many ways, it is a nation that has suffered the consequences of excessive pride. And in 1923, tango lyricist identified the city of Buenos Aires as the queen of the Plata River, "*Reina del Plata*," writing:

Buenos Aires la Reina del Plata,
Buenos Aires mi tierra querida;
escuchá mi canción
que con ella va mi vida...
Buenos Aires, cual a una querida
si estás lejos mejor hay que amarte,
y decir toda la vida antes morir que olvidarte.

Buenos Aires was built to resemble a European city, and the nation was populated by Caucasian Europeans. Throughout the twentieth century they looked to Paris, London, Rome, and Madrid for their cultural model, with open disdain for their darker-skinned Latin American neighbors. In its heyday, the Argentine capital *did* consider itself the proud queen of the Plata, and many *porteños* continue to hold on to that promising image of the past.

By the 1940s, with the rise of Peronism, Argentines found another symbol to embody their national pride: Evita Perón. Juan and Evita Perón administered the economy

as if it were their personal bank account, handing out state resources to their followers. Evita especially broke down barriers between the government and the people, involving herself in the personal affairs and resolving domestic ills of her devotees, and effectively collapsing together the nation's public and private domains. A personalistic movement in place of an institutionalized political party, Peronism established a pattern of state-societal relations in which the government served as a patron and the citizenry its clients. It continues to dominate the Argentine political arena to this day – and Eloy Martínez subtly associates the novel's corrupt president with Peronism by having him take refuge in the birthplace and spiritual home of Evita Perón (94).

For their part, frequent military interventions of the twentieth century further ruptured the public/private domains. The praetorian regimes invaded citizens' homes – as Camargo violated Reina's – ripping apart families, and terrorizing Argentines with rape, torture, and mass disappearances. They governed, like the Peróns, with a great amount of hubris, seeing no need to respect human rights or the democratic rule of law. Echoing the fate of the novel's characters, the military government's arrogance eventually led to its self-destruction. In 1982 the junta carried out the ultimate act of *soberbia* – the invasion of the British-controlled Falklands/Malvinas islands in the South Atlantic. Enacting Arendt's worst fears about the blending of violence and excessive nationalism, the government forced thousands of young soldiers to fight a bloody and pointless war, where they were woefully out-gunned. After the mercifully short war, the military leaders were forced to concede their defeat and return to the barracks. Argentina restored civilian rule, but at a tremendous financial and human cost.

By the 1990s Argentina had experienced decades of economic and political turmoil. Enter Carlos Menem, a Peronist who campaigned on the promise that he would restore the legacy of his party's founder by creating jobs, increasing wages, and guaranteeing workers the dignity and privileged position they had occupied a half-century earlier. Showing a blatant disregard for the will of his constituents, or his party, upon assuming office Menem did a radical about-face. He imposed a harsh neoliberal plan that, although initially beneficial in stabilizing inflation and restoring foreign investors' confidence, eventually racked up an unprecedented external debt and drove millions of Argentines into abject poverty. He was then indicted for corruption, as this essay notes at the beginning, and had the audacity to return to the political arena in 2003. Like Camargo and his fictional counterpart in the novel, Menem's power has finally collapsed, an event that bodes well for his nation's moral and political future.

To end on a positive note, I conclude by addressing the political role of the novel itself. The work ends by noting the *soberbia* of writing fiction:

[U]na novela es una abeja reina que vuela hacia las alturas, a ciegas, apoderándose de todo lo que encuentra en su ascenso, sin piedad ni remordimiento, porque ha venido a este mundo sólo para ese vuelo. Volar hacia el vacío es su único orgullo, y también es su condena" (296).

The novel has the ultimate power to create its own reality. It includes, defines, and excludes events and characters at will, deciding how they will interact, love, hate, live, and die. In conveying a moral message, the text can determine the consequences of corrupt actions and deliver punishments to its perpetrators. Unlike the newspaper, the

book's story becomes immortal, along with its author, whose existence is guaranteed for the life of the novel.

El vuelo de la reina condemns corruption, and presents a sharp commentary on Argentine politics. It is a public denunciation of both private and public acts, while its reading takes place (in Anderson's words) in the "realm of the skull." If, conscious of the imagined community created by its reading, citizens concerned about Argentina's future translate its message into actions, perhaps the queen of the Plata will once again take flight.

Notes

(1). Quoted in Lyman from Gregory the Great, *Morals on the Book of Job* (Oxford: J.H. Parker; London: F. and J. Rivington, 1845), III, 489-490; and Gregory the Great, *Moralia*, XXIV:48.

Works cited

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1991.

Eloy Martínez, Tomás. *El vuelo de la reina*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2002.

Howorth, Henry H. *Saint Gregory the Great*. London: John Murray, 1912.

Lyman, Stanford M. *The Seven Deadly Sins: Society and Evil*. New York: St. Martin's Press, 1978

Weintraub, Jeff. "The Theory and Politics of the Public/Private Distinction." *Public and Private in Thought and Practice*.

Eds. Jeff Weintraub and Krishan Kumar. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

H. A. Murena: inventario de un silencio

Ricardo Rey Beckford
Universidad de Buenos Aires

La obra de Murena parece olvidada; sus libros, rodeados de silencio. Este silencio, sin embargo, tiene poco que ver con Murena, no se refiere a su obra. Este silencio tiene que ver con nosotros, pesa sobre nosotros.

A partir de *El pecado Original de América* (1954)- que plantea el enigma inicial, el enigma del lugar de nacimiento- lo que se manifiesta es la aventura de un pensar original cuya rigurosa trayectoria sólo parece cumplirse "cuando concluye por eclipsarse para permitir la visión del espíritu".

En *Homo Atomicus* (1961) y en *Ensayos sobre Subversión* (1962) el reconocimiento de la situación de desamparo del hombre americano se extiende y profundiza al advertir Murena que la experiencia del nihilismo afecta ya al espíritu occidental en su totalidad y, por su intermedio, al orbe entero.

En el ocaso de las iglesias, en cuyo seno las formas verdaderas de la religiosidad parecen haberse extinguido, en la lucha despiadada de las ideologías que aspiran a suplantarse y que exigen la adhesión total de los individuos, en la proliferación de lo que denomina "artes negativas", veía Murena algunos de los rasgos más notorios de la negatividad y el caos. La radical falacia de las ideologías, su insidiosa voluntad por conformar al hombre a una imagen fija, a un pensar fosilizado, se le revelaba entonces como mera propaganda. A estas fuerzas exteriores opone Murena una actitud ultranihilista- "prolongación del antiguo espíritu socrático"- un pensar que surge desde el

interior del hombre, único templo capaz de rescatar a la criatura de la hostilidad de los tiempos.

"El primado de lo cotidiano", de *El Nombre Secreto* (1969), señala el modo en que las ideologías contemporáneas han concluido por mostrarse como meras anticipaciones de una fuerza mucho más poderosa. Sus "vagos disfraces humanistas" sólo habrían servido para disimular la presencia de un pensar titánico que se manifiesta ahora con toda crudeza en la tecnocracia.

"Todo aquello que se formula- escribe Murena- esto es, que se convierte en espíritu, queda ipso facto muerto. La causa fundamental de ello es la *liquidación de lo interior* por el totalitarismo de la tecnología que ha desventrado, *ha abierto el mundo.*"

Ante el avance inexorable del pensar titánico, cuyo arquetipo es la ciencia- que al adueñarse del hombre y del mundo los convertiría en pura exterioridad- el pensar no utilitario debió exiliarse en lo inarticulado. El descenso a lo inarticulado constituiría para el espíritu una experiencia extrema en que éste se reconoce a sí mismo como lo circundado por el misterio. A partir de este exilio, a partir de la aceptación del misterio que la recorre, la vida cobra conciencia de sus límites verdaderos y de sus verdaderos dones y adquiere la invencible fuerza de la humildad.

Esta experiencia del espíritu ha sido expresada por un saber milenario, un saber que se ha manifestado parcialmente a través de las grandes religiones- aunque es anterior a ellas- y que "se conoce con el nombre de tradicional".

Los dos nuevos trabajos incluidos en *La Cárcel de la Mente* (1971), que es una suerte de antología crítica de su obra ensayística, -me refiero a "El arte como mediador

entre este mundo y el otro" y "Visiones de Babel"- y los incluidos en *La Metáfora y lo Sagrado* (1973), señalan un salto cualitativo en la obra de Murena. El ensayo, sin abandonar la rigurosa coherencia y la extrema lucidez que lo caracterizaba, cobra fuerza poética. Lo mejor de Murena como ensayista está en estas páginas que se cuentan sobradamente entre los mayores logros del género en la literatura latinoamericana.

El Secreto Claro (1979), que recoge algunas de las conversaciones que mantuviera con David Vogelmann en Radio Municipal, tiene mucho que ver con esta etapa de Murena. Relatos jasídicos, sufíes, fragmentos de literatura zen y de los místicos cristianos se presentan como el comienzo natural de los diálogos. A la lectura siguen las reflexiones y, a través de ellas, se hace patente la calidad de la atención prestada a los textos. Una atención abierta, la única capaz de recoger los ecos y las resonancias de estos relatos de increíble vitalidad. Vitalidad que Buber, al referirse a los cuentos jasídicos, describió de un modo ejemplar: "...no soy más que un eslabón en la cadena de narradores, un eslabón entre eslabones, repito a mi turno la vieja historia y si ella suena como nueva es porque esa novedad estaba en ella cuando fue dicha por primera vez".

Los comentarios evitan el análisis crítico que suele manifestarse en estos casos como esencialmente aniquilador. Tratan, por el contrario, de no ofrecer resistencia a ese centro de inspiración en que la historia puede llegar a convertirse para quien sabe acercarse a ella sin prevenciones.

Las obra novelística de Murena está integrada por dos ciclos El primero de ellos, **Historia de un día**, incluye: *La Fatalidad de los Cuerpos* (1955), *Las Leyes de la Noche* (1958) y *Los Herederos de la Promesa* (1965).

El hecho de que algún personaje secundario de una novela sea el protagonista de otra, no parece suficiente como para apoyar sobre esa sola circunstancia la existencia de un ciclo. El vínculo que une a estas historias es de otro orden. Reside en los distintos modos en que estos seres intentan vivir una suerte de enérgica negación de sí mismos, de su situación de criaturas. El relato, a través de peripecias diversas, los va despojando de aquello que tenían por fundamento de sus vidas y concluye enfrentándolos con el reconocimiento de su verdadera condición.

En *La Fatalidad de los Cuerpos* la enfermedad transforma a Alejandro Sertia en espectador de la ruina de su próspero y mediocre mundo personal. Esta primera obra de Murena revela ya sus notables dotes de novelista.

Sus virtudes se hacen aún más evidentes en *Las Leyes de la Noche*. La vida de Elsa, la amante de Alejandro Sertia, es la historia de un terror, de un ensimismamiento. A partir de la pasión incestuosa que siente por su hermano- primera forma del miedo- de su negativa a salir de sí misma, Elsa comienza a deslizarse insensiblemente hacia regiones cada vez más sórdidas de la existencia.

Pero es en *Los Herederos de la Promesa*, la más lograda del ciclo y una de las mejores novelas argentinas, donde Murena pone de manifiesto sus sobresalientes cualidades de narrador.

La historia está escrita en primera persona y sucede en los alrededores de la vieja Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte. Juan, su protagonista, que aparece fugazmente en *La Fatalidad de los Cuerpos*, es un estudiante de filosofía. Su vida ha sido signada por una experiencia trágica, el homicidio de su padre, un enfermo terminal a

quien por piedad ha ayudado a morir. Juan advierte que este acto lo coloca fuera del mundo humano, lo vuelve inalcanzable para el prójimo. De ahí su obstinado rechazo del amor, su desesperada necesidad de sostener el sin sentido de toda existencia.

Los dos acontecimientos que determinan la trayectoria del protagonista son la muerte del padre y el nacimiento del hijo. Entre esos dos puntos extremos se tiende el arco de muerte y resurrección que preside el relato.

Las últimas novelas de Murena- *Epitalámica* (1969), *Polispuercón* (1970), *Caína Muerte* (1971) y *Folisofía* (1976)- pertenecen a un ciclo narrativo titulado **El Sueño de la Razón**. La referencia a Goya es obvia: "El sueño de la razón engendra monstruos". *Polispuercón* exige una salvedad. Su vínculo con las restantes novelas es intelectual no estético.

El lenguaje es el primer desconcierto y, sin duda, el camino. Nada que ver con el lenguaje corriente. No son éstas las previsibles novedades que se usan, las relativas osadías, las relativas transgresiones que un relativo lector estaría dispuesto a aceptar

El idioma de estas extrañas novelas está hecho de muerte, de deshechos. Español de novela picaresca, muerto y enterrado; prosa rimada, lunfardismos, interjecciones, onomatopeyas. Casi una jerga personal, el idioma de alguien que se ha vuelto excéntrico, que se ha ido a los suburbios del idioma, a los cementerios. Este es el inventario de la letra.

Pero, ¿por qué se extravía este idioma? ¿De qué se aparta de un modo tan radical? De la literatura concebida como uso y manejo de la palabra, de la

técnica literaria como simulacro de la literatura, como síntoma del sometimiento del arte a la técnica.

Creo que la absoluta miseria de este idioma nace de su absoluta desesperación por la plenitud. Como Dagoberto, el protagonista de *Folisofía*, este idioma ha soñado con la unidad perdida. "De pronto oí, vi et comperendí. ¡El secret! El secret del homme tucto. (...) yo seré el poeta. ¿El poeta? Poeta et folísofo, el verdader mago de la tribu. Poroque fui a lo hondos. (...) ¡El secret! Multiplicitat: imperfesión. (...) ¡El secret! Unitat. (...) ¡Simpile et, si permetes, genial descubrimient!"

El Sueño de la Razón ilumina la desventura del espíritu y la miseria del hombre en un mundo sin quicio. En esa grotesca y desorbitada historia de amor que es *Epitalámica*, a través de los tediosos laberintos de la familia y del psicoanálisis. En *Caína Muerte*, a través de los súbitos envejecimientos y rejuvenecimientos, de los bruscos cambios de sexo, de los desacatos de la muerte y del sometimiento del hombre a la voluntad canina. En *Folisofía*, por último, a través de peripecias tan abrumadoras que decidirán al protagonista a abandonar la servidumbre de la razón y entregarse al puro sueño.

En los tres libros de cuentos que publicara- *Primer Testamento* (1946), *El Centro del Infierno* (1956) y *El Coronel de Caballería* (1971)- abundan los ejemplos de su maestría en el género. Bástenos mencionar "La sierra", "El centro del Infierno", "Inútil todo" y "El dios", entre otros.

En lo que se refiere a la poesía, lo que se advierte desde sus primeros libros- *La Vida Nueva* (1951) y *El Círculo de los Paraísos* (1958)- es una búsqueda de formas

poéticas rigurosas, alejadas de toda gratuidad. *El Escándalo y el Fuego* (1959) señala una ruptura con respecto a su poesía anterior. Recorre estos poemas un creciente deseo de expresar lo absoluto, de acercarse a una imagen más veraz del misterio.

A partir de *Relámpago de la duración* (1962) y de *El Demonio de la Armonía* (1964) la poesía de Murena alcanza una etapa de plena madurez. Hay una expresión más intensa, más lúcida, de la belleza terrestre- de la belleza de lo trivial, de lo cotidiano- siempre vinculada a la presencia de aquello que la contiene y trasciende.

En *F. G. Un bárbaro entre la belleza* (1972) se hacen aún más nítidos y más profundos los rasgos y las tensiones que caracterizan a una poesía esencial. El libro está integrado por una serie de poemas de F. G. (Flavio Gómez), una suerte de alter ego del propio Murena. A los poemas siguen los comentarios. Desde un punto de vista estético el vínculo entre poemas y ensayos está lejos de ser aleatorio. Estas páginas no se agotan en el mero comentario de los poemas y la unidad del libro no puede ser suspendida sin alterar los elementos vinculados.

Escribe Murena: "El sujeto de este poema, que en la primera estrofa aparece velado, se revela en la segunda: Catulo, un poeta, todos los poetas, o sea el propio autor". Muy cierto, aunque en rigor la clave biográfica de esta obra apunta esencialmente al mundo interior del poeta. Señala sus crisis, el abandono de ciertas ilusiones- el final de la "exaltada caminata ultranihilista"- la intuición de nuevas tensiones y deslumbramientos. Sin embargo la relación que este libro guarda con los últimos ensayos de Murena es más bien de orden conceptual. Porque en un sentido más hondo, menos intelectual, sólo *El Águila que desaparece* (1975) pertenece al mismo mundo espiritual que *La Metáfora y lo Sagrado*. Aquí la poesía de Murena alcanza un grado extremo de concentración e

intensidad. La palabra poética parece tocar el límite que la separa del silencio y desde ese punto de máxima tensión lírica configurar el ámbito entero del poema.

"La poesía existe para salvar al mundo", afirma Murena en *La Metáfora y lo Sagrado*. Y más adelante, "La poesía no juzga, nombra mostrando, es sustantiva, crea, salva". Y lo cierto es que el lenguaje de *El Águila que desaparece*, sometido a una exigencia extrema de despojamiento, se convierte en vehículo de una voz esencial, reveladora de la belleza profunda de todo lo creado.

La metáfora no tiene en esta poesía, que fluye muy lejos de todo designio discursivo o simplemente descriptivo, otra función que la de transformarse en la sustancia misma del hecho poético. La unidad del poema y también la unidad de la obra no obedece ni depende de ninguna forma exterior sino del propio impulso poético, del sabio dinamismo de las imágenes que son capaces de salvar sin esfuerzo los silencios y los cambios de significación.

El Águila que desaparece es el mejor libro de poemas de Murena y una de las más depuradas expresiones de la lírica argentina.

El inventario ha concluido. No puede ser más somero, más injusto, más inadecuado. Murena fue la gran voz disonante de una generación casi sin disonancias, de un tiempo dominado por las mezquinas disputas de las ideologías y por algunas de las formas más torpes de la intolerancia. El silencio que pesa sobre su obra- su bella obra, intensa y admirable- no admite explicación, es ominoso.

**Escritura transexual y borrón de identidad en
Sirena Selena Vestida de Pena (1)**

Rubén Rodríguez Jiménez
Texas Tech University

... la literatura es una especie de espejo
de esa realidad que muchas veces se presenta
fragmentada y distorsionada ante el lector.

El enigma de las máscaras (2)

La identidad era algo tan importante
para los pueblos como para las personas.

Había que atreverse a ser lo que se era,
lo que nunca se había dejado de ser.

La batalla de las vírgenes (3)

Según Maggie Hummm, el género es un grupo de atributos y acciones culturalmente otorgados al ser humano de acuerdo a su biología.(4) La escritora menciona que en 1935 el libro *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* de Margaret Mead (5) ya se había establecido esta disyuntiva entre los términos sexo y género proponiendo que el primero es un elemento biológico y el segundo es una construcción social. En 1970 Shulamith Firestone adopta una actitud radical cuando sugiere en su libro *The Dialect of Sex* que el género es un sistema más de la prepotencia masculina ya que la energía binaria que éste transmite suministra la materia o la fuerza necesaria para el funcionamiento de una sociedad patriarcal. Lo sugerido por Firestone produjo efectos en feministas como

Andrea Rich y Nancy Chodorow quienes (con ideas opuestas a la opinión general y al sentir de sus respectivas sociedades) plantearon un feminismo en el que la mujer es el centro del movimiento, subvirtiendo así las premisas epistemológicas de varios marcos teóricos sobre la identificación sexual. En otras palabras, estas dos últimas escritoras complicaron y cuestionaron aún más el sentido de identificación y, por ende, el significado de homogeneidad en cuanto al sistema sexo/género. Por consiguiente, teóricos como De Cecco y Shively afirman que:

Theories of sexual identity have embodied unacknowledged moral dicta, implicit philosophical conceptions of biology, individuals, and society, and assumptions about the applicability of the scientific method to social science research. [Therefore,] [a]ny analysis of sexual identity [...] must expose and examine the premises upon which the ideas are erected. (ix) (6)

Hoy en día, las afirmaciones de estos teóricos no tan sólo se aplican en las ciencias sociales sino que también se emplean en la literatura; esto se percibe en una gama de artículos y monografías literarias como *Entiendes?* (7), *Hispanisms and Homosexualities* (8) y *Voces desde el silencio. Heterologías genérico-sexuales en la narrativa española moderna (1875-1975)*(9). En *Voces desde el silencio*, Ricardo Krauel demuestra cómo a través de la literatura española se percibe una transmutación de ideas sobre la sexualidad que varían en su calidad limitativa o se reducen según las nociones socio-políticas en que dicha escritura emerge. Ahora bien, pese a que a finales del siglo XIX y principios del XX, las nociones sobre el sexo y género eran limitadas, según este crítico, algunos personajes en varias novelas españolas (10) de principios de siglo XX se reivindicaban adueñándose del texto. Conforme al escritor, "En un acto de rebeldía o

contraescritura, esos personajes definen, y se apropian del texto, lo permean lo reorientan [...] y lo saturan de virtualidad artística; [...] aminoran o descontextualizan las premisas ideológicas que lo sustentan [y] [s]e celebran a sí mismos como fuente de escritura" (40). Lo afirmado por Krauel hace que dichos personajes transmuten de personajes marginados a parte integrante, o inclusive primordial, de la narrativa en cuestión; esto último es precisamente lo que se advierte en la novela *Sirena Selena Vestida de Pena* (2000) de la escritora puertorriqueña Mayra Santos Febres. En esta novela, a través de la escritura transexual, (11) se presenta la problemática de la identificación sexual por medio del sensacionalismo, lo arcano de la sexualidad y el sensualismo en su sentido filosófico.

El *Diccionario de La Real Academia Española* define el dogma sensualista como una doctrina que funda el origen de las ideas en los sentidos. Asimismo, existe una gama de diccionarios de términos literarios y diccionarios filosóficos que definen el sensualismo como una doctrina donde todos los fenómenos psíquicos superiores tienen su origen último en los sentidos—e.g., la sexta edición de *A Handbook to Literature* sugiere una distinción entre los términos *sensual* y *sensuous* donde el primero denota el uso restringido de los varios sentidos mientras el segundo se centra en lo carnal. A este tenor, el diccionario de términos literarios y teoría literaria de J.A. Cuddon sugiere que implícito en el término *sensibility* hay una participación afectiva o empatía del lector ante el texto. En este ensayo se define sensualismo como una doctrina que se identifica con las sensaciones con el fin de distinguir entre el primado concedido al conocimiento por los sentidos, y la afección o inclinación hacia los placeres sensibles (12). Básicamente el credo sensualista prefiere la noción "yo siento; por lo tanto existo" en lugar del racionalismo cartesiano "yo pienso; por lo tanto existo (*cogito ergo sum*).". Así pues, a través de una escritura transexual, sensualista y sensacionalista, la novela deconstruye la

identificación racial y sexual ofreciéndole al lector una gama de emociones transportándolo a una quimera donde los personajes reconocen su subsistencia por cómo se sienten a consecuencia de la marginación social que experimentan. En consecuencia, los varios discursos de los personajes ofrecen al lector otro orden de existencia donde reorientan a este último a reflexionar por medio de lo sensual al igual que lo sensacional de sus historias; en este sentido Janet Pérez sugiere que, "The term transvestite, with all its air of transgression or sensationalism, is attention-grabbing" (13). Esto es precisamente lo que se observa en el texto en varias de las historias planteadas: los personajes atraen a los lectores, atrapándolos por medio de sus historias sensacionales, para así deconstruir las premisas epistemológicas de los lectores. De igual modo, la novela se resiste al análisis sexológico a través de personajes que fisiológica y psicológicamente no se atienen a los parámetros establecidos por el canon sexual.

Sirena Selena es la primera novela de Santos-Febres y su narrativa denota la marginación y subyugación del "otro" en la sociedad urbana puertorriqueña y dominicana. Desde su comienzo, la escritura borra la identificación sexual de la voz narrativa y de varios personajes, en particular la identificación de Martha Divine y Sirena Selena, utilizando como vehículo la homosexualidad con un énfasis en la transexualidad y el travestismo. Esta técnica narrativa reta las nociones taxonómicas preestablecidas de los lectores sobre lo masculino y lo femenino; e igualmente presenta temas como la búsqueda de identidad, el abuso de menores, el racismo, el colonialismo y el agobio económico y psicológico que sufre el sujeto marginado. Los primeros capítulos, donde se presentan a los personajes principales (Martha Divine y Sirena Selena), dan a conocer la historia fragmentada de Martha Divine donde ella le narra a Sirena Selena cómica, trágica e irónicamente el rechazo, el exilio e *insilium* (14) que sufren los transexuales y travesties

en la sociedad heterosexual y homosexual caribeña. Así pues, desde el comienzo de la novela la transexualidad y el travestismo se instalan como centro del texto y marginan las nociones de heterosexualidad y al individuo que comúnmente se le conoce como "bugarrón" (15).

En el octavo capítulo, la narrativa hace una pausa para intercalar la historia de Leocadio: joven dominicano a quien su madre deja con Doña Adelina debido a la necesidad económica de aquella. Leocadio, al igual que Selena, encarnan la ambigüedad sexual pero en planos diferentes ya que el primero no es ni transexual ni travesti, como lo son Martha Divine y Selena (respectivamente), sino que es un joven andrógino. A partir de este capítulo la narrativa yuxtapone diferentes cuadros de la vivencia de los personajes secundarios (16) con la historia de Selena anotando cada uno de sus percances y desenlaces, y convirtiendo el tema de la homosexualidad, la letra de los boleros de cantantes puertorriqueñas como Silvia Rexach y la Lupe, (17) y la relación de cada uno de los personajes con Selena en los elementos primordiales que unifican la obra.

El capítulo 35 resalta ante el lector por su tema colonialista, racial y androcéntrico. Aquí la narración hace patente el colonialismo anglosajón y su infiltración en la sociedad hispana heterosexual y homosexual. En este sentido, la narrativa presenta un colonialismo abrumador donde la mayoría de las relaciones homosexuales entre anglosajones e hispanos giran en torno a lo económico; y el adinerado, siendo usualmente el anglosajón, es quien detenta el poder. Para resaltar este tema, la voz narrativa cambia de español a inglés y presenta la perspectiva androcéntrica, etnocéntrica y egocéntrica de un turista canadiense quien comenta acerca de la situación homosexual en el Caribe:

It is understandable that they are not as *evolved* (18) as us in these matters. I mean, we had Stonewall, we had Act-up, we have a history of political presence in our countries [...] Nowadays, it is easy for us to be what we are. Well, easy enough, if you are not one of those *chip-in-the-shoulder* (19) Aids activist, a full-time drag queen, or a street boy. If you're sort of "normal", that is. [...] No honey, I did not come here [...] to give free psychiatric counseling to my Caribbean sisters in distress. Done that, been there, without having to pay airfare. That is no way to spend a vacation. As if you don't have enough emotional complications waiting at home. I came here to have my moment in the sun and play with the boys... . (190-91)

En esta cita se advierte una jerarquía entre el homosexual de actitud masculina y el de actitud femenina (representado por las dragas) bajo la oposición binaria normal/anormal. Así pues, al *Aids activist*, al *full-time drag queen*, y al *street boy* se les designa como seres controversiales y polémicos: seres que, a través de su sensacionalismo, confrontan y polemizan los esquemas sociales transponiendo las vallas que rodean el espacio público y el privado (20). Sin embargo, para el turista canadiense, esta disposición política de los individuos mencionados anteriormente, es signo de traumas irresueltos que les marca como seres inconclusos y por lo tanto menos "normales" que el homosexual de actitud masculina o el homosexual que practica los patrones preestablecidos por el sistema sexo/género. Aparte de la afirmación del turista canadiense quien expresa apatía y desinterés político por el pueblo caribeño, el cambio de lenguaje en la narrativa juega con todo lector hispano monolingüe y (en cierto sentido) le hace sentir al lector la marginación que padecen los homosexuales por medio del cambio de idioma en la escritura. El colonialismo ideológico se reafirma con el comentario de Migueles cuando éste sugiere que la razón de que los puertorriqueños sean

drogadictos y de que no trabajen es "porque la gente la mantiene el gobierno para que no se subleve" (199). El tema colonialista, al igual que el racismo y la santería, parecen ser temas secundarios en la novela pero esto no quita su importancia en la sociedad homosexual y heterosexual puertorriqueña y caribeña.

El tema racial (21) se manifiesta en la novela por medio de las varias acciones de los personajes, pero se hace patente en la siguiente conversación entre Selena y su abuela sobre Diplo--artista que se pintaba la cara con betún y aparecía en la televisión haciendo pedacitos de comedia (22). Selena le pregunta a su abuela por qué Diplo se pintaba la cara, a lo que ella contesta:

Que sé yo. [...] sería porque los canales no encontraban artistas negros de verdad a quienes darles el papel. Eso sí que es extraño. Tú crees nene? Claro, abuela, si lo más que hay en este país son negros; músicos y bailarines. Oye, pensándolo bien tú tienes razón. Quizás pintaban a Diplo porque no querían contratar a un actor negro. Las cosas en las que tú te fijas muchachito. (149)

En esta cita Selena se apropia del texto y del lector y, en un "acto de contraescritura" como bien dice Krauel, la protagonista cuestiona las nociones sobre la identificación racial y el racismo puertorriqueño haciendo preguntas que hacen de Diplo una encarnación del racismo subyacente en la sociedad caribeña (23): Diplo es símbolo de una etapa en la televisión puertorriqueña donde no se contrataban a actores negros. Conforme a lo que se sugiere de Diplo, Luis Rafael Sánchez comenta:

[... En Puerto Rico] se practica un prejuicio racial muy tolerante. Lo ejemplifica la voz alta con que se condena la persecución del puertorriqueño negro y la voz baja con

que se insinúa su exclusión de algunos espacios. Sí el santo y la seña del prejuicio racial puertorriqueño lo aporta la palabra exclusión. [...] La sociedad varía el objeto de sus prejuicios, continuamente. Ayer fue el judío el perseguido, hoy puede ser el emigrante, dentro de un momento puede ser el homosexual, mañana pueden ser el asiático y el árabe. Mañana el acosado puede ser cualquiera que encarne la diferencia [. . .] (24)

Así sucesivamente, la escritura está cargada de complicaciones donde se neutralizan, se trastornan, se revuelven y se destruyen las nociones de identificación racial y sexual borrando así las premisas establecidas por los lectores sobre si un individuo es realmente lo mismo que representa. Esto último se lleva a cabo bajo la noción de máscara ya que Diplo, hombre blanco que se pinta de negro, es en sí una imitación o falsificación del sujeto original. Esta transmutación de Diplo hace que los lectores sensibles borren y polemiquen sus premisas epistemológicas y se hagan partícipes de los deseos, los anhelos e inquietudes de los personajes en la novela.

Como se dijo anteriormente, lo que permite el juego entre la escritura y los lectores es una voz narrativa indefinida y personajes que invalidan todas las nociones preestablecidas de raza, género y sexo. Este juego entre la narración y los personajes de la obra con el lector se encarna en Martha Divine cuando ella va de viaje de negocios a la República Dominicana:

Oh sí, su cuerpo, el disfraz que era su cuerpo. Temblaba de tan solo pensar que alguien, en pleno take-off, la señalara con el dedo y gritara: "Miren eso. Eso no es una mujer". Y que viraran el avión para bajarla a empujones por la puerta de abordaje, tirándole las maletas al piso. [...] Pero con el dinero que consiga en este viaje terminará de hacerse la operación, que es un cambio difícil. [...] Operarse no es lo mismo que

vestirse y eso solo en carne propia se sabe. Quitarse la ropa y verse, al fin, de la cintura para abajo igual que de la cintura para arriba, con tetitas y totita. Total. Al fin poder descansar en un solo cuerpo. (18-19)

A principios de la cita, la voz narrativa advierte que el cuerpo es solamente un disfraz: un simulacro o máscara dentro de lo que se conoce como identificación sexual. Sin embargo, Martha Divine es un ser que parece sentirse incompleto y desea descansar en un solo cuerpo: en un cuerpo de mujer. Aquí la narrativa crea una disyuntiva entre lo físico y lo psicológico. Martha Divine es un ser que, para el lector, parece estar incompleto (puesto que ella no ha completado su operación) Sin embargo, ya que en el plano psicológico Martha Divine se considera mujer, el lector es forzado a preguntar, ?Es realmente el personaje un ser incompleto? La respuesta la ofrece el mismo texto cuando afirma que su cuerpo es solamente un disfraz: una farsa de lo que ella es realmente (25) En cuanto a la identificación sexual se refiere, Martha Divine afirma lo siguiente en un brindis que celebra el final de la Guerra Fría:

Brindemos porque las rusas sean comprensivas y nos entiendan como lo que somos, lo mejor de dos mundos, y que cuando aterrice la Brigada de Dragas en Defensa del Glamour, capítulo de Puerto Rico, nos acepten como sus mentoras y guías espirituales. Porque coaching van a necesitar las pobrecitas. [...] Y brindemos por último por Gorbachev, por su calva y el mapita rojo que carga en la cabeza. Sin él mis sueños de ser la viva encarnación de una zarina (26) jamás podrían convertirse en realidad.(Por Gorbachev y su Perestroika (27), salud! [...] Ser loca; rusa y comunista debe ser lo último. Pensándolo bien, ser draga y boricua tampoco es cosa del otro mundo. (178)

Martha Divine complica las nociones de identificación sexual y la homogeneidad del término "gay" (28) al afirmar que las dragas encarnan lo mejor de los dos mundos. En este sentido, el personaje se apropia del discurso social estereotípicamente libertino donde se le otorga al individuo bisexual el *status* o condición de ser lo mejor de los dos mundos porque su actividad sexual no está limitada a sólo un sexo. De igual modo, el personaje entremezcla la identificación sexual y la política al afirmar que se puede ser loca rusa y comunista aunque parezca paradójico; así pues, Martha Divine declara su activismo político aspirando a transformarse en una mujer y realizar sus sueños de convertirse en la encarnación de una zarina. Indistintamente, la afirmación de Martha Divine sitúa al sujeto transexual, y por ende al travesti, en el centro del texto. Así pues, la novela transporta al lector a un mundo quiméricamente real entremezclando la incógnita de la sexualidad donde los personajes disponen del texto y se apoderan del lector decontextualizando las premisas ideológicas y epistemológicas que trae consigo éste último—i.e., un lector que profesa ser libertino no cuestionaría el deseo del personaje de convertirse en emperatriz de Rusia.

Leocadio es otro personaje que, en busca de su identidad, deconstruye las premisas ideológicas del lector. Esta decontextualización, como la describe Krauel, se hace patente en los capítulos finales mientras Leocadio baila con Migueles en la disco del Hotel Conquistador y se pregunta sobre el papel que debe de seguir el hombre y la mujer:

Hay muchas maneras de mandar, muchas maneras de ser hombre o ser mujer, una decide. A veces se puede ser ambas sin dejar de ser lo uno ni lo otro. [...] Es el hombre. El más grande, o el más chico, el más fuerte, el más bravo, el más listo. ?Y si el

más listo no es el más forzado, y si quien dirige no es el que tiene los cheles, sino quien los consigue siendo más listo? [...] A veces él sigue y obedece, a veces no. (258-59).

Aquí Leocadio, como Martha Divine, se apropia del texto y borra o tacha las concepciones hispanas sobre el homosexual activo y el homosexual pasivo. Como es bien sabido, el homosexual activo es quien penetra y supuestamente ejerce el papel de hombre y el homosexual pasivo es quien se deja penetrar y según la percepción social él es quien ejerce el papel de mujer. En la sociedad hispana estas acciones de pasividad y/o actividad establecen una jerarquía donde el homosexual activo es mejor visto porque, en cierto modo, no se aleja completamente de los parámetros sociales acerca del sistema sexo/género. Sin embargo, Leocadio le deja saber al lector que estas acciones son más complejas de lo que aparentan e indirectamente hace que el lector reclame: ¿Qué sucede con el homosexual que penetra y se deja penetrar?, esto es, ¿Dónde se cataloga éste último?

Por medio de Martha Divine y Leocadio, la narrativa contrapone dos ideas: la idea finisecular acerca del homosexual como mujer encerrada en el cuerpo de hombre, y, la noción vigente de varias feministas de género como Judith Butler y Gayle Rubin quienes indican que los términos "hombre" y "mujer" ya no se aplican a nuestra sociedad contemporánea y que éstos son una construcción social. Mediante la escritura transexual y apoderándose del texto (como afirma Krauel) a través de la descontextualización de las premisas ideológicas que trae consigo el lector, estos dos personajes contraponen las dos ideas mencionadas anteriormente para así poner en tela de juicio el singular efecto que cada idea en sí pueda ejercer sobre el lector.

En una entrevista con Marcia Morgado para *The Barcelona Review* (29) Santos-Febres afirma que su novela está basada en vivencias propias mientras trabajaba para ACT-UP Puerto Rico, así fue como descubrió el club gay "El Danubio Azul" y se hizo amiga de muchas chicas del ambiente. En esta entrevista la escritora comenta: "De sus historias salió la Sirena. En cierta manera, todas ellas son sirenas cantándome en la noche, seduciéndome con sus tonadas al arrecife de fantasía en donde viven y desde el cual se reinventan". Es de interés notar que en esta cita la escritora le otorga a los individuos que conoció en "El Danubio Azul" una identidad femenina; igualmente lo hace con la mayoría de los personajes masculinos en su novela ya que éstos se expresan de sí mismos en femenino aunque no sean ni travesti ni transexuales: el requisito es más bien que se reconozcan a sí mismos como homosexuales. Esto último sugiere lo que Santos-Febres afirma en su entrevista—i.e., estos personajes, en sus fantasías, se reinventan y por ende reinventan las nociones sobre el sistema de sexo/genero de los lectores.

La novela de Santos-Febres utiliza un lenguaje lírico y sencillo para así exponer claramente temas sociales controversiales. La misma autora afirma que ella a través de ciertas imágenes en su escritura se ríe "[...] un poco de lo erudito, lo inteligente etc.", y su literatura se funda en el "desparpajo" entre la literatura y lo intelectual. De este modo la novela deja al lector con las siguientes preguntas: 1) ¿Qué significa identificación o identificarse? 2) ¿Qué significa sexo para un individuo?, y 3) ¿Qué es identidad sexual y racial?. Por medio de este tipo de preguntas el texto borra, tacha, enreda y deconstruye las varias identidades sugeridas por la sociedad para así, como propósito final, dejar al lector cuestionando su propia identidad.

Notas

(1). Parte de las ideas en este ensayo se publicaron en una reseña para la revista *Hispania* en el volumen de diciembre.

Rodríguez Jiménez, Rubén. Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. Book review. *Hispania* 85.4 (2002): 868-869.

(2). Nivea de Lourdes Torres Hernández. *El enigma de las máscaras: La cuentística de José Alcántara Almánzar*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2002. p. 15

(3). Rosario Ferré. *La batalla de las vírgenes*. San Juan: Editorial UPR, 1993. p16.

(4). Maggie Humm. *The Dictionary of Feminist Theory 2nded*. Clombus: Ohio University Press, 1995.

(5). Antropóloga estadounidense nacida en Filadelfia. Margaret Mead (1901-1978). Su primer trabajo *Coming of Age in Samoa*, fue publicado en varios idiomas y le dió a la escritora reconocimiento mundial. *Coming of Age* presenta por primera vez la idea de que la experiencia individual del desarrollo puede ser influenciado por las demandas y expectativas sociales.

(6). John P. De Cecco and Michael G. Shively, eds. *Bisexual and Homosexual Identities: Critical Theoretical*

Issues. Number 8 of the Book Series, Research on Homosexuality. New York: The Haworth Press, 1984.

(7). Emilie L. Bergman, ed. *Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke University Press, 1995.

(8). Robert McKee Irwin and Sylvia Moloy, eds. *Hispanisms and Homosexualities*. Durham: Duke University Press, 1998.

(9). Ricardo Krauel. *Voces desde el silencio. Heterologías genérico-sexuales en la narrativa española moderna (1875-1975)*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2001.

(10). El escritor da como ejemplos novelas como *La Regenta* (1885) de Leopoldo Alas Clarín, *Ad Maiorem Dei Gloriam: Historia de un colegio jesuita* (1910) de Pérez de Ayala, *Tirano Banderas* (1921) de Valle Inclán y *Muertes de Perro* (1958) de Francisco Ayala.

(11). En *cross-gender writing* el texto no está limitado a que el escritor(a) escriba bajo el punto de vista del sexo opuesto sino que igualmente la voz narrativa pierde su identidad negando al lector la clasificación masculina o femenina haciendo que el género pase a ser insignificante.

- (12). José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*, 2nd ed. México: Atlante, 1944.
P. 633.
- (13). Janet Pérez. *Personal Interview*. Texas Tech University. Lubbock, Texas.
April 3, 2003.
- (14). Para un análisis sobre el *insilium*, véase a Paul Ille y su libro *Literature of Exile*.
- (15). El bugarrón es el hombre que se considera a sí mismo como heterosexual y sin embargo tiene sexo con otros hombres. De esta forma es que la escritura transexual presenta la doble marginación que sobrellevan los travesties y los transexualesB i.e., la marginación que éstos padecen en la sociedad en general, y su marginación dentro del ambiente "gay". Para una explicación y ejemplificación de éste tipo de marginación véase el libro de Jay Prosser, *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality*: específicamente el capítulo 5 donde se ejemplifica literalmente la exclusión del transexual de la cultura lesbiana, o, como diría Gayle Rubin, la xenofobia hacia el transexual. Jay Prosser. *Second Skins: the body narratives of transsexuality*. New York: Columbia University Press, 1998. 171-205.

(16). Martha Divine, Leocadio, Migueles, Hugo Graubel, Solange--la esposa de este último--y Valentina Frenesí--personaje que cuidó de Selena por un tiempo.

(17). Cantante de boleros que se desnudaba mientras cantaba.

(18). La cursiva es mía con el propósito de énfasis.

(19). Véase nota 18.

(20). Para más información sobre éste asunto, véase el libro *Sexual Identities: Queer Politics* editado por Mark Blasius. Esta colección de ensayos explora las preocupaciones políticas del movimiento gay. Los varios autores en este libro ejemplifican un nuevo tipo de investigador en la rama de las ciencias políticas donde se presenta la relación entre conocimiento y el poder en la política. Para un ejemplo concreto sobre el asunto, véase el artículo de Robert W. Bailey. "Sexual Identity and Urban Space: Economic Structure and Political Action" en: Mark Blasius, ed. *Sexual Identities: Queer Politics*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

(21). Este tema no es de extrañar en la novela ya que la colección de cuentos *Urban Oracles* de Santos-Febres toca este tema bajo la noción la belleza i.e., la belleza negra vs. la belleza blanca.

(22). Es de recordar que Diplo (protagonizado por Ramón Rivero) no es el único personaje de este tipo que aparece en la televisión puertorriqueña. También existe el personaje de *Chanita Gobernadora*, (protagonizado por Ángela Meyer) quien se pintaba de negra y, al igual que Diplo, hacía pedacitos de comedia. Sin embargo, Chanita se concentraba más en la política de la isla expresando sus nociones sobre cómo mejorar la situación gubernamental de la isla.

(23). Albita Rivera. "Y tu agüela a onde tá?" *El Nuevo Día*. miércoles, 15 de abril de 1998.

(24). Luis Rafael Sánchez. "El pelo malo." *El Nuevo Día*. jueves, 27 de abril de 1995.

(25). En la película de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, Agrado es un personaje transexual que, al igual que Martha Divine, tampoco ha completado su cambio sexual. Agrado afirma que "cuesta mucho ser auténtica, señora; y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque, una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma."

(26). **1. f.** Esposa del zar. **2. [f.]** Emperatriz de Rusia.

(27). Según los archivos de la Biblioteca del Congreso sobre Rusia, Perestroika es el programa económico, político y de reestructuración social implementado por Mikhail Gorbachev. Este programa se convirtió en el cataclismo que desmanteló el estado totalitario en Rusia e igualmente trajo el fin de la Guerra Fría.
<http://lcweb.loc.gov/exhibits/archives/pere.html>.

(28). El término gay se usa aquí como término inclusivo que incluye a todo tipo de individuo que se interesa sexualmente por su mismo sexo.

(29). Marcia Morgado. "Una entrevista para curar el asma." *The Barcelona Review*. Número 17 (marzo-abril del 2000): http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm.

Obras citadas

All About My Mother, written and directed by Pedro Almodóvar, perf. Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Candela Peña, Antonia San Juan, and Antonia María Sandrá. Renn Production and France 2 Cinema, 2000.

Blasius, Mark, ed. *Sexual Identities: Queer Politics*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

Cuddon, J. A. *Diccionario of Literary Terms and Literary Theory*. New York: Penguin Books, 1991.

De Cecco, John P. and Michael G. Shively, eds. *Bisexual and Homosexual Identities: Critical*

Theoretical Issues. Number 8 of the Book Series, Research on Homosexuality. New York: The Haworth Press, 1984.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía, 2nd ed.* México: Atlante, 1944.

Ferré, Rosario. *La batalla de las vírgenes*. San Juan: Editorial UPR, 1993.

Holman, C. Hugo and William Harmon. *A Handbook to Literature*. Barbara A. Heinsen, ed. New York: Macmillan Publishing Company, 1992.

Humm, Maggie. *The Dictionary of Feminist Theory 2nded.* Clombus: Ohio University Press, 1995.

Krauel, Ricardo. *Voces desde el silencio. Heterologías genérico-sexuales en la narrativa española moderna (1875-1975)*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2001.

Morgado, Marcia. "Una entrevista para curar el asma." *The Barcelona Review* 17 (marzo-abril): 2000.

http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm

Pérez, Janet. *Personal Interview*. Texas Tech University. Lubbock, Texas. April 3, 2003.

Prosser, Jay. *Second Skins: the body narratives of transsexuality*. New York: Columbia University Press, 1998. 171-205.

Rivera, Albita. "Y tu agüela a onde tá?" *El Nuevo Día*. miércoles, 15 de abril de 1998.

Sánchez, Luis Rafael. "El pelo malo." *El Nuevo Día*. jueves, 27 de abril de 1995. "sensualismo." Def. 2. *Diccionario de la Real Academia Española*. 21ra ed. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1992.

Torres Hernández, Nivea de Lourdes. *El enigma de las máscaras: La cuentística de José Alcántara Almánzar*. San Juan: Editorial Isla Negra, 2002.

INTERVIEWS

"Anaqueles caseros", Entrevista a Unai Elorriaga.

Pedro García-Caro
University of Oxford

El escritor vasco Unai Elorriaga López de Letona (Getxo, 1973) obtuvo el Premio Nacional de Literatura en su modalidad de Narrativa por su novela *SPrako tranbia* (*Un tranvía en SP*) el año pasado. (1)

En nuestra primera conversación en vivo y en directo, en un taxi que nos lleva a Exeter College de Oxford, el escritor me muestra un ejemplar del libro en eusquera, y afirma sonriente que su traducción es mejor que el original. "Es como esas otras reescrituras que necesita siempre una novela, pero en otra lengua", asegura. Al día siguiente, ante el público del *VIII Forum for Iberian Studies*, en la sala número dos de estilo neoclásico tardío de la *Taylor Institution* –sede principal de la Facultad de Lenguas y Literaturas Modernas y Medievales de Oxford–, el escritor reitera su convicción de que "es necesario que los escritores vascos, que son bilingües, se traduzcan", que no es "una pérdida de tiempo", como le han dicho en numerosas ocasiones, sino más bien "una experiencia inolvidable y muy positiva". Unai insiste en un bilingüismo activista, con una participación de lleno en esos dos "sistemas literarios", el vasco y el castellano, pese a las grandes diferencias entre uno y otro. E incluso entre otras lenguas del estado español, él mismo ha traducido las historias infantiles *A banda sen futuro* (2) y *O Laboratorio do doutor Nogueira* (3) del gallego al eusquera.

A lo largo de su exposición, titulada "Del placer y el sufrimiento de traducir la propia obra", habló de las múltiples complicaciones, casi la imposibilidad, de traducir la eufonía,

los ritmos, las imágenes, y las metáforas. Algo que se muestra de manera enérgica en la traducción al castellano de algunos de los nombres de animales que pueblan su novela y que en ocasiones han tenido que metamorfosearse. Así la "rana", de sonido muy prosaico en castellano, y que en vasco "suena mejor" – Igel –, se transformó en la traducción en una "iguana".

Los trucos del traductor aparecen de pronto ante todos como en la mesa del artesano, a mitad de arreglar el reloj o de barnizar bien la silla. No deja de extrañar nunca esa interacción de dos códigos que suenan y miran de maneras distintas. Unai, "cowboy" en vasco, se remanga mientras nos sigue contando cómo combina sus horas de trabajo como traductor y docente con sus ratos al final del día y durante los fines de semana, que dedica a escribir sus propias novelas. Y a traducirlas.

La edición original de *SPrako Tranbia* contiene multitud de valiosas discrepancias con su versión en lengua castellana, y no todas lingüísticas. Discordancias que se hacen obvias hasta para un lego en eusquera. Comentaré sólo la más llamativa, una diferencia que quizá tenga más que ver con las presiones editoriales que con las preferencias culturales de una u otra lengua. Se trata de la presencia de una fotografía de Juan Rulfo en el Nevado de Toluca, en torno a 1945. Es una de las imágenes míticas del escritor mexicano, sentado con su pipa, observando las montañas volcánicas del Parque Nacional, y que ha sido publicada con otras recientemente en la correspondencia a Clara *Aire de las colinas*. (4) En el verano del cuarenta y cinco le escribe Rulfo a Clara desde México D.F.: "Estoy aquí muy a gusto, vagando día y noche como un loco al que de pronto se le ocurre que existen otros lugares y otra vida, donde habita gente que quizás tiene problemas como los nuestros o mayores que los nuestros". (38) Una confesión privada que podría muy bien

revelarle al lector de Elorriaga el sentimiento que motiva también su primera novela. La búsqueda de esos "otros lugares y otra vida", de esa gente con problemas – "como los nuestros o mayores" – subyace en la narrativa de *Un tranvía en SP*. Incluso el escapismo en lo cotidiano de Rulfo – ese contraste notorio entre su larga pipa, más de salón que de alpinista, y las lagunas volcánicas de Toluca – recuerda la actitud a un tiempo doméstica y arriesgada de Lucas, el personaje de Elorriaga que sueña desde el cómodo mirador de su televisor con escalar uno de los "ochomiles", el sorprendente Shisha Pagma del título. Como los de Rulfo, los personajes de Elorriaga viven en un tiempo paralizado, en el interior de un museo televisivo, de documentales y de obsesiones cotidianas. En una de sus epístolas, fechada 28 de agosto de 1947, Rulfo muestra en la intimidad su deseo de disfrutar de ese aire de las montañas del acertado título, y su obsesión con el tiempo congelado, o petrificado, que tanto se ha destacado en las lecturas de *Pedro Páramo*: "A veces quisiera estar en algún perdido lugar de algún cerro para poder ver pasar el tiempo y agarrarlo y ver si se detiene." (156). Es ese tiempo lento o detenido del anaquel casero, el que nos invita a escalar la breve novela de Elorriaga.

El escapulario de Rulfo – curiosamente cristero y ambiguamente carlista a un tiempo – que viste la edición original, está sin embargo ausente en la castellana de Alfaguara. Esa desnudez inicial no trata de esconder las múltiples voces y guiños literarios que resultan muy familiares, desde los insectos kafkianos hasta las greguerías de Gómez de la Serna, pasando por la literatura infantil o la poesía oral vasca, aunque su combinación particular sea lo que hace de esta primera novela una original propuesta literaria para una sociedad que se refugia en lo más alto de lo cotidiano, para olvidar los discursos oficiales y las aplastantes narrativas excluyentes de unos y otros.

Lo que sigue es la transcripción de la entrevista que mantuve con Unai el 8 de junio de 2003 en el Pub *The Head of the River*, al lado del Támesis, o como dicen aquí en Oxford, "the Isis". A la entrevista se sumó Cecilia Enjuto-Rangel, estudiante graduada de Yale, y la mujer de Unai, Sonia, a la que está dedicada su primera novela.

PGC: *Me gustaría comenzar hablando del tema que se ha propuesto para el foro este año: el bilingüismo (o, si prefieres, la diglosia). ¿Cuáles son tus experiencias personales y literarias más notables como hablante de eusquera y castellano?*

UE: Como hablante la situación es un poco difícil de explicar. Hay ámbitos en los cuales hablas siempre en eusquera y otros en los que hablas siempre en castellano. Por ejemplo, con la gente del trabajo siempre hablo en eusquera, en cambio con los amigos siempre hablo en castellano, en los medios de comunicación casi siempre en eusquera. Los medios de comunicación en castellano hacen poco caso a los escritores en eusquera, como supongo que pasa al revés. Ya nos estamos acostumbrando todos después de todo el proceso de aprendizaje. Utilizo lo que tenga que usar en cada caso, intento mejorar cada día en las dos lenguas, pero no es un tema sobre el que haya reflexionado mucho.

PGC: *¿Y como escritor a la hora de traducir tu propia obra?*

UE: Trato de conseguir traducir el espíritu de cada novela, de cada cultura, y sus visiones de mundo y de la literatura diferentes. Mi experiencia como lector ha sido sobre todo en castellano. Casi todos los autores europeos los he leído en castellano. Y claro a los sudamericanos y a los españoles. He intentado leer traducción en eusquera, por ejemplo

como Neruda y he intentado leer a Beckett, pero para mí, las traducciones al eusquera son todavía un poco precarias. Se traduce el libro pero no la literatura.

PGC: Se ha hablado de las diferentes visiones de mundo que aportan las lenguas ¿cuáles son los rasgos que distinguen para ti esas visiones de mundo en eusquera y en castellano?

UE: Son muchas cosas. Como se hablaba ayer en el Forum, cuando muere una lengua, pese a que puedan surgir otras nuevas a partir de ella, muere toda una cultura, toda una forma de ver las cosas. Por ejemplo, yo veo grandes diferencias en la forma de ver la muerte en la cultura vasca y en la castellana. Veo muchas diferencias en el trato de la gente. La gente de Madrid, quizá por ser una ciudad grande, me llama la atención, parece muy agresiva, su forma de hablar, de tratar a la gente... no sé, son cosas difíciles de definir, pero que se notan. Un dato muy curioso, anecdótico, es que están tratando de hacer la película del libro. Hay dos guionistas, uno es vasco y el otro no, no es vasco pero vive allí aunque quizá más en Barcelona y Madrid. La protagonista, María, una persona mayor, en ciertos pasajes del guión aparece fumando en el baño. Eso para mí fue un choque porque cuando imagino a María, la veo como una persona de allí, una abuela fuerte. Pero en ningún caso se me ocurría pensar que esa persona pudiera fumar. Una cosa que posiblemente en Madrid sea normal, pero cuando ves allí a una persona fumando se asocia con alguien que ha vivido fuera, quizá en París. Alguien que ha tenido una vida un poco bohemia y que a los ochenta años sigue fumando. Si no, es muy difícil. Incluso pensar que una persona fumara a esas edades. Para él era natural e incluso hacía muchos juegos con eso. Ponerle un cigarro en la boca a esa mujer, la saca de su cultura, de su forma de ver las cosas.

PGC: *¿Hay posibles influencias estéticas del cineasta vasco, Julio Medem, en tu obra? Sobre todo esa insistencia en compartimentar la narración con las voces de los personajes y por otro lado la creación de un espacio mítico, en Medem el bosque, el círculo polar, la isla...*

UE: La verdad es que yo no tengo tanta influencia de Medem, pero lo que es curioso es que el guionista del que te hablo, Michel Gaztambide, es el guionista que ha trabajado más con Medem, y a él le gustó la novela. Porque parece que algunas de sus historias son muy parecidas a la novela... Pero las películas de Medem nunca me han atrapado, sin embargo al guionista le maravilló mi novela.

PGC: *En cualquier caso, hay cierta influencia cinematográfica en tu novela, esa fragmentación de la narración.*

UE: A mí el cine no me ha influenciado tanto, o eso quiero yo creer, pero hay mucha gente que me lo ha preguntado. Y siempre hay ese elemento que aunque no te des cuenta, te influye. Sin embargo, para mí el cine siempre ha sido algo tangencial, seguro que me ha influenciado más la televisión. Algo que en principio parecería anti-literario.

PGC: *La presencia del televisor es constante en tu novela, la televisión como una puerta al mundo...*

UE: Es una puerta a los deportes, a los documentales, a los animales esos que luego se metaforizan...

PGC: *Te quería continuar preguntando sobre el eusquera y el ambiente literario de euskadi, ¿Consideras que el eusquera es una lengua y por tanto una cultura en peligro de extinción?*

UE: Eso siempre se ha considerado, creo que se está considerando desde 1500 aproximadamente, cuando los curas escribían para que no se perdiera el eusquera. Ahora yo tengo la confianza de que si no se ha perdido con el imperio romano y no se ha perdido con todo lo que ha ocurrido en la historia, con Franco, y aún sigue, yo creo que el eusquera por muchos condicionantes que tenga en contra, va a seguir. No se sabe por qué... quizás por lo cabezones que somos.

PGC: *Muy a menudo es la elección de los propios hablantes. Lo hablábamos ayer, las lenguas no se mueren solas.*

UE: Claro, muchas veces las presiones son muy fuertes y al final no puedes evitarlas. Pero en el País Vasco se ha podido evitar hasta ahora. Por mucho internet, televisión y cine que te bombardee, la gente es muy militante.

PGC: *De hecho hay un florecimiento de la literatura y de las artes...*

UE: Claro se venden en eusquera una media de unos 2.000 o 3.000 libros, un número que en castellano sería ya una buena tirada. Pero estamos hablando de una población de 600.000 lectores en eusquera. De mi novela se han vendido ya 20,000.

PGC: *Es por lo que tú dices, porque hay una militancia lingüística.*

UE: Ya, pero pasa que por militancia, compras el libro y lo sufres. Sin embargo, se está consiguiendo que la gente que está comprando estos libros disfrute de la literatura. La

gente que compra lo lee, y lo comenta en foros, en internet, y lo sigue, pero no artificialmente.

PGC: Azurmendi y algunos otros autores vascos exiliados [a causa de la presión terrorista], hablan de que se está deshilachando la sociedad vasca como tal, que se están perdiendo los valores cívicos. ¿Crees que está empezando a haber una intolerancia mutua entre las dos comunidades lingüísticas en el País Vasco?

UE: Yo creo que no, que eso es lo que se ve desde fuera. Realmente puedes tener esa impresión de que está todo separado, sin embargo nosotros tenemos amigos castellanos parlantes, amigos del PSOE y del PP, está todo el mundo mezclado, y no hay ningún problema en absoluto, te respetan y respetas. La gente quiere aprender eusquera y a la gente que no sabe eusquera se le habla en castellano sin ninguna acritud. Desde fuera, claro, al fin y al cabo, el terrorismo... hay gente que tiene que estar muy mal con escoltas, casi en su gueto, y claro, pero es a causa del terrorismo no de las actitudes de la gente...

PGC: En el último año casi parece que hubiera una tregua.

UE: A ver si sigue así. Quizá si cambiara el gobierno que crispa mucho el ambiente... Esa es la esperanza.

PGC: Me interesa por eso preguntarte sobre la actitud del estado español hacia el eusquera y la utilización que hace de los premios. El Premio Nacional de Literatura puede ser una parte de una política estatal más amplia por incluir lo vasco, y en particular lo vasco en eusquera, en el estado español. Una manera por la cual el estado español intenta hacer que las lenguas españolas, todas ellas, se hallen en igualdad de

condiciones con el castellano. ¿Te parece que se podría considerar un paso adelante en ese sentido?

UE: Seguramente habrá intereses más allá de los literarios. No sé, yo desde luego estoy este año de juez y no he visto nada de eso. Los que administran el Premio Nacional tienen el deber de encargarse de todo lo que se publica en España. Y creo que ese deber se está cumpliendo bien. Está claro que un gallego y un catalán pueden optar por el premio nacional. Por lo que he visto, los jueces nunca hablan de política, sino de lo literario; si el libro es bueno o no.

PGC: *Habrás tenido que leer mucho, imagino...*

UE: Y claro, no todo bueno. Y aún me queda, ahora tengo que leer otra vez a los finalistas...

PGC: *Aquí en Inglaterra el proceso es más público que en España, por ejemplo se hacen reportajes con los jueces del Whitbread Award y lo que han tenido que leer. Hay mucha tendencia a la transparencia. Quizá al hacerse todo tras las cortinas en España, de ahí vengan las dudas de mucha gente y de pensar que se "arreglan" los premios. No nos tienes que decir nombres, pero ¿puedes comentarnos como funciona el proceso?*

UE: Por supuesto, no tengo ningún problema, hay como 10 jueces, cada juez puede elegir hasta cinco novelas publicadas el año anterior, y claro hay algunas que coinciden. En total unos veintiocho días para leer cerca de treinta novelas...

PGC: *¿Qué hacéis con las novelas en otros idiomas como el gallego y el catalán?*

UE: Había algunas en gallego que yo puedo leer, y las de catalán estaban ya traducidas al castellano. En total, te tienes que leer como unas treinta novelas, y luego en la primera reunión cada juez votó a diez finalistas. Las diez novelas más votadas son las que salen finalistas. Es decir totalmente transparente. En octubre nos reuniremos de nuevo y esas diez novelas se releen con mucho más tiempo, ahora pensando ya en un finalista.

PGC. *Volviendo al ambiente literario vasco, tú antes hablabas de que en comparación con el ambiente estatal en castellano, lo vasco es más relajado, y además está habiendo un verdadero florecimiento de las letras vascas como decíamos antes, ¿cómo lo describirías?*

UE: Sí, lo importante como en todo, o en casi todo, es el dinero. En la literatura vasca no hay dinero. Los escritores no viven de ello, no son profesionales salvo alguno, como Bernardo Atxaga. Así que la gente escribe por diferentes razones: algunos por militancia, otros por querer salvar el eusquera, a otros porque les gusta la literatura, otros porque disfrutan. Como hay mucha gente que escribe diarios, los publica... Si otro escritor saca una novela buena, yo me alegro. No es como en otros sistemas literarios más grandes, que parece que algunos están siempre a la gresca. Normalmente nos conocemos todos, muchos somos amigos, quedamos para cenar, para comentar lo último que hemos leído. Es otro ambiente, nos escribimos por correo electrónico... ahora me va a mandar un escritor su primer capítulo para que lo lea...

PGC: *Dice Jon Kortazar en su reciente libro sobre la narrativa vasca que ha habido una preponderancia de la narrativa, (5) y en particular de la novela, sobre los demás géneros literarios. ¿Podrías hablar sobre tu interés por la poesía ya que tu prosa suele ser muy lírica? ¿Cómo escapa un novelista de la poesía sin dejarla?*

UE: [Carcajadas] Yo hice una broma, cuando me decían que mi prosa era muy poética, le dije a un periodista que hasta que un cantautor no cantase un párrafo mío no me iba a creer que fuera prosa poética... A mí no me gustaría escribir poesía. La poesía me parece demasiado esencial. La mejor poesía, la que más me gusta me ha llegado a través de la prosa, las prosas poéticas. La poesía en sí, cada poema es un mundo... es para sibaritas, que puedo serlo yo en un momento dado, pero parece que no tiene hoy en día la poesía el poder de transmitir lo que yo quiero transmitir. Pero no lo siento como un problema el tener que escribir una "novela", el paso difícil es del cuento a la novela. Yo antes escribía cuentos y nunca pensaba que iba a escribir una novela. Pero eso de pasar dos años escribiendo una novela que a lo mejor ni se publica o que no llegue a ninguna parte. Después de la primera novela, todas las ideas que tengo son ideas de novela. Conozco, eso sí, a poetas que ahora se están pasando a la novela, no sé si será porque no llegan, o no venden...

PGC: *Es una cuestión de popularidad. El libro de poemas y la novela son artículos completamente diferentes como tú mismo dices... el libro de poemas es algo que te puede acompañar a lo largo, a veces las novelas se leen de una sentada. Quizá en eso la poesía se parezca al cuento, puedes hablar de esos cuentos tuyos...*

UE: Sí, yo siempre había escrito cuentos, y pensaba que era lo mío, hasta que escribí mi primera novela...

PGC: *¿Y vas a publicar tus cuentos en castellano?*

UE: Esa es mi duda. Estuve escribiendo cuentos desde los 24 años como hasta los 26... y tengo varios que creo que merecen la pena. Pero sobre todo, el cuento que escribí justo

antes de la novela... como decía Cortázar que pensó que su nivel literario estaba allí, cuando publicó *Bestiario*. Pero he dejado de escribir cuentos, y para publicarlos los tendría que re-escribir bastante.

PGC: *Pero estábamos hablando de lo lírico en tu obra y cómo se encuentra en la exaltación de lo cotidiano: el mundo animal en la cotidianidad, las polillas, los gatos, las moscas con maletas, los cocodrilos a los que les gusta el café... Me parece que hay mucho de la greguería de Gómez de la Serna y un Kafka doméstico en tus imágenes. ¿Qué te parece?*

UE: Del Kafka que se le clava la manzana cuando se la tira, un Kafka doméstico y ridículo. "El artista del hambre"... Sí, hay de todo eso, pero lo que pasa es que lo he elaborado tanto que al final se ha diluido, pero hay mucho de todo eso.

PGC *¿Cómo es tu relación con las imágenes surrealistas que utilizas? Parece que los críticos estamos obsesionados por encontrar las influencias. Aunque estos días has mostrado ser abstemio ¿Utilizas drogas o alcohol?*

UE: [Risas] No, en absoluto, yo soy así de raro.

PGC: *Por seguir con las obsesiones de filiación... en tu obra hay mucho del absurdo de Beckett, ¿Es así en el resto de tu obra?*

UE: Hay muchas influencias literarias, pero claro las influencias que no se cuentan son las que tienes alrededor... una persona mayor repite las cosas, cosas que están fuera de tono, se obsesiona. Tú lo ves en Beckett o en Rulfo, pero ese diálogo absurdo lo ves también en la propia casa, con el tío o los abuelos. Entonces vas uniendo las referencias

literarias con las cotidianas. Por eso es tan cotidiano, porque aunque pasaras todo eso por el tamiz de lo cotidiano, están sacadas de la cultura nuestra.

PGC: *Uno de los aspectos que más se ha comentado en las reseñas sobre tu novela es tu preocupación por la vejez. ¿Por qué está tan presente en la novela?*

UE: Más que mi preocupación, mi admiración. A mí me atrae la vejez, igual que a otros les atraen los laberintos borgeanos o el fútbol. Yo soy feliz escuchando a las personas mayores, viendo cómo funcionan, qué actitud tienen frente a la muerte, frente a la enfermedad, la gente que ha vivido la guerra... no tanto por lo que cuentan, sino porque ya tras vivir la guerra tienen otra manera de ver la vida. Si he visto morir a uno al lado mío, ¿por qué me voy a estar quejando porque alguien me empuje en la calle?

PGC: *La guerra civil es algo que no nos ha marcado a nosotros como generación directamente y sin embargo sigue muy presente en la conciencia colectiva de todos en España. Sin embargo, tu novela se refiere mucho a la República, hay una nostalgia por la Segunda República Española...*

UE: Es que ojalá viviéramos en la República, la forma de ver la vida, las escuelas...

PGC: *Ese civismo...*

UE: Bueno, y una nostalgia también por los años veinte, ver a Mallory hacerse una foto desnudo en el Everest... esa mentalidad. Un caballero inglés haciéndose una foto desnudo en el Everest. (6)

PGC: *Bueno, los ingleses siempre han tenido algo de excéntrico...*

UE: Pero Gómez de la Serna, era como Mallory, daba conferencias vestido de torero o de domador, como todos los que anduvieron por las vanguardias, algo que se ha perdido totalmente. Hoy en día, hacer algo o escribir algo como en las vanguardias de los años veinte es algo moderno... no es que se quiera ser nuevo, todo está hecho, pero es que la gente ha pasado de eso a todo lo contrario, y es más llamativo que siga siendo así, ya pasada la dictadura, que podríamos haber retomado el camino... somos casi más clásicos que en los años veinte.

PGC: *En España en los años sesenta y setenta se les recriminaba a muchos escritores si no eran del todo realistas o lo suficientemente comprometidos...*

UE: Esa misma crítica de no ser realista me la han hecho críticos conocidos. Hay dos escenas en particular que me critican. Una es cuando los dos viejos llegan a la casa y se encuentran al ocupa dentro de casa, y lo aceptan. Algunos alegan que no es "real," pero es que yo no quiero ser realista, ¿acaso han leído algo del siglo veinte...? Y otra de las escenas, es que dentro de la casa, los dos viejos ven sombras y piensan que son ladrones... "¿y qué les digo que se vayan? No déjales, que seguro tendrán más necesidad que nosotros"... Algo que les ocurrió en verdad a mis tíos... ¡Y algunos críticos sostienen que no es verosímil!

PGC: *Es la obsesión de algunos críticos en España por lo realista. ¿Hay alguna persona mayor en tu familia que te haya marcado? ¿Por qué ese interés particular en los ancianos?*

UE: Muchas personas; en mi familia, yo soy el más pequeño y mis padres son los más pequeños de su familia. De forma que yo tengo tíos y tías de 80 y 90 años. Yo siempre

he estado con mis tías que eran costureras, y se pasaban el día de tertulia con sus amigas incluso más mayores mientras cosían. Entonces, yo me pasaba allí en el suelo sentado, oyendo lo que decían mis tías y sus amigas. Hablaban de enfermedades, de reumas, y de muerte, y para mí era una fuente de fantasía. Y claro, hablaban del tranvía. Así que había veces que yo pensaba que iba a salir e iba a ver el tranvía. Incluso de mayor, pensaba que yo había visto de pequeño el tranvía, cuando éste lo quitaron en el cincuenta o algo así, y yo nací en el setenta y tres. Por otro lado, un tío mío muy curioso tenía un bar en el que usaba un cartel con los borrachos ¡les colgaba un cartel con su nombre y su dirección y los mandaba para casa! Él había estado en la guerra, había sido desertor, luego los nacionales lo pusieron a desactivar bombas durante todos los años cuarenta como condena. Hay una anécdota muy bonita de cuando estaba en Asturias en los bosques, arriba en las cuevas...

PGC: *Como en El corazón del bosque...(7)*

UE: Sí, hubo mucha gente así. Pero él al ver que se iban muriendo sus compañeros decidió ir a pedir ayuda en un caserío, y la señora no le quería abrir ni dar de comer, pero le vio el crucifijo de oro que llevaba colgando y le preguntó "¿dónde la has robado?" Al decirle que se lo había dado su madre, la señora comprendió que no era un diablo. Luego cuando lo capturaron lo tuvieron preso desactivando bombas un montón de años.

PGC: *Hoy en día se nos escapa la complejidad de afiliaciones de la guerra civil...*

UE: El franquismo trató de extremarlo todo, era un maniqueísmo...

PGC: *¿Te gustaría escribir una novela histórica? ¿Quizá sobre la Guerra Civil, género casi obligado en España?*

UE: Hace falta mucha bibliografía, a mí no me gusta para escribir demasiada lectura previa. Suelo leer siempre a medias cuando estoy escribiendo, lo dejo para que no me influya demasiado. Pero, claro, para un libro sobre la guerra civil debería ponerme a leer de una forma que no es la mía.

PGC: *Como dice tu personaje Lucas: "Pero la guerra no era un buen sitio para estar"*
(173)

UE: Sí, cuando vuelve de la guerra pone una carpintería, que era un sitio para estar tranquilo.

PGC: *Háblanos de tus próximos proyectos.*

UE: Pues ya estoy con mi cuarta novela. Claro es en eusquera.

PGC: *Tu segunda la novela de El pelo de Van't Hoffen (8) aún no ha salido en castellano...*

UE: Es gamberra. Es un personaje curioso, funcionario de un ministerio grande, que va grabando historias, con una grabadora como ésta, generalmente de la gente mayor del pueblo, de la gente más rara, va preguntando por las casas... Como lo que decías de la guerra civil, pero en sus historias, cómo cuenta la gente mayor sus historias. Y luego se va encontrando más niveles de "lo otro" que va buscando...

CER: *Hay por tanto varios niveles metaliterarios...*

UE: Sí, antes que mencionábais a Beckett, recuerdo que en *Malone Muere* en la que hay una oración... "no sé quien salió de casa con los libros bajo el brazo porque le gustaba

estudiar al aire libre..." pero el narrador corrige, "no, salió de casa con los libros" punto. Claro, eso es una reflexión sobre esa obsesión de la literatura realista por encontrar las explicaciones, la causa y el efecto de todo...

CER: En esta segunda novela entonces el personaje va en busca de su propia historia...

UE: Efectivamente, aunque hay incluso otro tercer nivel de búsqueda. La historia es como una cebolla... al final el lector se da cuenta de que va a buscar algo distinto... Además él se inventa su propia vida. Y las historias que consigue y transcribe. Él dice "mi ambición es pasarme el tiempo jugando". Se pasa el tiempo jugando con una pelota,... se inventa vidas. Sus narraciones siempre empiezan igual. "Yo nací en Lisboa", y según las palabras que encuentra en el diccionario se va inventando su vida, si encuentra ciclista, ha sido ciclista, o un pintor surrealista y se inventa así toda su vida y toda su biografía. Lo importante de la novela es ese personaje, Matías Maganda... y los otros personajes curiosos, claro.

PGC: En Un tranvía en SP tus personajes en cierto modo parecen ser variaciones de un mismo tema...

UE: Efectivamente. Son todos buscadores, como el Perseguidor de Cortázar. De hecho, pensé que me lo iban a criticar, en la traducción intenté diferenciar las voces, las maneras de pensar, incluso la expresión, la sintaxis, y el miedo que tenía era que no lo consiguiera. Aunque lo que me interesaba era una visión del mundo, entonces me daba miedo por un lado, pero no era mi propósito acertar en la psicología de alguien de 90 años...

PGC: Es como que el narrador se fragmenta en diferentes voces.

UE: Son diferentes "yoes"...

PGC: *Cual es tu loco o perturbado favorito...*

UE: Buena pregunta. El problema es que los hay locos que parecen no serlo. En la novela de *Pedro Páramo*, puede parecer una persona cuerda pero puede no serlo.

PGC: *¿Y ese otro personaje de Rulfo, Macario?*

UE: Claro, la voz de Macario es genial... Mi tercera novela es la historia de un niño, el narrador es un niño que cuenta cómo se convierte en la persona más sabia del mundo mediante una libélula. Su padre se está muriendo y lo llevan a casa de su tía. En casa de su tía vive una de sus primas que estudia biología, buscan mariposas juntos, y la historia principal tiene que ver con su encuentro con una libélula.

CER: *Tus historias no salen de las mitologías nacionales sino más bien de tus propias ideas.*

PGC: *Literariamente de lo público a lo privado...*

UE: Es lo que comenté ayer, cuando escribo lo hago para todo el mundo. Yo intento hacer literatura. Cortázar es muy argentino, pero cuando te narra una historia lo hace de una manera que todo el mundo puede entender. Cosas que pueden pasar en Pekín o en cualquier sitio. La otra literatura, la leo pero no me dice nada. Nunca pensaría en la nación, ni en "mis escritores anteriores"... a mí eso me da igual, yo quiero hacer literatura que llene a cualquiera. Ahora, conseguirlo o no es otra cosa, pero no me planteo nunca el sentido de nación y pensar que a través de un juego de referencias me entienda sólo mi vecino...

PGC: *No te pones el gorro de escritor nacional por las mañanas*

UE: Eso es, eso sería un gran lastre. Esas cosas te ponen un lastre.

PGC: *Te refieres mucho a los escritores del llamado "boom" literario hispanoamericano, lo tuyo sería una especie de realismo maravilloso o mágico a lo vasco...*

UE: No me gusta el término como no le gustaba a Cortázar. No me gusta que se encasille, sino que sea algo extraño, que alguien lo lea y diga ¡ahí va! Esto es... Que busquen la persona... Yo nunca me planteo si voy a hacer surrealismo, realismo mágico, ironía o un relato fantástico. Si para contar una cosa necesito algo de todo eso, pues de Cortázar o de Rulfo, lo usas de manera puntual, pero no un estilo al completo.

PGC: *¿Es mucha la presión que tiene un escritor al haberse hecho ya todo? ¿Tienes crisis creativas?*

UE: Más que presión como escritor, tengo presión como erudito, que no lo soy, y me planteo cómo puedo escribir sin saber la mitad de cosas que debería. Pero yo tengo muy claro lo que quiero escribir. Mis crisis son más intelectuales que creativas.

CER: *¿Has pensado en la oralidad? ¿la literatura oral, o las décimas en Puerto Rico?*

PGC: *De hecho el diálogo es esencial en tu novela...*

UE: Si de algo sé como erudito, es sobre literatura oral.

PGC: *Incluso la has practicado...*

UE: Sí, sí, y conozco muy bien la baladística. Sé baladas completas, lo cual es mucho para alguien con mi mala memoria. Esta mañana me olvidé el reloj en la habitación del College, yo siempre he tenido ese problema. En cambio, con la literatura oral no me pasa. Yo creo que la literatura oral en vasco sería mi campo de estudio si me dedicara a algo académico, tanto los bertxolaris, las baladas, las coplas. Yo siempre he pensado que es la mejor literatura. En eusquera han quedado unas siete baladas que han sobrevivido por algo, no han quedado las peores. Están relacionadas más con la baladística europea que con el romancero castellano, y son una maravilla de literatura. Esto hay que aprovecharlo, hay que llevarlo a la prosa. Un cantautor bastante conocido, Ordorika, les ha puesto música a esas baladas, una mezcla entre música suya y música antigua. Tuvo éxito, pero claro son una maravilla de baladas. Hay mucho interés etnográfico en el país vasco. Mi amigo Freddy y yo, que cantamos bertxos juntos, nos hemos llegado a aprender de memoria alguna de las conversaciones aparecidas en una revista etnográfica en eusquera, ¡pero es que es mejor literatura que la de Cela! De poesía oral, improvisada en eusquera, se hacen concursos y a la final en San Sebastián van doce mil personas. Eso no se conoce fuera, porque de Euskadi sólo sacan lo malo, pero si esto se supiera más, nos verían de otra manera.

Notas

- (1). *SPrako Tranbia* (Donostia: Elkar, 2001); *Un tranvía en SP* (Madrid: Alfaguara, 2001). Sobre los Premios Nacionales de Narrativa, ver la página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español: http://agora.mcu.es/libro/p_narrativa_f.asp?IdNivel=138

(2) Marilar Aleixandre, *A banda sen futuro* (Vigo: Xerais, 1999); *Etokizunik Ez*, trad. por Unai Elorriaga López de Letona (Donostia: Elkarlanean, 2001); *La banda sin futuro*, trad. de Marilar Aleixandre (Madrid: Cesma, 1999)

(3). Agustín Fernández Paz, *O Laboratorio do doutor Nogueira* (Vigo: Xerais, 1998); *Nogueira Doktoarearen Laborategia*, trad. por Unai Elorriaga López de Letona (Donostia: Elkarlanean, 2001); *El laboratorio del Dr. Nogueira*, trad. de Rafael Chacón Calvar (Madrid: Ediciones SM, 1999).

(4). Juan Rulfo, *Aire en las colinas, cartas a Clara* (Barcelona: Plaza & Janés, 2000)

(5). "la narrativa vasca ocupa el lugar central en el sistema literario vasco, desplazando a la poesía", Jon Kortazar, *Euskal kontagintza gaur / La narrativa vasca hoy* (Cuenca: Centro de Profesores y Recursos, 2003), 116.

(6). Se refiere a George Mallory (1886-1924?), explorador británico perdido en el Everest, cuyos restos fueron recuperados en 1999.

Ver: <http://www.healthandefficiency.co.uk/backs/m200110/extra.htm>

(7). Película de Manuel Gutiérrez Aragón, 1979.

(8). *Van't Hoffen Ilea* (Donostia: Elkar, 2003)

**En la casa de la poesía: encuentro con la escritora cubana
Reina María Rodríguez**

Sylvia Figueroa
Emory University

Néstor E. Rodríguez
Dickinson College

Reina María Rodríguez (La Habana, 1952) es sin lugar a dudas una de las figuras más importantes de la poesía cubana actual. Ha sido galardonada con el Premio de Poesía Julián del Casal de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en los años 1980 y 1993, con el de la revista *Plural* de México en 1992, y con el de Casa de las Américas en 1984 y 1998. Además, en 1999 recibió la Orden de Artes y Letras de Francia. Su obra publicada la integran: *Cuando una mujer no duerme* (1980), *Para un cordero blanco* (1984), *En la arena de Padua* (1991), *Páramos* (1993), *Travelling* (1995), *La foto del invernadero* (1998) y *Te daré de comer como a los pájaros...* (2000). Dirige en La Habana el proyecto cultural Casa de Letras y es editora de la revista *Azoteas*. Vive rodeada de gatos en su casa de la calle Ánimas.

Néstor Rodríguez: *Tu poética literaria parecería describir una trayectoria elíptica. En tus primeros libros, Para un cordero blanco y Cuando una mujer no duerme, por ejemplo, prima el coloquialismo como forma de articular el proceso de conocimiento interior del sujeto poético. Ya En la arena de Padua ese anhelo de concretización se va difuminando hasta casi desaparecer en los textos de Páramos, sólo para resurgir en la hibridez genérica de Travelling. En La foto del invernadero se da una vuelta al coloquialismo de*

tu primera poesía, pero esta vez para auscultar la realidad desde el afuera con un dejo de antiseptia. Finalmente, en Te daré de comer como a los pájaros... retomas la escritura de la interioridad femenina —ahora tamizada por lo autobiográfico— para desarrollar una especie de metafísica de la vivencia.

Reina María Rodríguez: Sí, el coloquialismo fue mi manera de aceptar lo real, saber que estaba ahí, lo que venía desde afuera, saber que tenía que contar con eso por complejo de culpa. De ahí que en los textos de *Cuando una mujer no duerme*, la sinceridad pretenda ser una virtud literaria. Me preocupaba mucho el orden de los versos, lo cual me hacía trabajar en la edición de los poemas como si fueran cortes musicales (aunque no tengo música). El contexto entraba por la ventana y hacía abortar lo que consideraba el "otro discurso", el discurso reflexivo interior, el que venía envuelto en un lenguaje más simbólico. Esta es la razón por la cual en esos libros, sobre todo en *Para un cordero blanco*, se mezclan los dos niveles (libros bicéfalos); no podía unirlos, tampoco prescindir de ninguno de ellos, pero te repito, por complejo de culpa, por error. Por otro lado, estaba mi deseo frustrado de buscar un centro en el lenguaje que lo concentrara todo como un caleidoscopio, un nudo de lenguajes, de telas, a falta de un amor, una religión u otra creencia. *Travelling* siempre pretendió ser un libro en prosa, una especie de relatos "no novelados", como dice la portada por asuntos editoriales, pero el cuestionamiento es el mismo: la artista que va hacia lugares, gentes, espacios, llega al set, nunca a la realidad y si es que ve algún paisaje, está en el cuadro de una exposición, inalcanzable, porque pertenece al lenguaje de lo imposible que es el lenguaje de la poesía, aquella palabra perdida que hay que rescatar. *Travelling* lo escribí junto con *En la arena de Padua*. Lo que ocurrió con *Travelling* es que estuvo siete años en la imprenta y salió mucho después. *En la arena de Padua* hay cinco textos en prosa que son los primeros que escribí;

en el caso de *Travelling* hay unos cinco poemas. Quería subvertir los géneros. Pero ya en *Páramos* están envueltas otras jerarquías del lenguaje; hablo de un palimpsesto cuyas voces pueden aparecer en la mente sin gradaciones, es decir, dentro de muchos niveles atropellados de la conciencia. Lo coloquial siempre es un hueso, una viga que termina debajo de esa amalgama, pero que se puede quebrar y fundir. *Páramos* es un libro que hice con todo, con la sobreabundancia de textos, intertextos, situaciones. *La foto de invernadero* es un libro seco por contrapartida, con una pátina de aparente reflexión, pero frío, en el desierto de quien pasa las páginas de la revista *Correo de la Unesco* (que ya creo no existe para pena de la humanidad) y ve esas fotos congeladas como si fueran el mundo. En cuanto a *Te daré de comer como a los pájaros* te diré que es un libro escrito durante los 90; es anterior a *Páramos*, pero en ese momento no había cómo publicarlo. Lo mandé a Venezuela y se perdió; lo recuperé. Después estuvo tres años en la imprenta y por fin salió publicado nueve años después. En este libro quería dejar, por un lado, un testimonio de esos años, los diarios con recortes de la vida vivida (cazuelas sin alimentos, tornillos, goteras, gatos, amigos, lecturas, ruido); la escritora está en la otra columna con diferente tipografía hilvanando un discurso (seudo) que se deconstruye con la realidad de la otra banda, del día, de la miseria. Completan el triángulo los remedos de cartas que alguien que no me quiso me devolvió; de manera que es un libro con muchos lenguajes (no quiero decir que sean buenos, pero sí útiles) son los lenguajes que pude alcanzar en medio de la desesperación por decir ¡estoy aquí! Como Katherine Mansfield muriéndose entre las vacas en el castillo de Avon. Es el cuaderno de una niña que grita, por eso tal vez es más femenino y recurre al sentimiento, al desamparo. Pero fijate, nunca me han importado las palabras en sí, me gusta el lenguaje, la recuperación a través del uso de

muchas zonas de las que me apropió al final; no importa de qué orden provengan porque "todas las cosas son la misma cosa", como alguien dijo, y se convierten en una sustancia.

NR: *Desde la década del 90 tu casa de la calle Ánimas en La Habana ha sido punto de encuentro para varias generaciones de poetas cubanos, incluso algunos que hoy residen en el extranjero. Háblame de esa dinámica aglutinadora que comenzó a darse en tu ya mítica azotea en la pasada década y cómo ésta evoluciona en un proyecto cultural más amplio con la fundación de La Casa de Letras o "La Torre", como le llamas a veces.*

RMR: Eso venía de abajo, desde que vivía en la casa de mi madre en el segundo piso del mismo edificio de Ánimas. Cada sábado se congregaban allí cerca de 50 personas, entre ellas Juan Gelman, Eliseo Diego y otros muchos amigos; era una verdadera tertulia. Después, ya en la azotea, siguió la reunión de grupos con diferentes tendencias estéticas (como *Diásporas*, por ejemplo), pintores, escritores... En ese momento no había lugares con luz por la zona (éramos los iluminados) y como aquí no había apagones por ser la planta muy vieja, se empezó a hacer sistemática la reunión cada jueves, a veces dos por semana. En esas tertulias, por ejemplo, se leyó la primera novela completa de Antonio José Ponte. A veces llovía y entrábamos a la casa, pero adentro llovía más que afuera. En ese espacio se dieron conferencias, lecturas y exposiciones durante más de siete años consecutivos. Es mi vicio, mi complejo de culpa. Antes había sido Paideia, un proyecto donde estaban representadas diferentes disciplinas (filósofos, músicos, pintores, escritores) y nos reuníamos aquí o en los parques para hacer del "intelectual orgánico", etc., pero la casa se fue quedando vacía y llegó un momento en que empecé a poner marcos en la pared con las fotos de aquellas reuniones. No puedo sustituir personas, no sé... Entonces vino desde enero del 2001 esa torre (ese vicio), y allí estamos dos veces

por semana algunos poetas, traductores y editores discutiendo sobre poesía. Se han dado cursos excelentes (los escritores los han impartido) de poesía brasileña, alemana, inglesa y norteamericana bilingües porque hemos tenido acceso a muy malas traducciones. Nunca hemos podido escoger las traducciones a pesar de contar con poetas traductores muy buenos en la isla. Así que pensé en en la relación de la traducción y la poesía para ese lugar que se va llamando por el uso, La Torre, y que está ubicado en el punto más elevado de la Habana Vieja, frente al Castillo de la Real Fuerza.

Sylvia Figueroa: *Sé que desde hace alrededor de dos años vienes trabajando en un proyecto de novela.*

RMR: Cierto. Terminé catorce versiones de mi primera novela: *La orden de los elefantes* (tal vez le ponga *La orden de Trinidad*, no se aún), pero la guardé porque no es una novela para el mercado y porque creo que todavía soporta una o dos versiones más. Esas versiones son ocho años de trabajo, poco. Cambiar todos los vicios de la poesía, sus estructuras, lograr un espacio y un tiempo, un trabajo sistemático con historias, personajes, etc, es como nacer, pero me provoca, me reta; por eso me siento cada día, entre las 2 de la tarde y las 8 ó 9 de la noche, a trabajar en la segunda novela que ya tiene una historia completa en su primera versión. Por las mañanas, desde las 5 am hasta las 9 (cuando me pongo a hacer los mandados) respondo los correos y trabajo los poemas de dos libros inéditos: *Catch and release*, ya terminado, y *El libro de las clientas*. Creo que este último se llamará así porque contiene las historias de las clientas de mi madre, la modista, con las telas, los retazos, los alfileres entallando los cuerpos deformes... Pero la novela me apasiona porque es un trabajo, el único, que sustituye por entero a la realidad.

SF: *¿Cuál es la historia detrás de Azoteas, la revista que editas junto a Antón Arrufat y Jorge "El Topo" Miralles?*

RMR: De *Azoteas* han salido sólo dos números, uno el año pasado y otro éste porque la hacemos según podemos. Es una revista cosida con hilo negro por Michel R. Ripoll y cada número es un monográfico de algún artista. La primera estuvo diseñada e ilustrada por el fotógrafo Adalberto Roque. Esta *Azoteas* número II está a cargo del pintor cubano Ramón Alejandro, residente en Miami. *Azoteas* es una publicación con el formato de las revistas manufacturadas en el siglo XIX; quiere ser marginal, con textos bilingües (sobre todo con traducciones de traductores cubanos), pero de literatura de cualquier parte, además de que cuenta con los cubanos artistas de la letra o de la plástica que conforman un territorio creativo que no tiene adentro ni afuera. En este segundo número aparece un poema de Lorenzo García Vega que trata del recorrido de un tren sobre una tela, es un poema que me encanta; también de José Kózer, sus Ánimas; de Eugenio Rodríguez, que vive ahora en México, unos poemas inéditos que son como disecciones de cadáveres. Pero *Azoteas* no es sólo una revista de poesía; han aparecido fragmentos de la novela *El paseante cándido*, de Jorge Ángel Pérez, ensayos, entrevistas. Bueno, pensamos terminar otro número para el verano con poetas de Austria, después de un curso de un mes en La Torre, impartido por el poeta austriaco Udo Kawasser sobre poesía contemporánea en lengua alemana que no conocíamos. Tenemos ya dos libros de un conjunto de seis que irán saliendo de la misma forma, cosidos, con ejemplares que rifamos (no se venden, como la revista); uno de poesía brasileña, con diez poetas seleccionados y traducidos por Ricardo A. Pérez, poeta cubano que también impartió un curso en La Torre. Otro libro es el del alemán Henrich Heine en versión del poeta y traductor Francisco Díaz Solar. Un tercero será la traducción de toda la poesía de Novalis, a cargo de Rodolfo Hásler, poeta

cubano residente en Barcelona. También habrá uno sobre la poesía norteamericana desde los 50, que ha llevado un trabajo conjunto de los poetas Omar Pérez, cubano, y Jonathan Skinner, de Buffalo, New York. De hecho, está casi terminada una antología de poetas de Buffalo, en la que ha trabajado en la selección mi traductora al inglés Kristen Dykstra. También tenemos la idea de hacer para el año próximo una antología de poesía experimental con la ayuda del poeta argentino que enseña en Boston College, Ernesto Livón-Grosman.

SF: ¿Cuál es tu proyecto más inmediato?

RMR: La segunda novela (la primera versión antes del 4 de julio, día de mi cumpleaños número!!!). También limpiar *El libro de las clientas*, que ya está terminado en extensión, ahora es cosa de "tumbe y pañito", como dice Ponte. Desde hace un mes está en imprenta *Otras cartas a Milena*, un libro que es una longaniza de formas breves, con once cartas escritas en el 91 para Elis Milena, mi hija, nacida el día del cumpleaños de Kafka, y la otra, la Milena suya, muerta en un campo de concentración. Es un libro con muchas prosas, algunas impresiones, textos del mar, del éxodo, un libro circular que termina con un texto sobre la muerte del poeta, la muerte de Marina, Ajamatova, Blok y Heberto Padilla. Quedan dos semanas de charlas de crítica cubana en La Torre y quisiera ir un día a zambullirme en el mar.

REVIEWS

Alberto Salas, *El llamador*. Granada: La Veleta, 2002. 118pp.

Cristina Guiñazú
Lehman College and The Graduate Center, City University of New York

Esta reedición de *El llamador* (1950) de Alberto Salas pone en circulación un libro que merece una mayor divulgación de la que ha recibido hasta ahora. A cargo de José Muñoz Millanes, incluye un prólogo informativo sobre la historia del texto que aporta además, sugerentes pautas de lectura. El libro elabora con maestría y originalidad temas reiterados en la literatura hispanoamericana, particularmente en la argentina. La casa familiar, la vida infantil y la reconstrucción memoriosa del pasado, temas fundamentales en textos de Carpentier, Donoso, Allende, Victoria Ocampo, Manuel Mujica Lainez y Julio Cortázar, para mencionar sólo a algunos autores, adquieren aquí una modalidad diferente.

Alberto Salas, ampliamente reconocido por su labor de historiador, adopta en *El llamador* un estilo narrativo muy personal. Organizado en dieciséis viñetas cortas, y desde la distancia que otorga la memoria del adulto, el texto fija las experiencias, expectativas y emociones fugaces de la niñez, en torno a la casa de la infancia. El discurso narrativo se ciñe de manera rigurosa al punto de vista infantil, combinando dos poéticas: la de la memoria y la de la ciudad.

El lector guiado por la voz del narrador recorre espacios familiares a partir de detalles seleccionados según emociones, sentimientos y disgustos que perviven en su memoria. Las reminiscencias de carácter individual -personajes del barrio, visitas, fragmentos de conversaciones, el patio, el fondo o el parral - coexisten con otras, de carácter colectivo - juegos infantiles y rituales: la toma de mate, el juego de taba, los asados- para crear un

ambiente cálido, desafiante de la alienación de la ciudad moderna. La memoria afectiva aparece ligada a escenas placenteras de la vida cotidiana, siendo apenas aludidas, las circunstancias políticas del mundo adulto que permearon la década del 20, tales como la Semana trágica. Se trata de un universo limitado a la percepción infantil. Como dice Muñoz-Millanes: "Es un mundo lleno de movimiento: familias numerosas con abuelos inmigrantes, vecinos, fiestas en patios y corrales, tiendas de barrio, juegos y escapadas infantiles por descampados y terraplenes al pie de las vías del tren, riachuelos suburbanos junto a fábricas..." (15)

Alberto Salas crea un caleidoscopio de imágenes fracturadas desde un espectro narrativo opuesto al de Proust, lo que le permite evocar con gran destreza una multiplicidad de escenas instantáneas. El recuerdo del llamador, de una ventana o de las habitaciones de techo alto origina sucesos que transmiten de modo eficaz un estilo de vida perimido. La casa antigua de barrio, localizada con precisión en el texto -en la calle Godoy Cruz al 2980, entre Juncal y Cerviño- ha desaparecido ya en el momento de la escritura:

En el año veitiocho nos mudamos y allí quedó nuestra casa y la de al lado, con sus gentes, con sus cosas. He vuelto a pasar innumerables veces frente a ella -la nuestra ya no existe- pero ha sido una peregrinación inútil. El frente ennegrecido, la puerta, la misma vereda no han hecho más que evocar la tristeza de una muerte.(93)

Para los lectores actuales los cambios en la urbanización -el emplazamiento de la casa ha sido ocupado por edificios en torre- marcan una gran distancia temporal que responde a cambios irrevocables en los modos de vida. El texto recrea fragmentariamente el

testimonio nostálgico de una Buenos Aires de calles bordeadas de tiendas modestas, de veredas pobladas de niños en cuyo tráfico se cruzan carros tirados por caballos, el barquillero, al afilador, el pescador y que significó para varias generaciones el ingreso a todo un universo: "Allí conocimos y nos explicamos a nuestro modo la mayor parte de las cosas que ahora, vivas aún o ya derrotadas hacen la vida."(27)

El llamado desafía el olvido de un pasado doble: el del paraíso infantil y el de una ciudad todavía aldeana, en vías de grandes transformaciones.

Molloy, Sylvia. *El común olvido*. Buenos Aires: Norma, 2002

Susana Haydu
Yale University

Esta segunda novela de Sylvia Molloy, comienza por sorprendernos. Nos toma desprevenidos, especialmente por el gran contraste que presenta con su primera novela *En breve cárcel*, publicada hace ya varios años. Si recordamos los espacios cerrados de esta última, subjetiva, con personajes centrados en sus pasiones personales y casi sin referencias al mundo externo, y que participaba, de algún modo de la tradición del "nouveau roman", *El común olvido*, por el contrario, se abre a todo un mundo, que tiene el valor de la recuperación de una época, espléndidamente descrita por Molloy, y que es el Buenos Aires de los años sesenta, en contraste con el Buenos Aires de hoy. Nos seduce el carácter evocativo del libro como proyecto que cuestiona la política del exilio, o de la marginalidad, la atracción de la reconstrucción de un pasado, el simulacro de un recuerdo perfectamente armado. El narrador-protagonista, Daniel, un muchacho que ha vivido desde los doce años en Estados Unidos, y que se autodefine como un chico anglo argentino, vuelve a Buenos Aires con una misión: cumplir con el último deseo de su madre, que es desparramar sus cenizas en el Río de la Plata.

Se ha dicho de los críticos, que, al escribir una novela, suelen cargarla de alegorías y de metáforas. Este no es el caso de Molloy, que con esta novela nos ha entregado la mejor forma de entretenimiento. Este relato, lleno de chismes y personajes originales y hasta exóticos, hace que nos entreguemos sin reservas a sus andanzas y aventuras, como sólo pueden lograrlo las mejores novelas ya clásicas. La prosa llana de Molloy, su economía de palabras, la elección exacta de cada expresión configuran una escritura que fluye sin

interrupciones y sitúan a Sylvia Molloy entre las mejores narradoras argentinas de hoy. El diálogo indirecto que utiliza Molloy contribuye a crear un ritmo parejo y seguro, como una música deliberadamente compuesta sin estridencias. Es un río de recuerdos al que nos asomamos poco a poco, y que nos da, al final, un cuadro terminado.

Este texto tiene un interés doble para los que conocimos y participamos de los años sesenta, es un verdadero *roman a clé*, pero es una novela de enorme interés para cualquier lector de hoy, ajeno a esa época. Para los que no conocieron esos tiempos, la novela es válida en varios otros planos. La reconstrucción de un Buenos Aires hoy desaparecido, las costumbres y maneras de comportamiento de cada capa social, la expresión velada de un pasado que se adivina nostálgico, recuperan una época ya perdida definitivamente. Molloy mantiene ese interés hasta el final y cada uno podrá leer el texto de diferentes maneras.

Aquí se borran los géneros. Es un texto que participa del género autobiográfico, pero también, de algún modo, de la novela histórica; asimismo puede entenderse como una novela programática del mundo gay, y aún leerse como una novela de misterio, casi policial. Las intrincadas y secretas relaciones entre los personajes, que el narrador va descubriendo a lo largo de la trama, se vuelven por fin claras para el lector, que debe esperar a que los diversos misterios le sean revelados.

La trama se convierte en una verdadera pesquisa, iniciada por el narrador, para conocer mejor a su familia, de la cual ha estado desconectado por años, y al mismo tiempo a varios personajes del grupo de escritores que se centraban alrededor de la revista SUR, y que su madre había conocido bien. El personaje de Samuel Valverde, basado en José Bianco, que fué director de esa revista durante muchos años, está tratado con gran ternura y

empatía, y Jorge es un excelente retrato de Enrique Pezzoni. Charlotte personifica a la célebre fotógrafa Giselle Freund que fuera muy amiga de Victoria Ocampo; los reconocemos en esa mezcla de ficción y realidad tejida por Molloy. Se asemeja esta novela a los buenos cuadros del Renacimiento, donde las figuras principales están magníficamente representadas, junto con el paisaje que las rodea y los completa. Es ésta una de las características más importantes de la novela, porque le proporciona al texto una riqueza excepcional, aún más vasta y abarcadora.

Entramos en los diferentes espacios en que Molloy sitúa a sus personajes: el barrio de la Recoleta y su cementerio, con la tumba de Eva Perón, y el detalle de su epitafio: "No me llores perdida ni lejana", los suburbios del norte de Buenos Aires: San Isidro, El Tigre y el recreo donde se mató Lugones; Olivos, con sus boites cerca del río, y su célebre cine York, escenario de furtivos encuentros antes de convertirse en sala de arte. En fin, toda esa geografía de la ciudad misma, meticulosamente narrada en la exactitud de los lugares frecuentados, los hoteles, las confiterías, los paseos, las calles. Molloy es, además, una artesana de la lengua, y muchos de los personajes, el grupo de los angloargentinos tan bien descritos a través de sus diálogos, hablan en esa mezcla notable y totalmente espontánea de español e inglés. Frases como "let it go, che", o "tu padre hacía cosas así, to shock people", era la lengua que hablaba toda una clase argentina, - y que, lejos de parecer artificiosa- era la lengua común de un grupo cultural determinado. Un grupo que estuvo presente en la Argentina desde comienzos de su independencia y que ha contribuido tanto a la cultura del país desde Hudson hasta Borges, quien matizaba sus diálogos constantemente con los dos idiomas. Este rasgo, hoy mucho menos común, los definía y los hacía reconocibles entre sí, como si ese idioma fuera un pase secreto que los ubicaba en una clase especial.

En este libro nada es casual y la trama nos presenta un desafío constante, que hace que queramos continuar la lectura hasta el fin. La pesquisa que inicia el narrador en Buenos Aires, no lo lleva a una conclusión satisfactoria, pero tal vez sí a una catarsis de resignación a un exilio que ya había experimentado de chico. Y su problemática identidad tampoco queda del todo resuelta.

Seguirá de viajero entre dos mundos inestables, y la noción de su propio yo seguirá siendo, como ha afirmado Molloy misma en una entrevista reciente, plural y fragmentaria. Podríamos preguntarnos aquí si el exilio y la pluralidad no son las características que definen a tantos escritores de la segunda mitad del siglo veinte. Por ejemplo, Sylvia Molloy.

Exploraciones de la sombra

La palabra "sombra" aparece en el título de dos recientes e importantes libros argentinos: *Cuadernos de la sombra* de Ernesto Schoo (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001) y *La línea y la sombra* de Silvia Baron Supervielle (Valencia: Pre-Textos, 2003).

José Muñoz Millanes
Lehman College and the Graduate Center of the City University of New York

En el segundo de ellos la sombra tiene un valor ambiguo. Es el territorio resistente que la línea de la escritura trata de penetrar, pero también su poder de evocación: el aspecto fantasmal que la realidad adquiere al ser salvada de su fugacidad por la escritura. S. Baron Supervielle cita a este respecto a Reverdy: «Ningún vínculo poético entre yo y la realidad presente. La poesía es el vínculo entre yo y la realidad ausente ... La poesía está en aquello que nos falta. En lo que queríamos que existiera. Está en nosotros a causa de lo que no somos». El texto surge de la interacción de esta doble negatividad.

Por una parte está la ausencia incolmable del autor, quien queda siempre escindido, separado de sí mismo, por una escritura al límite. De ser dueño de las palabras pasa a ser sujeto evanescente, instrumento impersonal de ellas: explorador, perseguidor de sombras, por medio de una caligrafía discontinua, zigzagueante. La matriz del libro es, por tanto, la escena momentánea de la escritura, siempre a punto de realizarse; el gesto, siempre igual y repetido, de invocar o acechar algo que se ama obstinadamente y que parece rehusarse al lenguaje con la misma obstinación.

En última instancia *La línea y la sombra* trata de afectos (afecto a la naturaleza, a la figura de la madre, a la tierra y la ciudad natal o a las de elección). De ahí quizá también la ausencia de tema. El libro habla de todo y de nada; de lo que en él mismo se denomina *Ars*: la tarea de escribir a partir de su ejercicio, la relación problemática de los afectos con las palabras. *La línea y la sombra* se inscribe en esa tradición argentina inaugurada por Sarmiento, según Piglia, del libro anterior a las clasificaciones genéricas o a la distinción entre creación y reflexión. Cajón de sastre o cuaderno de trabajo, la unidad de *La línea y la sombra* es compuesta. Obra en marcha amalgamada por la emoción, en ella los motivos y los apoyos teóricos (las citas, las figuras tutelares) vienen a ser preocupaciones o digresiones convocadas por los intereses más particulares: una tradición hecha a medida de afinidades y preferencias estrictamente individuales.

Una de las preocupaciones más recurrentes es la condición fronteriza del lenguaje. El libro que leemos no es sino una magnífica traducción, debida a Eduardo Paz Leston, de un original en francés publicado cuatro años antes por las Éditions du Seuil en París. Silvia Baron Supervielle ha cruzado la línea de la lengua adquirida a fin de autoexpropiarse la nativa y así situarse en el dominio del único idioma posible para el escritor, según Agamben: el que nunca se llega a adquirir del todo, ya que sus palabras hay que conquistarlas a cada instante.

Este desdoblamiento del lenguaje corresponde al de las imágenes del texto, que (en una nueva versión de un tema muy caro a la literatura argentina) oscilan entre Montevideo y Buenos Aires, por un lado, y París y Bretaña, por otro. Sólo que aquí la línea se ha cruzado definitivamente, y el origen y el destino se confunden en la pura modulación de las imágenes, dislocando la dirección del tiempo. Nostalgia y deseo quedan neutralizados en

una sucesión de meras apariciones en el trazo quebrado de la escritura, que ya no es evocación de algo perdido sino invocación o conjuro momentáneo de ausencias: murmullo de sombras.

En *Cuadernos de la sombra* de Ernesto Schoo la modulación del texto es menos libre. De ahí que, como el mismo autor admite, las prosas que componen el libro puedan leerse independientemente y en cualquier orden, ya que se trata, en rigor, de una colección de fragmentos-capítulo. Mientras que en *La línea y la sombra* la secuencia de puros fragmentos (a veces casi párrafos) requiere ser leída tal como aparece: en el desorden de un recorrido temporal imprevisible, errático.

En *Cuadernos de la sombra* la discontinuidad tiene un alcance exclusivamente retrospectivo: la sombra del tiempo, los blancos que fragmentan el texto siempre cubren una distancia de años en dirección de un pasado muy preciso. Pues el libro constituye «el testimonio de una niñez fundamentalmente urbana ... el imaginario de un niño dotado de una memoria excepcional y que asistió, en sus primerísimos años, a los postreros esplendores de una Argentina todavía dorada»: la de los años 30 del siglo XX.

Si los memorialistas modernos privilegian el valor evocativo de las impresiones olfativas por su inmaterialidad, Ernesto Schoo va aún más lejos y hace honor a un soneto (por él citado) donde Eduardo González Lanuza añora «no ya el recuerdo de un aroma / sino el pasmado aroma del recuerdo»). El mérito de *Cuadernos de la sombra* consiste en haber sabido captar ese aroma asociado a la intensidad con que el pasado se proyecta a través del tiempo.

Un mérito de Schoo realizado por el hecho de que en ese aroma o atmósfera de una época determinada confluyen lo individual y lo colectivo. Pues la intensidad de los recuerdos depende del entorno en que el que han quedado fijados: de la marginalidad o carácter accesorio de los pequeños detalles que constituyen la historia material de ese tiempo: «estoy convencido [declara el autor] de que en los pequeños detalles de la vida cotidiana, en los a veces imperceptibles cambios del gusto en la ropa, la ornamentación y las costumbres, y en las modificaciones que el crecimiento demográfico y los aportes de la técnica van imponiendo a la ciudad, en todo eso hay una riqueza de información acerca de una época y sus gentes mayor, a veces, que la suministrada por la Historia con mayúscula».

La gran ciudad es el medio por excelencia del perpetuo cambio. Por eso, al evocar minuciosamente su infancia, Ernesto Schoo revela la historia con minúscula de Buenos Aires como un tránsito o sucesión de presentes efímeros, encarnados en la moda sobre todo. *Cuadernos de la sombra* constituye así una crónica precisa y poética de la llegada a Argentina de lo que en los años 30 se entendía por moderno en materia de ropa, decoración, objetos de uso doméstico, productos de consumo y espectáculos.

La conjunción de lo individual y de lo social en la memoria se nota especialmente en la caracterización de los espacios. Los contrastes y transiciones entre los distintos barrios y entre los distintos estratos y registros de la fisonomía del Buenos Aires moderno, incluidos los interiores de los edificios, son descritos en relación con los matices sociales y los modos de vida de las personas que pueblan la infancia del narrador. Y todo ello con una sensibilidad y una exactitud digna de los mejores historiadores de la arquitectura o el urbanismo.

Pues, como sucede en su modelo reconocido (la *Infancia berlinesa* de Walter Benjamin), en *Cuadernos de la sombra* no hay descripción pura. La memoria convierte a los espacios en lugares: en espacios vividos, animados por una multitud de personajes cuyas historias entrelazadas se cuentan en función de las diferencias entre esos mismos lugares.

Hay, antes que nada, la novela de una familia de alta clase media bonaerense, excelentemente retratada con todos sus tics y prejuicios por la mirada perpleja e inquisitiva de un niño que, proustianamente, traspasa los límites de su propio mundo al curiosear por los espacios reservados a los subordinados, terrenos que «parecían entonces mucho más reales, a los ojos de los chicos, que los penumbrosos ambientes de recepción ... Las niñeras, las mucamas, las cocineras, a veces la costurera o la planchadora, que venían de la calle con la aureola de lo distinto, nos informaban de las extrañas cosas que ocurrían más allá de las puertas cerradas». Y con este arte de hacer entrever la grandes líneas de la historia a través de su repercusión en detalles aparentemente insignificantes (que es una de las cualidades más admirables de *Cuadernos de la sombra*), el niño se convierte así en testigo indirecto e involuntario de fenómenos o hechos tan importantes de aquel entonces como la inmigración, el golpe militar de Uriburu o la guerra civil española.